

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS – DCL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS – PPGL

MIRIANE SANTOS PRATES

**ANIMAIS ESCRITOS: A ARANHA E O CAVALO NO *ROMANCEIRO*
DA INCONFIDÊNCIA, DE CECÍLIA MEIRELES**

Montes Claros – MG
Dezembro de 2020

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS – DCL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS – PPG

MIRIANE SANTOS PRATES

**ANIMAIS ESCRITOS: A ARANHA E O CAVALO NO *ROMANCEIRO*
DA INCONFIDÊNCIA, DE CECÍLIA MEIRELES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras/ Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira.

Montes Claros – MG
Dezembro de 2020

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

Antônio Alvimar Souza

Reitor

Ilva Ruas Abreu

Vice-Reitora

José Reinaldo Mendes Ruas

Pró-Reitor de Pesquisa

Virgílio Mesquita Gomes

Coordenadoria de Acompanhamento de Projetos

Sônia Ribeiro Arruda

Coordenadoria de Iniciação Científica

Sara Gonçalves Antunes de Souza

Coordenadoria de Inovação Tecnológica

André Luiz Sena Guimarães

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Marcelo Perim Baldo

Coordenadoria de Pós-Graduação *Stricto-Sensu*

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador

Antônio Wagner Veloso Rocha

Subcoordenador

Aos meus queridos pais, Eliane e Maurílio,
que me fizeram menina amada.
Ao amado Andrey (*in memoriam*),
que foi vento.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em todos os seus nomes, manifestações e formas, pela graça da vida e por me permitir sentir e experienciar a arte, elemento imprescindível para o bem viver e para o autoconhecimento.

À Unimontes, a tudo e a todos que a compõem, pela oportunidade de subir mais um degrau em minha formação acadêmica. Aos professores, exemplos de profissionais que acreditam no poder transformador da educação.

A minha orientadora, a professora Dra. Ilca Vieira de Oliveira, a quem admiro grandemente, pela dedicação, competência, pelo incentivo, compromisso, pelas palavras doces e pelos compartilhamentos de saber durante a costura deste tecido.

Aos professores Dr. Geraldo Magela Cáffaro e Dr. Márcio Jean Fialho de Souza, pelas contribuições a esta pesquisa na banca de qualificação.

Ao Acervo dos Escritores Mineiros, pela gentileza com que me recebeu para a pesquisa.

A minha família, pelo apoio irrestrito. A meus pais, Maurílio e Eliane, meus irmãos, Bruno, Fernanda e Alan, avós, tios e tias, primos e primas, meu afilhado Benjamim e a todos os outros que vieram e se agregaram no mais amplo conceito de família, agradeço o amor, o carinho, a crença e as orações a mim dedicados.

A minha amiga Débora, que me acompanhou em todo o desenrolar do Mestrado, pelo amor, carinho, pelas orações e pelos materiais e conhecimento compartilhados.

Aos “Mundiças” – hoje irmãos de alma, que com personalidades singulares se uniram a mim nessa travessia –, agradeço pelas palavras aconchegantes, pelo carinho, pela partilha dos anseios e conquistas, pelas inúmeras contribuições antes e durante todo o percurso.

Às amigas Tandara e Karen e à psicóloga Cecy, que me foram luz em momentos de escuridão, pelas energias positivas, conversas e pelos conselhos, em especial na reta final deste trabalho.

A Rodrigo, pelo companheirismo de anos, que sempre foi calmaria em meio ao caos.

Aos meus alunos e alunas, pelo incentivo, admiração, confiança e amizade.

A Beto, meu companheiro cão, que não é terapia, mas é terapêutico.

A todas e todos, agradeço por tudo e por tanto!

*Até que os leões inventem as suas próprias histórias,
os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.*

(Provérbio africano)

RESUMO

O escopo deste trabalho é um estudo a respeito da presença de animais em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, publicado em 1953, pois percebeu-se que vários bichos – como cavalo, aranha, ovelha, vagalume, pássaro, cão, larva, macaco, papagaio, entre outros – são evocados em muitos poemas. Esta pesquisa tem como objetivo fazer uma análise do conjunto de poemas para verificar como as imagens de dois animais – a aranha e o cavalo – são construídas pela poeta e investigar as várias significações que elas podem adquirir. Pensar o lugar de importância que os “animais escritos” possuem nesse livro é relevante porque lança um novo olhar sobre a obra poética da escritora e permite também tecer considerações acerca da relação entre seres humanos e animais. Nossa hipótese é que a lírica cecilianiana não exclui o diferente, mas sim o reconhece. Ademais, discute-se a respeito das viagens realizadas pela autora, sua contemplação da paisagem e da cidade de Ouro Preto e o diálogo de sua escrita com a literatura árcade, elementos fundamentais na composição do livro. Estabelece-se uma interlocução com as cartas de Cecília Meireles para Henriqueta Lisboa e Lúcia Machado de Almeida, observando como a poeta explicita o processo criativo do *Romanceiro da Inconfidência*. Como suporte teórico e crítico, foram utilizados os textos de Alfredo Bosi, Octávio Paz, Roland Barthes, Antonio Candido, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Maria Esther Maciel, Greg Garrard, Michel Onfray, Michel Collot, Murilo Marcondes de Moura, Leila V. B. Gouvêa, Ilka Brunhilde de Laurito, Ilca Vieira de Oliveira, entre outros.

Palavras-chave: Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência*. Aranha. Cavalo.

ABSTRACT

The scope of this work is a study about the presence of animals in *Romanceiro da Inconfidência*, by Cecília Meireles, published in 1953, because it was noticed that several animals - such as horse, spider, sheep, firefly, bird, dog, larva, monkey, parrot, among others - are evoked in many poems in the book. This research aims to make an analysis of the set of poems to verify how the images of two animals - the spider and the horse - are constructed by the poet and to investigate the various meanings that they can acquire. Thinking about how important is the place that “written animals” have in this book is relevant because it takes a new look at the writer's poetic work and also allows us to make considerations about the relationship between humans and animals. Our hypothesis is that Cecilian lyric does not exclude the different ones, in fact it acknowledges them. In addition, it discusses the author's trips, her contemplation of both the landscape and the city of Ouro Preto, and the dialogue between her writing and the Arcadian literature, fundamental elements in this book composition. An interlocution is established with Cecília Meireles' letters to Henriqueta Lisboa and Lúcia Machado de Almeida, observing how the poet explains the creative process revolving around *Romanceiro da Inconfidência*. As theoretical and critical support, we used the texts by Alfredo Bosi, Octávio Paz, Roland Barthes, Antonio Candido, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Maria Esther Maciel, Greg Garrard, Michel Onfray, Michel Collot, Murilo Marcondes de Moura, Leila V. B. Gouvêa, Ilka Brunhilde de Laurito, Ilca Vieira de Oliveira, among others.

KEYWORDS: Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência*. Spider. Horse.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cecília Meireles em Ouro Preto – MG, antes da escrita do <i>Romanceiro da Inconfidência</i>	30
Imagem 2 – “A tecelã”	43
Imagem 3 – Rua Alvarenga, no bairro Cabeças, entrada para a antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, no começo dos anos 1920	61
Imagem 4 – “A pregação”, do painel <i>Conjuração mineira</i> , de João Câmara	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11	
 CAPÍTULO 1: O QUE A ARANHA TECE?		
1.1 Como a aranha tece?	18	
1.2 Viagens: roteiros reais e literários	30	
1.3 As tecelãs	43	
 CAPÍTULO 2: “ELES ERAM MUITOS CAVALOS”		
2.1 Cidade e paisagem em ruínas	61	
2.2 Os animais: sujeitos na história	74	
2.3 Cavalo: animal viajante	80	
 CONSIDERAÇÕES FINAIS		95
 REFERÊNCIAS		99

INTRODUÇÃO

Esta dissertação expõe um estudo a respeito da presença e relevância da aranha e do cavalo em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, publicado em 1953. Nos versos que compõem o livro, percebemos a existência de diversos bichos, como: cavalos, aranhas, ovelhas, vagalumes, pássaros, cães, larvas, macacos, papagaios, entre outros¹. Todos esses viventes são representados ora metaforicamente, ora como integrantes da história narrada, figurando personagens e testemunhas dos fatos que resultaram na Inconfidência Mineira, no século XVIII. Esta investigação objetiva verificar como as imagens de animais – a aranha e o cavalo, particularmente – são evocadas e quais as significações que elas podem adquirir nos romances.

O *Romanceiro* é um conjunto de poemas que têm por temática a cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, que, em 1980, recebeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, reconhecido Organização das Nações Unidas (ONU). Texto poético e reflexivo, tematiza os acontecimentos do período do Ciclo do Ouro. Composto por oitenta e cinco romances,

¹ A seguir, estão listados os animais presentes nos romances que compõem o livro: **1º Cenário** – “Fala inicial”: cavalos; “Cenário”: gado, cavalos e galos; “Romance I ou Da revelação do ouro”: pássaros, cobras, macacos, insetos, vespa, larvas, passarinhos, papagaios, aves, onças, veados e moscardo; “Romance III ou Do caçador feliz”: codorna, perdizes e bichos; “Romance IV ou Da donzela assassinada”: periquito e pombo; “Romance V ou da destruição de Ouro Preto”: cavalos; “Romance VIII ou Do Chico-Rei”: tigre; “Romance XIII ou Do Contratador Fernandes”: cavalo; “Romance XIV ou Da Chica da Silva”: leões; “Romance XVI ou Da traição do Conde”: cavalo e cães; “Romance XVII ou Das lamentações do Tejuco”: perdizes. **2º Cenário** – “Cenário”: cavalo; “Romance XX ou Do país da Arcádia”: ovelhinhas; “Romance XXI ou Das ideias”: cavalos, corvos, arapongas, papagaios, passarinhos e cobras; “Romance XXIV ou Da bandeira da Inconfidência”: aranhas e cavalo; “Romance XXVII ou Do animoso Alferes”: cavalos e aves; “Romance XXVIII ou Da denúncia de Joaquim Silvério”: aranha, pavões; “Romance XXIX ou Das velhas piedosas”: aranhas e (indicação da presença do cavalo por meio das expressões “cavaleiro” e “bem montado”); “Romance XXX ou Do riso dos tropeiros”: (indicação da presença do cavalo por meio das expressões “animal” e “macho rosilho”); “Romance XXXIV ou De Joaquim Silvério”: vermes; “Romance XXXVII ou De maio de 1789”: cavalos; “Romance XXXIX ou De Francisco Antônio”: cavalo, codornas, veado e carrapato; “Romance XL ou Do Alferes Vitoriano”: cavalo; “Romance XLII ou Do sapateiro Capanema”: bichos; “Romance XLIII ou Das conversas indignadas”: vacas; “Romance XLIV ou Da testemunha falsa”: cavalos; “Romance XLVI ou Do caixeiro Vicente”: víbora e animal carniceiro; “Fala aos pusilânimes”: cavalos, aves, gado; “Romance LI ou Das sentenças”: gado; “Romance LIV ou Do enxoval interrompido”: chacal; “Romance LVI ou Da arrematação dos bens do Alferes”: dragão e (indicação da presença do cavalo por meio das expressões “machinho, castanho rosilho”); “Romance LVIII ou Da grande madrugada”: cavalos; “Romance LX ou Do caminho da forca”: cavalos e gado; “Romance LXII ou Do bêbedo descrente”: cavalos; “Romance LXIII ou Do silêncio do Alferes”: boiada e (indicação da presença do cavalo por meio da expressão “rosilho”). **3º Cenário** – “Cenário”: aranha; “Romance LXVI ou De outros maldizentes”: cavalo; “Romance LXVIII ou De outro maio fatal”: calhandra, rouxinol e cavalos; “Romance LXIX ou Do exílio de Moçambique”: cavalos; “Fala à Comarca do Rio das Mortes”: gado, cavalos, pássaros e vaga-lumes; “Romance LXXV ou De Dona Bárbara Eliodora”: cisne; “Romance LXXVII ou Da música de Maria Ifigênia”: gado, pombos, papagaios, cavalinhas e borboletas; “Romance LXXIX ou Da morte de Maria Ifigênia”: cavalo; “Romance LXXX ou Do enterro de Bárbara Eliodora”: mariposa. **4º Cenário** – “Romance LXXXI ou Dos ilustres assassinos”: pavões; “Romance LXXXIII ou Da Rainha morta”: lhama e cavalos; “Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”: cavalos e insetos.

permeado por cinco falas, quatro cenários e uma imaginária serenata, é fruto de dez anos de pesquisa e de quatro anos de dedicação plena da poeta, cronista e professora Cecília Meireles.

A partir do estudo desse *corpus* literário, observamos que as personagens não humanas são recriadas do ponto de vista do sujeito lírico, que se sensibiliza com o sofrimento e com o esquecimento da dor desses animais. Inferimos que a autora procura resgatar o passado histórico como forma de compreender o presente e resgatar vozes silenciadas pela história oficial, desconstruindo imagens de personagens históricas de forma crítica. O estudo articula, também, uma análise dos romances verificando as cartas de Cecília Meireles para Lúcia Machado de Almeida e para Henriqueta Lisboa, uma vez que as correspondências apresentam momentos da construção do *Romanceiro* ao mostrar o caráter da poeta viajante, jornalista e pesquisadora.

Em seus estudos sobre a gênese do *Romanceiro*, Rosiane Viana Silva (2012) assegura que a leitura dessas cartas esclarece como “a escritora vai aos poucos, às vezes sem querer, outras vezes intencionalmente, arquivando seu processo de composição literária” (SILVA, 2012, p. 19). Em sua dissertação, *Entre documentos, cartas e crítica: os bastidores da criação do Romanceiro da Inconfidência*, a autora faz um estudo a respeito dos bastidores da composição poética do livro. Diferentemente, o presente trabalho pretende, em lugar de fazer uma pesquisa genética, utilizar as cartas para ler os versos cecilianos a partir da figura da aranha. Nessa direção, as correspondências trocadas entre Cecília Meireles, Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa serão necessárias para embasar a leitura da imagem da aranha como a tecelã da história, dos versos e da própria figura da escritora Cecília Meireles.

Sua obra poética pertence cronologicamente ao Modernismo brasileiro, iniciado com a Semana de Arte Moderna, em 1922, período em que escritores – dentre os quais destacaram-se nesse momento Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros – e artistas trabalharam de forma inovadora e original, porque almejavam um país independente culturalmente. Darcy Damasceno (1958) assinala que a literata se inclui no grupo de escritores católicos, com destaque para a revista *Festa*, de Andrade Murici e Tasso da Silveira, os quais, nos periódicos, divulgaram seus ideais de renovação estética, resguardando essencialmente o equilíbrio e a reflexão filosófica. O crítico destaca, ainda, a premiação da obra *Viagem*, de Cecília Meireles, em 1938, pela Academia Brasileira de Letras, livro que estabelece um elo com a tradição, além de apresentar fundamentação filosófica e organização universalizante.

Em sua primeira viagem a Minas Gerais, a autora já se destaca como jornalista. Ao realizar algumas viagens para Ouro Preto no século XX, ela se encanta com a história da Inconfidência Mineira e com a da cidade de Vila Rica. As mortes e os mistérios que rondam a vila do século XVIII aparecem no presente da viagem da escritora, e, após realizar essa visita,

com fim jornalístico, Cecília Meireles se sente perseguida por fantasmas e ruínas. Em conferência realizada na Casa dos Contos, em 20 de abril de 1955, no 1º Festival de Ouro Preto, ela afirma:

Quando, há cerca de 15 anos, cheguei pela primeira vez a Ouro Preto, o Gênio que a protege descerrou, como num teatro, o véu das recordações que, mais do que a sua bruma, envolve estas montanhas e estas casas –, e todo o presente emudeceu, como plateia humilde, e os antigos atores tomaram suas posições no palco. Vim com o modesto propósito jornalístico de descrever as comemorações de uma Semana Santa; porém os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores; nas vozes dos cânticos e nas palavras sacras, insinuaram-se conversas do Vigário Toledo e do Cônego Luiz Vieira; diante dos nichos e dos Passos, brilhou o olhar de donas e donzelas, vestidas de roupas arcaicas, com seus perfis inatuais e seus nomes de outras eras. Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas: pelas esquinas estavam rostos obscuros de furriéis, carapinas, boticários, sacristães, costureiras, escravos – e pelas sacadas debruçavam-se aias, crianças, como povo aéreo, a levitar sobre o peso e a densidade do cortejo que serpenteava pelas ladeiras. (MEIRELES, 2008b, p. 11).

Em “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (1994) diz que para compor o passado é preciso observar a história contemplando os fatos já narrados, mas também as vozes antes não ouvidas. O passado deve ser visto pela perspectiva do presente. A história é, portanto, uma releitura do passado a partir do presente. Dessa maneira, a história será salva da alienação do esquecimento. Ao compor sua teia, Cecília Meireles objetiva fazer um resgate da história, dar voz aos esquecidos e rememorar o contexto da Inconfidência, e, de modo a recuperar as vozes perdidas, a poeta se interessa pelos injustiçados, oprimidos, bichos e pela paisagem.

Quanto ao gênero *romanceiro*, ele se caracteriza pelos aspectos: poesia, lirismo e narração. Cecília Meireles compôs romances de natureza lírica e medieval com uma estética moderna, e encontrou, já postulado nos caminhos do Rio de Janeiro a Minas Gerais, um sentimento e um drama. Assim o lirismo dos versos permeia a emoção, a dor, a revolta, mas também a metamorfose poética dos ambientes e da própria história. O *Romanceiro* expõe dramas individuais – como a saga de Tiradentes, o abandono de Marília, a loucura de D. Maria I –, tensão e violência nos relatos, desde a descoberta do ouro e das pedras preciosas em Minas até a Inconfidência. São temáticas liricamente apresentadas: a arte barroca na arquitetura da cidade, a literatura árcade dos poetas inconfidentes e a história de Ouro Preto.

Essa composição poética de 1953 tem caráter atemporal, haja vista que a marca do tempo está imbricada nas vozes que narram cada romance e se aglutinam para a construção do *Romanceiro*. O livro serviu de inspiração para distintas artes e foi colocado no conjunto de fonte documental, sobretudo no período da ditadura militar, entre os anos de 1964 e 1986. Além de

obra literária e artística, o livro figurou muitas vezes na lista de literatura indicada aos vestibulares no Brasil.

Em 1970, durante o regime militar, Chico Buarque (1974) musicou algumas estrofes dos romances desse livro. São eles: “Romance V ou Da destruição de Ouro Podre”, “Romance LIX ou Da reflexão dos justos” e “Romance XXXI ou De mais tropeiros”. A canção se intitula “Tema de *Os Inconfidentes*”, inserida no quarto álbum do músico, pela Philips. Seus versos explicitam a desaprovação ao período de opressão e censura do regime militar. Consente com esse julgamento, parte do roteiro da produção cinematográfica do filme *Os Inconfidentes*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, na década de 1972, também foi influenciada pela composição de Cecília Meireles.

Outras produções inspiradas no *Romanceiro* são as várias montagens teatrais iniciadas nos anos de 1960, como a apresentação do grupo Teatro de Câmara, dirigido por Álvaro Guimarães, em 1966. O primeiro espetáculo, porém, foi coordenado por Maria Fernanda Correia Dias, filha mais nova da poeta, em 21 de abril de 1965, em Ouro Preto. Outra linguagem embasada nos poemas da Inconfidência produzidos por Cecília Meireles foi a série de 200 gravuras e desenhos de Renina Katz, na década de 1950. A edição dessa obra artística foi produzida pela Edusp e Imprensa Oficial, e, com o empenho de José Mindlin, reproduções deles fizeram parte de uma nova edição comemorativa do livro de Cecília Meireles.

Destacamos, ainda, o verso retirado do *Romanceiro* pelo escritor mineiro Luiz Ruffato para título do seu romance, publicado em 2001, “Eles eram muitos cavalos”, revelando a força dos animais na poética do livro. Composto por 69 pequenos textos que têm como cenário a cidade de São Paulo, o romance retrata diferentes personagens anônimas de uma cidade em movimento, que deixa um rastro de marginalizados, uma espécie de metonímia dos cavalos figurados nos poemas de Cecília Meireles. Vale dizer que as narrativas desse autor contemporâneo também privilegiam duas personagens subterrâneas: os ratos e um cachorro vira-lata.

Dessa forma, verificamos que o *Romanceiro* é revisitado constantemente por diversos leitores, servindo de matéria para artistas, e alcançando grande relevância no cenário brasileiro. O livro se torna, então, objeto público de análise, e conhecer os caminhos percorridos por ele passa a ser desejável, assim iniciando-se um itinerário coletivo que extrapola as fronteiras do tempo e dos temas, desvencilhando-se de seus aspectos textuais – gênero e linguagem – e ganhando nova vida em outras composições.

Para realizar o presente estudo, fizemos um recorte dos poemas do *Romanceiro*, privilegiando aqueles que expõem os animais e sua relação com a composição e a história;

posteriormente, selecionamos os poemas que trazem o cenário e as paisagens de Ouro Preto em ruínas. Ademais, buscamos o diálogo do *corpus* com a poesia árcade², uma vez que Cecília Meireles se fez leitora dessa estética, algo detectável por meio da correspondência com Henriqueta Lisboa e Lúcia Machado de Almeida, e pelos temas inscritos nos romances, como o espaço, a paisagem e a destruição destes. Além dessas, outras obras cecilianas também se fizeram necessárias, como poemas e crônicas publicados em outros livros.

No primeiro capítulo, intitulado “O que a aranha tece?”, dissertamos acerca do gênero escolhido pela poeta para escrita de seu livro: o gênero romanceiro, composição de narrativa medieval, que mescla o épico e o lírico, e tem relação com o teatro e com as tragédias gregas. A aranha é o animal condutor de toda a discussão que se propõe nesse capítulo, sendo sua imagem utilizada para pensar o processo criativo do *Romanceiro*. Como a escritora dedicou quase dez anos em viagens e estudos para a tessitura dessa obra, destacamos, ainda, nesse capítulo, as viagens realizadas por ela, o modo como lê o passado e seus acontecimentos, seus deslocamentos reais e imaginários, os quais são fundamentais para a composição de sua teia poética.

No segundo capítulo, nomeado “Eles eram muitos cavalos”, verificamos como o cavalo é evocado nos romances cecilianos. O animal é apresentado como símbolo de movimento e de viagem, anunciando a guerra e a morte. Apresentamos o diálogo entre Cecília Meireles e os poetas árcades, uma vez que a literata reconfigura nos poemas a poesia pastoril, o cenário e a paisagem de Vila Rica, sua ascensão e a destruição de sua natureza com a chegada dos bandeirantes e com a exploração do ouro.

Para a redação dos capítulos, apoiamo-nos em estudos históricos, sociológicos, filosóficos, culturais, estéticos e críticos. Autores como Alfredo Bosi, Antonio Candido, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Roland Barthes, Aristóteles, Jacques Derrida, Gabriel Giorgi, Maria Esther Maciel, Michel Collot, Greg Garrard, Michel Onfray, Gayatri Spivak, Jeanne Gagnebin, entre outros, compõem o aporte teórico para a composição deste estudo.

A fortuna crítica de Cecília Meireles, utilizada como base para análise do objeto de estudo, é constituída pelos seguintes nomes: Adolphina Portella Bonapace, Sílvia Paraense, Lucia Helena Sgaraglia Manna, Ilka Brunhilde Laurito, Ana Lisboa de Mello, Ana Domingues de Oliveira, Mário de Andrade, Leodegário A. de Azevedo Filho, Ilca Vieira de Oliveira, Murilo Mendes, entre outros.

² É importante ressaltar que essa paisagem em destruição apresentada na poesia árcade ocorre apenas na literatura brasileira.

A pesquisa se consolidou com leituras e investigações, por meio de coletas de dados em Belo Horizonte e Ouro Preto. Na capital, consultamos o Acervo dos Escritores Mineiros –, onde se teve acesso às cartas trocadas entre Cecília Meireles e as escritoras Henriqueta Lisboa e Lúcia Machado de Almeida, material este do qual foram feitas cópias. Em Ouro Preto, visitamos a Casa do Pilar, o Museu Guignard, o Museu da Inconfidência, o Museu Casa dos Contos e a Casa de Tomás Antônio Gonzaga, além de algumas Igrejas. Nesses locais, vislumbramos a arquitetura da cidade e os espaços visitados e descritos pela poeta.

Almejamos, com esta pesquisa, analisar como a aranha e o cavalo são evocados e tecidos nos fios do *Romanceiro*. Esperamos que este trabalho contribua para as diferentes leituras da obra de Cecília Meireles, bem como para os estudos literários e históricos da cidade de Ouro Preto e do passado de Minas Gerais. Objetivamos, ainda, que o estudo propicie um pensamento crítico a respeito da relação humana com os animais, os espaços e as paisagens. Em toda a obra de Cecília Meireles, em que a natureza e seus viventes estão presentes, observamos que eles foram respeitados em suas singularidades e apresentados como detentores de saberes. Entendemos que, para Cecília Meireles, o sofrimento é uma verdade e esta condição faz com que ela não exclua o diferente, mas sim o reconheça.

CAPÍTULO 1

O QUE A ARANHA TECE?

1.1 Como a aranha tece?

*O papel aceita
o que os homens traçam...
E a mão inimiga
Como aranha estende
com fios de tinta
as teias da intriga.*
(MEIRELES, 2008b, pp. 112-113)

Na composição da obra poética, muitos são os percursos realizados pelos escritores até a sua finalização e posterior publicação, quando a escrita é permanentemente entregue ao leitor. O autor dedica-se a seu fiar e, em alguns momentos, tem apenas sua própria companhia, contudo essas ocasiões são atravessadas por outras fases. Ao se tornar pública, a criação conserva notável independência em relação ao seu criador, sai do seu suposto lugar de sujeição, atrai visibilidade e movimenta-se na direção de inúmeras leituras solidificadas, principalmente, de uma recepção crítica.

Para fazer com plenitude a teia ficcional do *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953, Cecília Meireles se dedica aos estudos, torna-se pesquisadora da história de Minas do século XVIII, faz leitura de textos literários e de documentos oficiais, de modo que, em sua construção poética, permite ao leitor encontrar referências precisas sobre a Inconfidência mineira. E, assim, costura seus fios articulando os fatos históricos com a estética do jogo com a palavra. A escritora recorre a documentos oficiais, como os *Autos da Devassa*³, a obras de poetas árcades e a outros documentos do século XVIII⁴, como atesta Ilka Brunhilde Laurito (1975), em sua dissertação de mestrado.

Ao analisar o livro de Cecília Meireles, Ilka Brunhilde Laurito assevera que impossível seria fazer o levantamento acurado de todo o referencial utilizado pela poeta para a escrita de seu *Romanceiro*. E adverte que, na leitura dos poemas,

[...] não conseguiu surpreender, em relação ao assunto, o menor deslize ou imprecisão em termos de história, geografia, etnografia, sociologia ou folclore relacionados com a matéria propriamente dita. A tal ponto, que se torna

³ *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*, cuja primeira edição foi publicada entre os anos de 1936 e 1938, em sete volumes, pela Biblioteca Nacional. Esse arquivo, referência primordial para maior clareza do movimento da conjuração, foi produzido por juízes a mando da Rainha Dona Maria I e constitui os documentos jurídicos de todo o processo dos conjurados.

⁴ Cecília Meireles, em cartas para Henriqueta Lisboa e Lúcia Machado de Almeida, afirma fazer pesquisas e viagens para a escrita do *Romanceiro da Inconfidência*. Em carta datada de 5 de setembro de 1947 a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles relata que faz leituras de arquivos em Belo Horizonte, e revela leitura do livro de Afonso Arinos sobre as *Cartas chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, além de reportar sua futura viagem a Ouro Preto para mais pesquisas.

extremamente difícil, em dada altura do texto, discernir o que é reelaboração da história ou das estórias, e o que é invenção do poeta culto, capaz de criar um romanceiro em torno de uma matéria que não teve o seu poeta popular. (LAURITO, 1975, p. 7).

A estudiosa diz ser Cecília Meireles um oráculo do povo, pois apresenta a ele seus heróis, com suas proezas históricas e lendárias, dizendo as fontes e fazendo, como poeta, uma interpretação delas, utilizando-se da cultura e da modernidade. Ainda segundo Ilka Brunhilde Laurito, ao ler o *Romanceiro da Inconfidência*, são perceptíveis notas assertivas acerca da Inconfidência: “costumes do Brasil colonial, arte barroca, miscigenação racial, poesia arcádica, cronologia e geografia dos fatos, citação de antigos topônimos e de alcunhas de personagens, termos de valor filológico, citações literais ou reelaboradas de falas ou depoimentos da Devassa” (LAURITO, 1975, pp. 7-8).

A poética de Cecília Meireles traz Tiradentes, o herói trágico, de origem humilde, perseverante, íntegro, de coragem e solidão sobre-humanas, que se assemelha a Cristo e ao cavaleiro andante, Dom Quixote, enquanto Joaquim Silvério representa um Judas ou um Iago, intrigante e traidor. Ilka Brunhilde Laurito argumenta que, na obra cecilianiana, o Alferes – nome originado do árabe, que significa cavaleiro – alterna entre o herói trágico e o anti-herói do mito quixotesco, pois ocasiona risos e é tido como louco.

Segundo a pesquisa realizada por Lucia Helena Sgaraglia Manna (1985), Cecília Meireles fundamentou sua escrita em obras referentes à história do Brasil no século XVIII, especificamente sobre a Conjuração Mineira, tais como *A Inconfidência Mineira*, de Lúcio José dos Santos, *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, *Memórias do distrito Diamantino*, de Joaquim Felício dos Santos, *A capitania das Minas Gerais*, de Augusto de Lima Júnior, além da literatura arcáde, como as *Cartas chilenas*, de Cláudio Manoel da Costa, e *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga.

Ao trazer uma reflexão sobre o processo criativo e sobre o conceito de história, Cecília Meireles reitera que o artista poderá falar “a mesma verdade do historiador”, porém de modo diferente:

Ainda que se soubessem todas as palavras de cada figura da Inconfidência, nem assim se poderia fazer com o seu simples registro uma composição da arte. A obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira. Seus caminhos são outros, para atingir a comunicação. Há um problema de palavras. Um problema de ritmos. Um problema de composição. Grande parte de tudo isso se realiza, decerto, sem inteira consciência do artista. É a decorrência natural da sua constituição, da sua personalidade – por

isso, tão difícil se torna quase sempre a um criador explicar a própria criação. (MEIRELES, 2008b, p. 20).

Nessa direção, o artista, em comparação ao historiador, percorre outros caminhos para construção de sua arte, pois, mesmo utilizando documentos, textos ficcionais e narrativas orais, não alcança por completo o passado. Se o registro histórico fixa certas verdades, ou parte delas, para explicar os fatos, o texto poético, por sua vez, incita essas verdades a um ímpeto comovente que não apenas comunica os acontecimentos, mas força o leitor a participar deles. O *Romanceiro*, de certo modo, desconstrói o discurso oficial e constrói uma narrativa que privilegia o passado com uma visão crítica.

Nessa teia ficcional, sobressai a pesquisa histórica e literária realizada por Cecília Meireles. Por meio da sondagem crítica acerca do livro, certifica-se a admiração com que os críticos literários pontuam sobre o resgate da tradição e o trabalho com as origens a que os poemas aludem. Ao discutir a respeito desses versos, Darcy Damasceno (1997), em “Poesia do sensível e do imaginário”, afirma:

Quando em 1953 publicou Cecília Meireles o *Romanceiro da Inconfidência*, livro que lhe custara um tempo infinito de pesquisas históricas e no qual empregou o melhor de sua técnica, esclareceu-se de vez o equívoco da crítica ligeira: se testemunhos faltassem do seu arraigamento na tradição, bastaria a leitura daquelas peças repassadas de profundo amor à terra e comovida admiração pelos seus mártires. (DAMASCENO, 1997, p. 19).

O *Romanceiro* foi publicado em 1953, mas sua confecção se realizou entre 1940 e 1950, período no qual artistas se empenharam em conservar as origens e os heróis da fundação do Brasil, em especial de Minas Gerais, uma vez que estavam comprometidos com projetos políticos e de preservação do patrimônio histórico e cultural do país. Assim, miraram as cidades históricas mineiras e dedicaram a elas suas composições artísticas. Como exemplo, cita-se Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, Lúcia Machado de Almeida, entre outros nomes importantes da literatura brasileira.

Os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade realizaram, no ano de 1924, uma expedição ao interior de Minas Gerais, juntamente com Tarsila do Amaral, Godofredo Telles, Oswald de Andrade Filho e do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, a Caravana Modernista, como ficou conhecida, que teve considerável notoriedade devido ao seu anseio de resgate da identidade nacional e valorização da arte barroca. Após a viagem, Mário de Andrade inicia troca de correspondências com Carlos Drummond de Andrade, relação que fundamentou o

desenvolvimento do Modernismo em Minas. Conforme explica Maria Zilda Ferreira Cury, em *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, ao pesquisar a história mineira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade proporcionaram a (re)descoberta de Minas Gerais e do Brasil.

Com relação ao *Romanceiro*, o crítico Afrânio Coutinho (2004), em seus estudos a ele dedicados, apresenta-o como um

[...] livro em que, com técnica ibérica dos romances populares, canta o apogeu das Minas, a civilização do ouro e dos diamantes, a paixão dos Inconfidentes e seus familiares. Curioso é o modo como se investe nas presumíveis ideias e até na linguagem de algum hipotético rapsodo de fins do século XVIII, pondo-se do lado do oprimido contra o opressor, do governador contra os governantes, do povo contra a nobreza. (COUTINHO, 2004, p. 127).

Envolto em uma atmosfera de apreço às tradições brasileiras e de acentuada compaixão pelas vítimas da Inconfidência, o *Romanceiro* realiza o projeto de poesia histórica de Cecília Meireles. Os romances contam a história desde a descoberta do ouro e a formação da cidade, até o enforcamento de Tiradentes e o degredo dos inconfidentes, reportando a solidão das mulheres e dos exilados. Consoante Coutinho, o eu lírico põe-se ao lado do oprimido e dos injustiçados, põe-se ao lado do povo, desconstrói os relatos oficiais e dá lugar à voz silenciada dos marginalizados. Os versos cecilianos não privilegiam os grandes feitos dos grandes homens, mas ascende àqueles “que não participaram do cortejo fúnebre nem foram sagrados em ‘monumento’” (OLIVEIRA, 2012, p. 145).

No que concerne à poesia árcade, certifica Antonio Candido (2000), em *Formação da literatura brasileira*:

[...] é com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira. Tais homens foram considerados fundadores pelos que os sucederam, estabelecendo-se deste modo uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações. (CANDIDO, 2000, pp. 24-25).

Candido (2000) afirma que é “a fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura” (CANDIDO, 2000, p. 25), pois, segundo ele, os árcades são a fundamentação para compor o público receptor da obra literária, sendo a primeira ligação na estrutura da tradição. Destarte, para esse estudioso, a literatura brasileira se torna autônoma quando o Arcadismo se consolida enquanto sistema.

Contudo, ao recuperar os árcades em sua literatura, Cecília Meireles parece não estar preocupada com esses conceitos. Ao visitar Ouro Preto, no século XX, para fazer uma reportagem sobre a Semana Santa, há uma percepção do sujeito empírico para esse patrimônio histórico e os seus habitantes. O que é perceptível uma vez que as personagens participantes da Inconfidência Mineira são elencadas em vários poemas no *Romanceiro*, apresentando o sujeito lírico a evocar a paisagem, o espaço, as ruínas e os rastros de um passado doloroso, sentimento compartilhado por homens e animais.

Ao discutir a respeito dos romances escritos por Cecília Meireles, em sua pesquisa *Romanceiro da Inconfidência: um diálogo entre literatura e história*, Marilda de Souza Castro (2001) diz que:

[...] alguns aspectos dos *romances* compostos por Cecília: em alguns deles, ela se aproxima bastante da composição medieval, sobretudo devido ao uso do metro da redondilha, e à presença da rima. Mas, em outros romances, imprime sua rubrica pessoal, sendo um dos traços mais marcantes a subordinação do elemento épico ao lírico. Como se pode depreender de observações feitas por R. Menéndez Pidal, ocorre nos *romances* tradicionais predominância de temática heroica. Além do mais, Cecília enriquece suas composições pela variedade de ritmos e ainda por introduzir em meio aos *romances* as peças de transição em que aparece a voz da poeta, dando maior unidade à composição como um todo. (CASTRO, 2001, pp. 82-83).

Nessa conjuntura, constata-se que Cecília Meireles dialoga com a tradição medieval, de modo a revitalizá-la, subordinando aspectos épicos aos líricos. A poeta acrescenta ainda, em sua escrita, sua voz e dá uma unidade a sua teia ficcional.

Apresenta Marilda de Souza Castro um diálogo entre história e literatura ao analisar o *Romanceiro*, pois vê que nos romances há um diálogo entre os fatos históricos ocorridos durante a Inconfidência Mineira e o discurso poético. Ambos percorrem e se entrelaçam no livro, de modo a contribuir para esses dois campos do saber, buscando desenhar sua identidade e delimitar o objeto de estudo. O título do livro já aponta para essas duas linhas de conhecimento: *romanceiro*, que desvela para o leitor a proposta de abordagem lírica, de tradição popular, e *inconfidência*, que se reporta ao passado colonial de Minas Gerais.

Quando trata do *Romanceiro da Inconfidência*, Leodegário Amarante de Azevedo Filho (1970) afirma que, ao se voltar para o passado, os romances buscam nas lutas pela independência o caráter mais rico que tínhamos, em país americano. As lutas pela independência são a matéria para a epopeia. O autor diz ainda que *O Caramuru* e *O Uruguai*, perdidos em nossa história e nos rastros de *Os Lusíadas*, não contemplavam, tal como a obra cecilianiana, as tradições brasileiras. Cecília Meireles recorreu às fontes mais estimadas de nossa história e não utilizou o verso próprio das epopeias renascentistas, o decassílabo heroico. Assim,

escreveu versos em redondilha maior e menor, sobretudo, e cada romance, em cunho tradicional do termo.

Quanto à escolha do gênero romanceiro para a composição do livro, Cecília Meireles justifica ter sido porque este tem a vantagem de intercalar a provável linguagem da época dos inconfidentes e do século XVIII e aquela do instante de sua escrita. Além disso, por ser narrativo e lírico, possibilita a preservação da legitimidade das cenas que se adequam à verdade histórica, às tradições e às lendas; mesmo não podendo constituí-las integralmente, o *Romanceiro* as retoma sem deformá-las. Diz a poeta:

O *Romanceiro* teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstruir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda. (MEIRELES, 2008b, p. 21).

Ademais, discutindo os elementos constitutivos dos poemas, a escritora afirma que estes foram se compondo, pois “um tema encontra outro sozinho ou sozinho impõe seu ritmo” (MEIRELES, 2008b, p. 21), sua métrica, seu progresso, sua sonoridade. Os versos procuraram sua estrutura condizente à mensagem que transportam, se fizeram com metros curtos e longos, com e sem rimas e com rimas assonantes, permitindo maior fluidez à narração. O livro é um romance, e não um cancionero, pois, se assim fosse, implicaria um sentido mais lírico da obra cantada. Destaca-se aí a habilidade do sujeito que escreve em lidar com a linguagem: Cecília Meireles demonstra um trabalho técnico e de inspiração em seu fazer literário.

No período que antecedeu a escrita do *Romanceiro*, ela foi professora de Literatura Luso-Brasileira e de Técnica e Crítica Literária, entre os anos de 1936 e 1938, na Universidade do Distrito Federal, e ministrou cursos de Literatura Comparada. Mostrava-se encantada com a literatura da Idade Média, bem como com a literatura popular. Sílvia Paraense (1999) constata:

Apaixonada pela produção literária da Idade Média, assim como pela literatura popular, parece claro que a opção pelo romanceiro resultou de um conhecimento profundo das possibilidades técnicas propiciadas pela coletânea de romances como veículo para celebração desse evento de grande ressonância simbólica na História do Brasil, a Inconfidência. (PARAENSE, 1999, p. 12).

Nessa leitura, informa Paraense (1999), de tradição ibérica, o gênero romanceiro surgiu na Idade Média, designando uma coleção de romances ou canções de cunho popular, sendo que o termo “romanceiro” se consolidou com a publicação de *Romancero general*, em 1600.

Contudo, a primeira coleção composta exclusivamente por romances é datada por volta de 1560, o *Cancioneiro de romances*, por Martín Nucio, em Antuérpia, em paralelo com outros poemas, “em coleções como o *Cancionero musical de palacio*, do tempo dos Reis Católicos, ou *Cancionero general*, de 1511” (PARAENSE, 1999, p. 13), difundidos também pela imprensa popular.

O termo “romance”, bem como seus correspondentes “romanz” e “román”, e os verbos “romançar” e “romanzar”, além de remeterem à forma poética e à língua vernácula, recebem diferentes significados na Espanha medieval, como revela Sílvia Paraense. Por exemplo, o vocábulo correspondia, no século XIII, a algo próximo de “relação escrita, relato ou narração”⁵, ora com caráter literário, como no início do *Libro de Apolonio*, ora sem viés artístico, como em *Libro de buen amor*, de Arcipreste de Hita. No século XV, em *Reprobación* (1438), Alfonso Martínez de Toledo iguala romances a narrativas curtas, e o Marquês de Santillana emprega o termo em sua teoria poética.

Em seu estudo, Sílvia Paraense (1999), por meio dos textos de Leonor Scliar-Cabral, mostra que o vocábulo “romance” possui teor polissêmico no âmbito da literatura medieval, uma vez que se assemelha às narrativas dos feitos épicos da tradição greco-latina, reportando história de amor entre um casal, separado por algumas desventuras e acontecimentos para, no fim, terminarem unidos ou não. Logo, o termo “romance”, que remete à “literatura da Idade Média, pode denominar uma forma poética de origem popular ou uma narrativa de derivação erudita” (PARAENSE, 1999, p. 15). Nesse sentido, são características dos romances a relação com a tradição, com a história e com a lenda.

Conforme a autora, os romances tradicionais possuíam uma única estrofe “monorrímica”, de extensão inexata. No período renascentista, os poetas iniciam mudanças na configuração estrófica, de modo que no *Romanceiro da Inconfidência* as estrofes já possuem tamanhos variados. Os poemas são compostos por mais de uma estrofe, alguns apresentam o mesmo número de versos, outros dispõem de números variáveis de versos. Prevalece nos versos pares a rima final toante e consoante. O ritmo, por sua vez, é flexível devido ao uso de metros vários, entre o decassílabo e o trissílabo, e principalmente pela utilização da maleabilidade rítmica da redondilha maior, que aparece em setenta e cinco poemas dos noventa e cinco que compõem o livro.

Com o resgate da tradição, Cecília Meireles insere modificações a partir do ponto de vista da Modernidade e de seu talento poético. Logo, no *Romanceiro* duas perspectivas se

⁵ Tradução de Sílvia Paraense (1999). A autora faz o estudo desse gênero tendo por referência Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española* (1979).

entrelaçam: “a popular, do romancero medieval, de caráter épico, e a erudita, especialmente a moderna.” (PARAENSE, 1999, p. 22). Igualmente aos romances ibéricos, os romances cecilianos incorporam as variantes da história nacional difundidas pela tradição oral. Ademais, faz “uso de personagens populares como testemunha, narradoras e comentadoras dos eventos.” (PARAENSE, 1999, p. 22). E, ao dialogar com a poética arcádica, por meio da recuperação das vozes dos poetas inconfidentes Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, o livro consolida-se em caráter erudito.

Em sua análise dos romances, Leila V. B. Gouvêa (2008) constata que a poeta inova ao introduzir modificações formais no romancero tradicional, como recursos gráfico-visuais, liberdade estrófica, variação e ausência de rimas e grande pluralidade de ritmos – com predomínio das redondilhas –, imagens de tom surrealista e expressionista. Aponta a estudiosa:

A maior parte dos romances é composta em redondilhas maior, com predomínio da rima toante, em andamentos que com frequência acercam-se ao da prosa. Mas verifica-se grande variedade de ritmos – do decassílabo ao quadrissílabo – e emprego de rimas consoantes ou ausência de rima, por vezes combinados em um mesmo poema. A escritora opera várias inovações formais no romancero tradicional em língua portuguesa, as quais também incluem, além dos recursos gráfico-visuais já mencionados, desde total liberdade estrófica a imagens de leve coloração surrealista e expedientes expressionistas, estes como meio de colagem do tecido documental ali onde ele se esgarça: “Imagino o que dizia” (“Romance LV”), “Pode ser que assim falasse” (“Romance LV”), afora a “Imaginária Serenata”. (GOUVÊA, 2008, p. 179).

Acrescenta Leila V. B. Gouvêa (2008) o caráter teatral do *Romancero*. O envolvimento da Cecília Meireles com teatro por volta dos anos 1940 fez com que ela publicasse dramas, chegando a escrever cerca de cinco peças teatrais, oratórias e um *Auto de Natal*, presidindo, ainda, uma Sociedade de Marionetistas no Rio de Janeiro. E fez traduções de diversos textos teatrais, como dos autores García Lorca, Casona, Pushkin, Shaw ou Anouilh, entre outros. A escritora, conforme Gouvêa, nesse período tinha o grande projeto de escrever uma tragédia e buscava material para a realização dessa obra, quando se deparou com o movimento “revolucionário romântico” dos inconfidentes, como relata na conferência de 1955.

Em sua análise, Gouvêa (2008) afirma ser o *Romancero* uma dialética entre mito e história, pois é aproximado do “drama do destino”, de edição barroca, romântica e expressionista. No encontro entre história e mito, “de tempo histórico (matéria do drama barroco, romântico e depois expressionista) e tempo trágico e mítico (matéria ‘pré-histórica’ da tragédia grega)” (GOUVÊA, 2008, p. 188), Cecília Meireles traz temas como o fascínio pelo

ouro, uma grande paixão humana que desencadeia a tragédia e o poder corrosivo do tempo e a efemeridade dos bens terrenos. À vista disso, esse texto indica a visão trágica da história por Cecília Meireles.

Atesta Leila V. B. Gouvêa (2008), por conseguinte, ser o *Romanceiro* o grande legado da fase de busca de novo rumo poético,

[...] obra de meio de caminho [...] em que, então deixando de duvidar do real sensível, preterindo os temas introspectivos recorrentes e extrapolando a tensão entre o tempo que tudo aniquila e a busca de um “oásis de estabilidade”, fora do tempo linear ou dentro do tempo mítico, a poeta acolhe como matéria a história – e mergulha de modo intensivo [...]. (GOUVÊA, 2008, p. 174).

Segundo a estudiosa, o gênero possui um tema central, e cada parte tem o nome de romance, os quais são poemas curtos, de caráter narrativo e lírico, cantados ou transmitidos oralmente por trovadores que almejavam dar mais autenticidade e força ao episódio histórico abordado. Conhecidos na Espanha e em Portugal, tinham a função de informar, divertir, estimular a agricultura ou ainda o doutrinamento político e religioso.

Pontua Gouvêa (2008) ainda que, em 1949, Cecília Meireles constatava que o texto que estava compondo se metamorfoseava em poesia, porém havia marcas oriundas do teatro – coros, diálogos, prólogos e cenários – elementos estes introduzidos no poema por meio de recursos visuais ou gráficos, recursos que demarcam vozes e tons, que fazem do *Romanceiro* um texto polifônico épico-lírico e dramático. Os cenários, esclarece a poeta, são intervenções para marcar os ambientes respectivos, como em uma indicação dramática. Dessa forma, os quatro cenários, assim como em uma peça teatral, podem ser vistos como (ou divididos em) quatro atos: o primeiro ato diz respeito ao ciclo do ouro, símbolo do poder capitalista e suas personagens; o segundo, evidencia os preparativos para a revolução e traição, que resultou na prisão dos Inconfidentes; o terceiro, percorre as ruínas deixadas pela ganância aurífera e aborda as personagens restantes, como as mulheres indiretamente sentenciadas; o quarto ato apresenta o desfecho, a reflexão final sobre os episódios e institui a tragédia da condenação.

Infere Gouvêa (2008) que:

Apenas em 1949 a poeta viria a registrar que a escrita já ia tomando a forma da narrativa em metros breves dos romances, sem deixar de servir-se de elementos oriundos da tragédia antiga que se estenderam pela tradição teatral e chegaram ao drama barroco, romântico e moderno, como os coros, os diálogos, os prólogos e *intermezzi*, os cenários – introduzidos mediante recursos visuais ou gráficos sobre a página, como recuo de estrofes, uso de parênteses e aspas ou mudança da fonte tipográfica. Recursos que denotam a

interpenetração de vozes de tons – que oscilam da intensa comoção à ironia e à sátira –, o que faz do *Romanceiro da Inconfidência* um descontínuo tecido polifônico épico-lírico e também dramático, neste caso em decorrência dos copiosos elementos dialogísticos, conforme já reconheceu a crítica. (GOUVÊA, 2008, p. 178).

A estudiosa assinala ser o *Romanceiro* o principal conjunto poético de Cecília Meireles, composto em um período de crise, pós-Segunda Guerra, que Gouvêa (2008) chama de “canto encalacrado”, pois é perceptível a presença e o sentimento de tempo histórico na obra, na qual se concentra a ética humanista e pacifista da poeta, surgindo como uma metáfora de seu sentimento da história e da condição humana. Diz ainda ser o livro de vertente épico-lírica, longamente premeditada e “arquitetural”, instrumento de sóbria concisão, que ordena materiais poéticos de diversas origens. Foi o *Romanceiro* a principal saída encontrada pela escritora diante da crise do canto encalacrado, haja vista o tempo “saturado de agoras” e seu acervo de experiências trágicas, confrontado com o tempo místico e mítico da eternidade.

Portanto, com o cunho popular do gênero romanceiro, Cecília Meireles encontra a forma definitiva para tecer seus fios. Utiliza-se da redondilha maior e menor predominantemente, rimas imperfeitas, versos curtos de quatro sílabas poéticas e decassílabos. Os versos combinam registros épicos, para a narração dos fatos; dramáticos, para a presença de vozes das personagens; e líricos, para reflexões do eu lírico. Nessa conjuntura, a autora contempla três de seus objetivos: reconstruir as cenas, mas preservando os fatos históricos; rememorar os estilos de época, como as líras de Tomás Antônio Gonzaga; e preservar e unir a verdade histórica com as tradições e lendas.

Faz uma reflexão interessante a Ilka Brunhilde Laurito (1975) ao tratar desse viés épico, lírico e dramático do *Romanceiro*, ao afirmar que:

Se o épico é o mundo objetivado através da mediação de um narrador, se é passado em perspectiva, então o *Romanceiro da Inconfidência* é um poema épico. Se o lírico é fusão do eu com o objeto, um estado anímico, um presente eterno ou atemporal, então o *Romanceiro* é um poema lírico. E se o dramático reside não só no processo do devir para que tende o presente, como no procedimento fundamentalmente dialogístico, então o *Romanceiro* é um poema dramático. (LAURITO, 1975, p. 17).

Esse fragmento conduz a pensar o tempo e o processo criativo do livro. O caráter lírico do *Romanceiro* se estabelece ao passo que o autor se dispõe animicamente no texto, faz-se presente nele e retira os traços temporais da matéria histórica, não considerando seu contexto cronológico e enquadrando-a em um novo âmbito atemporal. Se faz épico, ao considerar os

fatos narrados como fabricação da memória e da experiência cultural. E sua natureza dramática se evidencia ao se deparar com a ação que se vai desenrolando incessantemente, em tensão no presente e projetando um futuro, no qual as personagens são inseridas.

Ao analisar as correspondências de Cecília Meireles com o autor açoriano Armando Cortes-Rodrigues, durante os anos da escrita do *Romanceiro*, entre 1946 e 1964, Margarida Maia Gouveia (2014) afirma que a poeta viajante se diz absorvida pela tragédia e, ao narrar em sua obra as histórias de todos aqueles “fantasmas” marginalizados, dá-lhes voz e apresenta seu testemunho. A escritora, mesmo descrente de que haja leitores capazes de compreender os valores de seu testemunho, justifica sua escrita pela: Justiça, Honra, Pátria, Humanidade. Cecília Meireles conta que os fantasmas

[...] clamavam – não a sua desgraça –, mas a enormidade daquela tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos, dos tempos antigos da Grécia, e que os helenos fixaram por escrito, e que até hoje servem de alta lição, para acabar de humanizar os homens. (MEIRELES, 2008b, p. 15).

Nessa análise, enquanto “poema nacional”, os romances cecilianos devem ser vistos como literatura que compõe a nação, o que também é corroborado por Margarida M. Gouveia (2014), que, em sua tese, diz ser o *Romanceiro* poema homérico da libertação brasileira: se a *Inconfidência* é sobre a história de Portugal, os mitos da *Inconfidência* são a identidade do Brasil. Acrescenta a estudiosa serem os versos cecilianos o romanceiro que faltava para a cultura brasileira.

Quanto às vozes silenciadas, Walter Benjamin (1994), em seu texto *Sobre o conceito de história*, afirma ser relevante analisar a história do ponto de vista dos esquecidos e vencidos na história oficial em busca do resgate e da recuperação desse passado desmemoriado. Benjamin postula que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo.” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Esse comentário ilumina a leitura sobre esse conjunto de poemas, pois é visível que Cecília Meireles resgata os fatos, dando a eles novos significados e, nessa ressignificação, dá voz aos silenciados da história.

Em conformidade com esse pensamento de Benjamin (1994), Ilca Vieira de Oliveira (2012) afirma que “com o *Romanceiro*, Cecília Meireles critica essa concepção de progresso do historicismo criando um discurso polifônico que privilegia a história dos marginalizados.” (OLIVEIRA, 2012, p. 118). Dessa maneira, por meio da narrativa ficcional os embates que compõem a nação são projetados, uma vez que é pela pluralidade que a nação tem existência

material, e a obra ficcional possibilita a resolução desses embates quando permite a fala de todos os envolvidos. Nesse sentido, poetas árcades, negros, mulheres, animais e até a própria paisagem são “fantasmas” que retornam à vida no tecido ficcional do livro.

Para Octávio Paz (1982), no livro *O arco e a lira*, “a palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade” (PAZ, 1982, p. 226). O poema se caracteriza por ser um tecido de palavras históricas, ele se alimenta da história e da comunidade que vivenciou essa história. O poema pertence a um povo e ao momento de fala desse povo. Portanto, os versos do poeta são seus e de outros, afinal a linguagem que corporifica os poemas são a história, os nomes, as referências e a significação que fazem menção a um passado histórico.

Sensibilizada com as dores dos homens de outrora, após percorrer os caminhos das Minas Geras ao Rio de Janeiro, Cecília Meireles percebe os detalhes, as cenas, os acontecimentos que levaram à condenação de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. E nesse percurso seguem com ela vozes que querem contar sua história. Dessa maneira a poeta se faz locutora e também partícipe daquela tragédia. Com objetivo de reconstruir o passado histórico das Minas Gerais do século XVIII, ela se ampara em sua face de pesquisadora e jornalista, porém é durante o processo de redação do *Romanceiro* que aflora a poeta e ficcionista Cecília Meireles. E, assim, a poeta jornalista – e também viajante – tece sua teia poética.

1.2 Viagens: roteiros reais e literários



Imagem 1 – Cecília Meireles em Ouro Preto – MG, antes da escrita do *Romanceiro da Inconfidência*.

Fonte: Acervo pessoal de Cecília Meireles.

*Que procuras? – Tudo. Que desejas? – Nada.
Viajo sozinha com o meu coração.
Não ando perdida, mas desencontrada.
Levo o meu rumo na minha mão.
(MEIRELES, 2001, p. 430)*

Esse fragmento de texto corresponde à terceira estrofe do poema “Despedida”, publicado no livro *Vaga música* (1942), em cujos versos se observa um eu solitário, que viaja sozinho, um eu desencontrado sempre em busca. O tema viagem e suas *nuances*, recorrentes na vida e na escrita de Cecília Meireles, contribuem para que toda a sua obra problematize os conceitos de viajante e turista. A escritora teve a oportunidade de conhecer diversos lugares ao redor do mundo – experiência que relatou em poemas, crônicas, cartas e depoimentos –, visitando países como Argentina, Bélgica, Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Índia, Israel, Itália, México, Paquistão, Porto Rico, Portugal, Suíça e Uruguai, além das viagens pelos estados brasileiros.

Amante das viagens, ela possui alma nômade e itinerante, é “pastora de nuvens”, como se designa no poema “Destino”, no livro *Viagem* (1939). Para viajar, vai além do transitório, do ir e vir, e é por meio da escrita literária que Cecília Meireles transfere suas vivências e experiências adquiridas ao se deslocar de um lugar para outro, provocando, dessa maneira,

deslumbramento e interesse nos leitores pela singularidade e força lírica na sensibilidade que transmite em suas composições.

Em entrevista concedida ao jornalista Pedro Bloch, em maio de 1964, Cecília Meireles revela:

Cada lugar aonde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver os homens e coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano. Na Índia foi onde me senti mais dentro de meu mundo interior. As canções de Tagora, que tanta gente canta como folclore, tudo na Índia me dá uma sensação de levitar. Note que não visitei ali nem templos nem faquires. O impacto de Israel também foi muito forte. De um lado, aqueles homens construindo, com entusiasmo e vibração, um país em que brotam flores no deserto e cultura nas universidades. Por outro lado, aquela humanidade que vem à tona pelas escavações. Ver sair aqueles jarros, aqueles textos sagrados, o mundo dos profetas. Pisar onde pisou Isaías, andar onde andou Jeremias... Visitar Nazaré, os lugares santos! A Holanda me faz desconfiar de que devo ter parentes antigos flamengos. Em Amsterdã, passei quinze dias sem dormir. Me dava a impressão de que não estava num mundo de gente. Parecia que eu vivia dentro de gravuras. Quanto a Portugal, basta dizer que minha avó falava como Camões. Foi ela quem me chamou a atenção para a Índia, o Oriente: “Cata, cata, que é viagem da Índia”, dizia ela, em linguagem náutica, creio, quando tinha pressa de algo, chá-da-Índia, narrativas, passado, tudo me levava, ao mesmo tempo à Índia e a Portugal. (MEIRELES, 1964, [s.p.]).

Em cada local que chega, é surpreendida por pessoas e coisas, deslumbra-se com a cultura da região que visita. Em contrapartida, pontos turísticos não são atraentes, pois, para Cecília Meireles, viajar não é turismo, mas uma extensão dos limites do humano. O turista não contempla os locais que passa, por outro lado o viajante aprecia e observa com um olhar contemplativo as paisagens, lugares, coisas, bichos e pessoas. Dessa maneira, o olhar contemplativo da poeta se volta para a construção, para as universidades, para as canções, para as flores, para os jarros e os textos sagrados; ela se sente levada para distintos espaços e submerge neles.

Ao tratar do livro *Viagem* (1939), José Maria de Souza Dantas (1984) diz serem os versos cecilianos percepções alcançadas durante seus passeios – tanto em viagens reais e literárias –, são verificações empreendidas de passagens por distintos lugares. Ao viajar, Cecília Meireles absorve os conhecimentos dos locais que visita e, assim, produz sua arte. Afirma ele:

A poética de Cecília Meireles pode ser apontada como a poética do movimento, cuja poesia segue um rumo altamente dinâmico. Acima de tudo, acreditou na força do silêncio da palavra, entendendo que, assim, é possível o equilíbrio do próprio homem, mesmo absorvendo tudo isso para sua própria pessoa poética. (DANTAS, 1984, p. 28).

Assim, a escrita ceciliana é marcada por uma poesia de movimento, cuja poética segue um caminho bastante dinâmico. Por meio do lirismo, Cecília Meireles se reúne à história do homem, porque promove o reconhecimento do ser humano, uma vez que sua proposta fundamental é a reflexão, para melhor conhecer e sentir. Com uma escrita dialética e dialógica, almeja compreender a essência humana. Desse modo, a poeta confiou na eficácia do silêncio da palavra, para que pudesse entender o equilíbrio do homem.

Segundo o crítico Miguel Sanches Neto, em “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”, ao escrever a introdução da *Poesia completa*, organizada por Antônio Carlos Secchin e publicada em 2001, a respeito do livro *Viagem*,

Viajar é sinônimo de viver, de se deslocar rumo ao distante, afastando-se dos tumultos humanos. [...] Em todo o livro o conceito de viagem está ligado mais ao mundo simbólico.

Assim fica estabelecida uma conexão de sentido entre o eu transeunte e o transitório. Inúmeras serão as imagens que confirmam esta proximidade semântica. O mundo por onde o eu se move é marcado pela presença de elementos volúveis. As metáforas mais recorrentes são flor, água, ondas, espuma, vento, nuvens, música, cigarra e infância. A fixação nestes tropos da inconstância aponta para uma percepção aguda da rapidez de tudo, da viagem veloz rumo ao fim. Ou seja, Cecília se apropria da noção modernista de velocidade, usando-a não como recurso estilístico, mas como alegoria da existência. (SANCHES NETO, 2001, p. xxxiv).

De tal modo, o crítico faz análise de alguns poemas do livro e apresenta um significado para o ato de viajar para além do deslocar-se de um extremo a outro. Na poética ceciliana, é possível ponderar que viajar está “dentro de uma perspectiva, que remete à ideia de ‘transitoriedade’”. (SANCHES NETO, 2001, p. xxxiii). De acordo com o crítico, em toda a obra da escritora verifica-se a construção semântica das figuras que remetem ao deslocamento, como o vento, a água, as nuvens, uma vez que a constância desses símbolos efêmeros e transitórios marcam a escrita ceciliana.

Cronologicamente pertencente ao período modernista da literatura brasileira, Cecília Meireles revoluciona o conceito de viajar tido pelos autores daquela época, haja vista que eles “viam no perder horizontes uma possibilidade de fazer a radiografia do país profundo.” (SANCHES NETO, 2001, p. xxxiii). Para essa geração, as viagens eram forma de agregar novas realidades, sendo nacionais ou internacionais, colocando o Brasil no cenário mundial, com objetivo de estabelecer uma identidade plural e em deslocamento. A poesia ceciliana dialoga, então, com a estética moderna que “apostou no deslocamento do espaço como projeto

linguístico, folclórico, histórico e sociológico, assumindo o papel de observador e de coletor de dados.” (SANCHES NETO, 2001, p. xxxiii).

No livro *Teoria da viagem: poética da geografia*, Michel Onfray (2009) faz um elogio à arte de viajar e ao amor pelo movimento *versus* a paixão pelo imobilismo. Para ele, a viagem é uma circunstância para expandir os cinco sentidos, assim “sentir e ouvir mais vivamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar ou tocar com mais atenção” (ONFRAY, 2009, p. 49). O viajante se vê fora de sua rotina e de seu cotidiano, desse modo está mais suscetível à percepção das coisas, dos lugares e das pessoas. Como se pode observar no comentário de Cecília Meireles, na entrevista exposta anteriormente, a cada lugar que visita, sente-se surpreendida e pode ver de diferentes formas homens e coisas, pois para ela deslocar-se é alongar horizontes.

Segundo Onfray (2009), tem maior valor o olhar atento e instintivo do viajante artista do que a inteligência cerebral dos “laboriosos dos conceitos”; o nômade-artista, por ímpeto natural, tem um saber e um olhar visionário, porque absorve e entende sem explicações, tendo em vista que se “alimenta de intuições e da penetração imediata da essência das coisas” (ONFRAY, 2009, p. 61). O autor pondera que todos os viajantes e escritores de viagens, artistas do nomadismo, experimentam a iluminação que os faz apreender a essência das coisas, pois são iluminados, incendiados, incandescentes. Diz:

A realidade faz uma infusão por capilaridade no viajante que apreende. Uma vida inteira de exilados não basta; é a iluminação que permite, às vezes, atingir um epicentro que permanece obscuro ao peregrino desprovido de dom. Todos os viajantes, escritores de viagem, artistas do nomadismo experimentam essa evidência, pois todos vivem como iluminados, como incendiados, incandescentes. (ONFRAY, 2009, pp. 61-62).

O viajante, de acordo com Onfray (2009), movido pelo desejo de partir, exercita pensamentos filosóficos ancestrais, como: “o que sei de mim? O que posso aprender e descobrir a meu respeito se mudo de lugares habituais e modifico minhas referências?” (ONFRAY, 2009, p. 75). E é antes, durante e depois da viagem, que se descobrem verdades fundamentais que arranjam a identidade, pois viajar é conhecer.

Ademais, o filósofo assegura que o real motivo para o deslocamento do homem é o seu anseio por se (re)encontrar. E, ao se deparar com a subjetividade, o viajante se distingue do turista, haja vista que “os trajetos dos viajantes coincidem sempre, em segredo, com buscas iniciáticas que põem em jogo a identidade. Também aí o viajante e o turista se distinguem e se opõem radicalmente. Um não cessa de buscar e às vezes encontra o outro nada busca e, portanto, nada obtém” (ONFRAY, 2009, p. 75).

Acrescenta o autor ainda, que “o desejo de viagem se alimenta melhor de fantasmas literários ou poéticos do que propostas indigentes, porque semelhantes demais a uma realidade sumária” (ONFRAY, 2009, p. 22). Logo, o papel inspira, ativa as emoções e sensações e amplia a possibilidade de percepções preparadas, ou seja, os documentos fomentam a iconografia mental do indivíduo e o preparam para a riqueza de uma viagem. Segundo Onfray, a viagem tem início em uma boa biblioteca ou em uma livraria, antes é necessário o imobilismo do leitor, porque o vazio do viajante e a sua falta de preparação ocasionam uma viagem sem substância; a literatura e a poesia, por sua vez, são capazes de propiciar o processo de preparação para o conhecimento e contemplação nas viagens. Nessa direção, o viajante estudioso poderá fixar seu corpo no lugar exato frequentado por sua consciência e por sua sensibilidade. Assim, a riqueza da pesquisa proporciona a riqueza do deslocamento.

A obra literária ceciliana que reporta o tema *viagem* não se restringe apenas aos livros poéticos. Cecília Meireles também publicou crônicas em vários jornais, compostas durante suas viagens. Esses relatos foram encontrados nos acervos da escritora e organizados por seus herdeiros, posteriormente, reunidos nos seguintes livros, por Leodegário Amarante de Azevedo Filho: *Crônicas em geral* (1998) e a coleção *Crônicas de viagem 1, 2 e 3* (1998). Atualmente, foi publicado *Diário de bordo* (2015) – com ilustrações de Fernando Correia Dias –, um conjunto de crônicas sobre a primeira viagem internacional que ela fez, em companhia do primeiro marido, para conhecer os parentes dele em Portugal.

Na apresentação do livro *Crônicas em geral*, Azevedo Filho menciona que, assim como a poética, a crônica ceciliana “depreende a leveza de linguagem da cronista e da estudiosa, sugerindo um conjunto de reflexões sobre o sentido da vida” (AZEVEDO FILHO, 1998d, p. XII). Além disso, a crônica, como discorre o professor, é “um gênero literário autônomo e que se caracteriza pela leveza de estilo, pelo comentário ligeiro, pelo tom poético, pela graça na análise de pessoas e fatos, pela atualidade e pela variedade temática” (AZEVEDO FILHO, 1998d, p. IX).

Segundo o estudioso, nas crônicas da autora são perceptíveis a linguagem leve e o sentimento de mundo da poeta, distanciando-se do tempo cronológico das folhinhas e calendários, mas se inscrevendo no tempo humano. Cecília Meireles, portanto, “afasta-se do espírito de reportagem, conferindo alto valor literário às suas crônicas, sempre perplexa diante do espetáculo da vida, dos seres e das coisas, mas também revoltada, às vezes, contra o desconcerto do mundo e as injustiças sociais” (AZEVEDO FILHO, 1998d, pp. X-XI).

No tocante ao gênero crônica, o crítico Afrânio Coutinho (1978) assegura que

[...] crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres. O cronista é solitário com ânsia de comunicar-se. E ninguém melhor se comunica do que ele, através desse meio vivo, álcere, insinuante, ágil que é a crônica. (COUTINHO, 1978, p. 305).

A finalidade da crônica é a comunicação, o expressar-se livremente por meio das palavras. A crônica está relacionada à vida corriqueira, ao uso da linguagem oral, coloquial, e adquire certo drama em seu conteúdo. Depreende-se que o gênero, com natureza semântica diversificada, é, sem dúvida, um campo sólido de grande riqueza.

Na crônica poética, as palavras são trabalhadas artisticamente, de modo que requer uma leitura atenta tal como um texto poético. É necessária a observação atenta das metáforas, da carga polissêmica e dos elementos estruturais associados ao significado, como ritmo, pontuação e rimas. O cronista-poeta analisa profundamente tudo aquilo que o cerca, suas características, buscando a essência das coisas, almejando compreender o íntimo delas. Assim ele descobre a beleza escondida, capta os detalhes com olhar atento e sensível.

As *Crônicas de viagem* (1998) foram publicadas em jornais e se dividem em três volumes, porém foram organizados apenas na década de 1990. É notório que, no primeiro volume, a ocorrência da escrita poética é mais evidente do que nos demais. Ao que parece, a composição das crônicas, provavelmente, ocorria nos intervalos de palestras, congressos, conferências e estudos durante suas viagens internacionais e nacionais.

Na apresentação da coletânea, escreve Azevedo Filho acerca dessas crônicas de viagem de Cecília Meireles:

O volume anterior recolhe as suas crônicas em sentido geral, enquanto este foi reservado para a reunião de suas crônicas de viagem, já que [Cecília Meireles] percorreu várias partes do mundo, deslumbrando-se com lugares, pessoas e coisas. Por certo, viajar com ela, ou ao seu lado, ainda que pela imaginação, significa muito mais do que uma viagem isolada, sem graça ou sem companhia, embora realizada. Até porque Cecília não era simplesmente turista, mas viajante, ela própria distinguindo a semântica dos dois termos. (AZEVEDO FILHO, 1998a, p. XI).

Como se vê, para Cecília Meireles viajar é conhecer o mundo, é deleitar-se nos instantes, visitar universidades ao redor do planeta e “participar de congressos internacionais, entrar em contato com personalidades de vários domínios da cultura, comer pratos exóticos, conversar com gente humilde do povo, admirar a paisagem e valorizar o tempo humano, em sua grandeza e em sua precariedade” (AZEVEDO FILHO, 1998a, p. XIV).

Diferenciando-se de turista, a poeta, ao viajar pelo mundo e ter contato com diferentes povos e culturas, transmite ao seu leitor um olhar subjetivo e reflexivo sobre a condição humana. O seu olhar revela um sujeito meditativo que apreende os espaços e lugares. Dessa forma, seus relatos explicitam um eu atento ao mundo, indo além da mera descrição da paisagem e dos seres vivos. Em sua crônica “Madrugada no ar”, publicada no livro *Crônicas de viagem, I* (1998), explica:

Porque viajar é ir mirando o caminho, vivendo-o em toda sua extensão e, se possível, em toda a sua profundidade, também. É entregar-se à emoção que cada pequena coisa contém ou suscita. É expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física – mas, sobretudo, de ordem espiritual. Viajar é uma outra forma de meditar. (MEIRELES, 1998a, p. 269).

Percebe-se que além de desfrutar da beleza e dos detalhes do percurso, a narradora desse relato incentiva a reflexão acerca da natureza humana. A escritora incita a meditação e a descoberta do caminho, interpretando e se sensibilizando com a cultura do outro e, portanto, acumulando experiências. Nessa leitura, as viagens físicas realizadas impactaram sua vida e sua escrita, de modo a trazer para sua obra temas e reflexões filosóficas e existenciais.

Por conseguinte, a literata se revela viajante, aquela que visita os mais numerosos destinos, em comunhão com diferentes povos e culturas. Para a escritora, viajar é conhecer o mundo, é uma nova forma de meditar sobre a condição humana. Desse modo, ela demonstra ao seu leitor um olhar lírico, subjetivo e reflexivo sobre a paisagem, as pessoas e as coisas que encontra no seu deslocar. Destarte, a singularidade do olhar viajante de Cecília Meireles se aproxima de uma experiência poética.

Ela retrata em suas crônicas o olhar da criança, a gentileza dos apaixonados, as cores e paisagens, a sabedoria dos animais, as formas dos jardins, particularidades estas que não são perceptíveis ao olhar automático do cotidiano. A cronista apreende a paisagem com olhar de poeta, vê mais do que a aparência, penetra e recria o real.

Há quase duzentos anos de distância dos fatos que resultaram na Inconfidência Mineira, no século XVIII, Cecília Meireles viaja à cidade de Ouro Preto, no ano de 1943, com objetivo de reportar as comemorações da Semana Santa. Assiste às festividades pelas ruas por onde passa. Contudo, seu objetivo inicial de reportar tais celebrações foi afetado, pois “a visão de Ouro Preto e a lembrança de Vila Rica se sobrepujam ao cenário moderno e frívolo” (MEIRELES, 2008b, p. 15) do cotidiano da poeta.

Na crônica publicada em 20 de novembro de 1949, na *Folha da Manhã* – (São Paulo), intitulada “Ouro Preto”, fica evidente o olhar contemplativo da autora, que escreve:

Do nosso breve passado, Bahia e Minas são os dois grandes centros de tradição; e, das cidades históricas de Minas, Ouro Preto é a mais harmoniosa, – a que, pela sua situação, pelo seu desenvolvimento, pelo que possui de verdade e de poesia a que mais comove o pensamento e o coração. (MEIRELES, 1998b, p. 309).

As crônicas destinadas à Arcádia mineira são de linguagem sutil, mas também crítica. Há um eu sensível ao que contempla, descrevendo a arquitetura das casas, as igrejas e as vias urbanas. Todos os sentidos são aguçados, o ouvir bater dos sinos, o tátil sugerido na imagem dos cavalos com suas crinas brancas nos descampados e as brincadeiras das meninas. Contudo é crítica obstinada ao pontuar a destruição das casas de Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa, e das igrejas. Ao escrever sobre a cidade, conclama à sua salvação contra a destruição, porque Ouro Preto é “a mais bela página da nossa história de povo livre” (MEIRELES, 1998d, p. 311).

Ao percorrer as ruas de Ouro Preto, na Semana Santa de 1943, Cecília Meireles sente surgir o desejo de tecer a história e reportar o passado. Conforme a poeta, o propósito inicial de reportagem foi abandonado, pois, em Vila Rica, ela escuta os homens de outra época. Na conferência de 1955 ela diz:

Deixei Ouro Preto – e seguiram comigo todos esses fantasmas. Seguiram outros, que fui encontrar na comarca do Rio das Mortes: os que vivem à janela de Bárbara Eliodora, os que cercam a fonte de S. José del Rey; os que se encontram nos altares, entre anjos e santos; os que sobem aos púlpitos; os que apontam as pinturas cheias de intenções na casa do Vigário Toledo... (MEIRELES, 2008b, p. 14).

A escritora se sensibiliza com as dores dos homens de outrora e, ao percorrer os caminhos de Minas ao Rio, percebe os detalhes, as cenas, os acontecimentos que levaram à condenação de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Seguem com ela vozes que querem contar sua história. Dessa maneira, a poeta se faz locutora e também partícipe daquela tragédia.

Em cartas trocadas entre Cecília Meireles e as escritoras Henriqueta Lisboa e Lúcia Machado de Almeida, encontram-se as comprovações das viagens realizadas pela escritora. Nas correspondências, há referências às pesquisas realizadas, aos textos e estudos que se empenhou em fazer para compor seu *Romanceiro*. Inclusive, além das viagens realizadas ao longo de sua vida para as conferências, palestras, entre outros, ela solicita ajuda das amigas.

O Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, possui 42 cartas e 7 cartões enviados por Cecília Meireles para a também escritora Henriqueta

Lisboa. As cartas se iniciaram em 1931 e tiveram fim em 1963. Os assuntos são os mais variados: temas domésticos, poemas, observações a respeito de criações literárias e comentários acerca da literatura de outros escritores, além de informações sobre as pesquisas referentes à Inconfidência Mineira.

Constam desse Acervo, também, as correspondências entre Cecília Meireles e a escritora Lúcia Machado de Almeida, com quem conservou uma relação estreita. A amizade se inicia nos anos 1940, em um encontro de escritores e jornalistas ofertado por Leão Godim – diretor de *O Cruzeiro*, – em sua residência.

Em carta a Lúcia Machado de Almeida, em 6 de junho de 1947, Cecília Meireles relata seu plano de viagem e trabalho a serem desenvolvidos:

Hoje me encontrei no Mosteiro de S. Bento com Murilo, que me falou de sua estada em Minas, e da visita a uma cidade que ele quase acha mais fabulosa que Ouro Preto. Eu acho isso difícil, – mas enfim, em Minas nada é impossível ... Falou-me do Museu da Inconfidência, e os meus olhos devem ter crescido muito... porque ele entrou a dizer que era preciso que alguém escrevesse qualquer coisa sobre Inconfidência etc. Vamos ver se, daí, vocês me ensinam o caminho para Ouro Preto, que eu quero estudar aquela varanda do Cláudio onde Gonzaga padeceu sua dor de fígado. (MEIRELES, 6 jun. 1947, ALMA).

A poeta já dá indícios de seu desejo de escrita e demonstra seu fascínio por Ouro Preto. Pede à amiga ensinamentos sobre a cidade e demonstra familiaridade com os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa. Percebe-se também certa preocupação em sua fala que o amigo publique algo antes dela. Vale lembrar que, em *Sonetos brancos*, escrito entre 1946 e 1948, mas publicado somente em 1959, Murilo Mendes evoca a cidade no poema “Ouro Preto severa e íntima” e, em 1954, o mesmo poeta traz a lume o seu *Contemplação de Ouro Preto*.

Ao escrever a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles menciona suas visitas à cidade e sua dedicação à escrita. Na correspondência de 22 de janeiro de 1948 diz à amiga:

Agradeço-lhe muito o livro sobre Tiradentes. Há pouco li uma genealogia do mártir, e fiquei triste ao saber que nem teve madrinha de batismo. É certo que, como acontece nesses casos, recorreram a Nossa Senhora. Mas V. ponto não sente uma angústia, ao pensar nessa criancinha, destinada à forca, sem uma figura humana que a segurasse nos braços, sob sua proteção, desde o nascimento? Estou preparando umas “baladas” de Ouro Preto, e esse é o tema de uma.

[...]

Tenho adiado por isto e por aquilo a viagem a Minas. Mas desejo fazê-la agora em fevereiro, enquanto me sobram uns dias de férias. [...]

Meu plano de Ouro Preto é um pouco elástico: abrange Tiradentes, que não conheço, e uma volta a Mariana, que adoro, e talvez alguma penetração mais.

Se tudo corresse bem, iria abraçá-la a Belo Horizonte. (MEIRELES, 22 jan. 1948, AHL).

O fragmento expõe que Cecília Meireles deseja retornar às cidades mineiras para dar continuidade ao seu trabalho investigativo sobre o passado histórico. Seu texto é atravessado por subjetividade, como se pode observar na descrição que faz da personagem histórica, que ganha um contorno diferente na carta. Esse tema é matéria que será desenvolvida no “Romance XII ou De Nossa Senhora da Ajuda”.

O vínculo com o gênero dramático se mostra evidente nas “Falas” e nos “Cenários”, elementos característicos da encenação teatral. As “Falas” traduzem a voz de um narrador poético que determina o mundo, sintetiza a narração e a comenta, pondera a respeito dos fatos e os julga; como uma definição de intenções, anuncia o que pretende o sujeito lírico. Por sua vez, os “Cenários” indicam marcações do espaço e da paisagem onde acontecem os fatos.

Os primeiros versos dessa “Fala inicial”, que descreve a manhã do enforcamento de Tiradentes, já declaram um passado esquecido, um labirinto atroz que apenas ecoa a voz da condenação – condenação de todos os envolvidos: os inconfidentes, os negros que foram escravizados, as mulheres que foram abandonadas, a Rainha que ficou louca, a cidade que foi devastada e os animais que participaram da construção da cidade. O eu lírico sente a morte, a angústia e a perplexidade da multidão.

Esses versos, compostos em redondilha maior, evocam o passado histórico elegendo a descrição do enforcamento de Tiradentes na manhã de 21 de abril de 1792. Assim, são escritos no presente e relacionados às áreas sensoriais – audição e visão: o eu lírico ouve e vê as cenas descritas e “vive” integralmente o momento. Os verbos no presente do indicativo expressam a contemporaneidade da ação ou do estado do sujeito lírico ao narrar.

Em sua análise sobre a “Fala inicial”, Lucia Helena S. Manna (1985) pontua que esse poema é uma forma de definição dos objetivos da composição poética. Nesses versos anuncia o eu lírico o que almeja com o *Romanceiro*: uma averiguação detalhada, realizada de modo poético a partir dos fatos históricos acerca do conflito humano de essência oculta e de tamanha dramaticidade.

Batem patas de cavalos.
Suam soldados imóveis.
Na frente dos oratórios,
que vale mais a oração?
Vale a voz do Brigadeiro
sobre o povo e sobre a tropa,
louvando a augusta Rainha,
– já louca e fora do trono –
na sua proclamação.

Ó meio-dia confuso,
 ó vinte-e-um de abril sinistro,
 que intrigas de ouro e de sonho
 houve em tua formação?
 Quem ordena, julga e pune?
 Quem é culpado e inocente?
 Na mesma cova do tempo
 cai o castigo e o perdão.
 Morre a tinta das sentenças
 e o sangue dos enforcados...
 – liras, espadas e cruzes
 pura cinza agora são.
 Na mesma cova, as palavras,
 o secreto pensamento,
 as coroas e os machados,
 mentira e verdade estão.
 (MEIRELES, 2008, p. 38).

Nessa estrofe, destaca-se a figura do cavalo como símbolo de força por meio do verbo “bater”: a união das palavras “batem patas” dá à passagem sonoridade semelhante à dos cascos de cavalos ao se impactarem no solo; as letras “p” e “b”, consoantes oclusivas, sonora e surda, respectivamente, fazem lembrar do som do trotar do animal. O verso se inicia e se encerra com entonação. Aqui se observa também a voz daqueles que não aparecem na história oficial: os soldados, o Brigadeiro, o povo, a tropa. O destino dos homens já foi traçado, mas indaga-se quem serão os culpados e inocentes, quem os condenará, julgará e punirá, pois que a Rainha já está fora do trono, e o vilão já se evidencia: o ouro. Tudo o que foi descrito: lira dos poetas, espadas dos soldados, as cruzes dos padres, as tintas das sentenças e as palavras já têm destino certo: a cova, pois tudo é efêmero.

As estrofes seguintes reforçam a ideia do passado desmemoriado. Consoante os preceitos de Octávio Paz, os poemas são datados, ligados a história, nomes, ossos, letras, rostos, almas, poeira, pois “a história é o lugar de encarnação da palavra poética” (PAZ, 1982, p. 227). Todos esses elementos são alimento para a composição poética da autora:

Aqui, além, pelo mundo
 ossos, nomes, letras, poeira...
 Onde, os rostos? onde, as almas?
 Nem os herdeiros recordam
 rastro nenhum pelo chão.

Ó grandes muros sem eco,
 presídios de sal e treva
 onde os homens padeceram
 sua vasta solidão...

Não choraremos o que houve,
 nem os que chorar queremos:

contra rocas de ignorância
rebenta a nossa aflição.

Choramos esse mistério,
esse esquema sobre-humano,
a força, o jogo, o acidente
da indizível conjunção
que ordena vidas e mundos
em pólos inexoráveis
de ruína e de exaltação

Ó silenciosas vertentes
por onde se precipitam
inexplicáveis torrentes
por eterna escuridão!
(MEIRELES, 2008b, pp. 38-39).

Nessa “Fala inicial”, verifica-se que há trechos da história que foram esquecidos, nenhum rastro deles restou. Em conformidade com Walter Benjamin (1994), os rastros são registros deixados pelo passado no presente, o rastro é a presença de uma ausência, o que ficou para os herdeiros recordarem. Porém, o sujeito lírico diz que a história, por meio dos termos, rostos e almas, foi silenciada, tornou-se ruína em uma eterna escuridão.

A arquitetura dos presídios “ensina” que os homens que lá padeceram em vasta solidão se tornaram também sem voz – “muros sem eco” – e seus rastros foram condenados às trevas. Os espaços estão em ruínas, e esse cenário de devastação simboliza a corrosão do tempo, a própria morte. Contudo, os mortos ganham voz nos versos, não puderam ser silenciados. O choro apresenta-se como denúncia, como indignação na busca pela justiça, pelo jogo, pela determinação dos polos imutáveis de ruína e exaltação, fiados pela roca da ignorância. Esses polos, infere-se serem compostos pelos excluídos e pelos enaltecidos na teia da história de Minas Gerais. O sujeito poético não deseja se lamuriar pelos esquecidos, mas propõe uma investigação dos acontecimentos, um novo olhar para os escombros.

1.3 As tecelãs



Imagem 2 – “A tecelã”.

Fonte: Fotografia do acervo pessoal de Luara Veloso.

Ao estudar a construção textual e o todo que envolve a composição de textos, em seu livro *O prazer do texto*, Roland Barthes (1973) afirma ser o texto um tecido que se assemelha à teia de aranha; assim o escritor seria a aranha que tece a trama, a literatura. Nessa análise, ele diz:

Texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções constitutivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto com uma hifologia (*hyphos* – tecido e a teia de aranha). (BARTHES, 1973, p. 112).

O modo de escrever para Barthes é aquele que desencadeia a fruição, o prazer, o gozo pela linguagem. Assim sendo, para que esse objetivo seja atingido é imprescindível que o escritor, no processo de composição textual, considere alguns tópicos, por exemplo: a seleção de palavras, o modo de contação das narrativas e a construção dos temas. O modo de escrever, para Barthes, é aquele que desencadeia um devir, um movimento.

Segundo o crítico, o texto é algo não estático e atópico, uma composição que se ambienta em um não lugar, porque o leitor também participa de sua construção. Entre o escritor e o leitor existe uma fenda, e é nessa abertura que o leitor faz suas atualizações, haja vista que o texto não é dado, mas revela-se progressivamente, pode apresentar linguagem plurissignificativa e para cada leitor vai se apresentar de um modo distinto. De sentidos diversos, o texto se mostra ao leitor, e este constrói novas ideias, por meio das lacunas deixadas pelo escritor. Assim a cada leitor, o texto se completa e ganha novas deliberações.

Em sua análise sobre a composição textual, Roland Barthes (1973) compara o trabalho do escritor com o tecer da aranha. Desse modo, o ofício da aranha tem muito a ensinar ao escritor. Ela produz sua teia viscosa e quase imperceptível; com o excremento que sai de seu corpo, faz sua costura e, com esses fios de seda tramados, apreende sua presa. Igualmente o escritor costura seu texto e, nessa tessitura, o leitor pode ser capturado.

O escritor, portanto, ao observar o tramar da aranha, aprende a cativar seu leitor por meio da imaginação e da astúcia, costurando seu texto em lugar estratégico, em ambientes de potenciais leitores. Como a aranha tece, o escritor cria, inventa, produz imagem; os fios da teia figuram as imagens criadas com diversos sentidos e significados. Essa tessitura é construída pelo entrelaçamento entre escritor e leitor, e, como aranha, o escritor se dissolve nas palavras escritas em sua teia textual.

Como aludido, o *Romanceiro da Inconfidência* é resultado de pesquisas cuidadosas e leituras acuradas de Cecília Meireles. A escritora se coloca no lugar de leitora de artigos, documentos e livros que abordam o passado histórico das Minas Gerais do século XVIII. A esse respeito, a estudiosa Ilca Vieira de Oliveira (2012) afirma que “para criar seu texto poético, a literata se vale de seu lado de jornalista e pesquisadora, vai em busca das fontes e dos documentos nos arquivos e acervos de Ouro Preto” (OLIVEIRA, 2012, p. 120). Como se vê, Cecília Meireles se faz leitora dos textos e da história mineira.

A estrutura textual do *Romanceiro da Inconfidência* é permeada pelas leituras transpostas em linguagem poética por Cecília Meireles, por isso os poemas são tecidos que dispõem de musicalidade e rima, estruturados em versos e estrofes. Em sua tessitura, a escritora analisa e seleciona os discursos já formulados e os textos oficiais, haja vista que sobre um mesmo fato há distintas versões e interpretações. Portanto, as vozes ganham novos tons e significados, os discursos do outro são reinventados em nova conjuntura e, mesmo que composto por elementos já postulados, o livro se faz nova criação.

Ao se colocar como leitora, Cecília Meireles inicia seu processo de escrita e, ao se portar como poeta e ficcionista, cria, com suas deliberações, seu poema sobre a Inconfidência. Segundo Ilca Vieira de Oliveira:

O texto literário expressa a preocupação da escritora com um homem e a sua essência, revelando a visão redentora de um mundo mais justo, livre e mais humano, demonstrando a transitoriedade de todas as coisas. A poetiza e intelectual cumpre o seu papel de (re)escrever não somente a história oficial, mas, também, a história dos marginalizados e desprivilegiados. É no tecido ficcional que a letra borda o amor, a justiça e a liberdade de todos os homens em todos os tempos. (OLIVEIRA, 2012, p. 121).

Inserida desde 1930 no cenário político e cultural brasileiro, do qual participava efetivamente, como revela Ilca Vieira de Oliveira (2012), Cecília Meireles inclui em seu *Romanceiro* aspectos que demonstram sua conduta política e intelectual, velada pela postura de jornalista e professora. O livro é escrito em um período de grandes mudanças nacionais. Em 20 de abril de 1936, o então presidente Getúlio Vargas ordena o repatriamento das ossadas dos inconfidentes mineiros, enterrados no exílio sem nenhuma consagração. Assim, a cidade de Ouro Preto será a responsável pela proteção desses restos mortais⁶. O objetivo é resgatar e divulgar os símbolos e heróis nacionais, e é nesse momento que surge a ideia da criação do Museu da Inconfidência.

Ademais, a construção do *Romanceiro* foi acometida pelo fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945. A esse respeito, pontua Rosiane Viana Silva (2012):

A projeção da revolta mineira seria viável para Cecília enquanto fator de conscientização e ensinamento constantes de que motivações e ambições egoístas são prejudiciais para a humanidade, uma vez que ultrapassam a zona do respeito ao próximo, ponto crucial dos problemas sociais. Sob essa ótica global, a composição ceciliana poderia ser devidamente interpretada como uma crítica à Segunda Guerra Mundial, finalizada alguns anos atrás, em 1945. (SILVA, 2012, p. 54).

Utiliza Cecília Meireles fatos históricos como cenário da narração que tece sobre a Inconfidência e, nisso, não contempla apenas as figuras históricas, mas também personagens muitas vezes esquecidas ou nunca mencionadas, evoca bichos, mulheres, escravos e ainda escreve poemas a respeito das condutas de inconfidentes e delatores, com objetivo de suscitar nos leitores reflexões não apenas para os conflitos locais, mas também para as questões globais.

⁶ Para mais informações acerca do repatriamento dos despojos dos inconfidentes, consultar Lima Júnior (1998).

Em conformidade com essas ideias, Ilca Vieira de Oliveira (2012) assegura que a poeta, embasada nessas ponderações globais, estabelece uma crítica ao período pós-guerra vivido pela nação brasileira. A poeta usa a Conjuração mineira como exemplificação da ganância e de ambições egoístas dos homens, ainda que a Inconfidência Mineira tenha servido, muitas vezes, para respaldar as aspirações elitistas e governamentais, excluindo os interesses populares.

Nas cartas trocadas por Cecília Meireles com Henriqueta Lisboa e Lúcia Machado de Almeida, durante a composição do *Romanceiro da Inconfidência*, constatam-se os deslocamentos realizados pela escritora, os lugares visitados, as viagens do Rio de Janeiro a Minas Gerais na busca de materiais, informações e documentos fundamentais para sua escrita poética. Nesses diálogos, ela relata suas angústias, seus pensamentos a respeito da Inconfidência Mineira, seus infortúnios no decorrer da escrita, além de pedir contribuições às amigas.

As missivas se iniciaram em dezembro de 1944, eram frequentes, se observada a quantidade elevada de cartas, e mais confessionais. Encontram-se no dossiê 92 documentos, entre missivas e cartões, sendo a última carta datada de 9 de julho de 1963. Ainda constam quatro correspondências de Heitor Grillo, marido de Cecília Meireles, sendo a primeira em 16 de dezembro de 1964, em que ele comunica oficialmente o falecimento da esposa.

Em carta enviada a Lúcia Machado de Almeida, no ano de 1946, o projeto de elaboração de um poema sobre a Inconfidência ainda não existia, porém Cecília Meireles revela à amiga inspirações recebidas nos caminhos de Minas:

Estou à espera também de teus novos livros. Creio que aquele sobre o passado poético de Minas vai ser um encantamento. Só em Ouro Preto há coisas divinas! E o resto! Eu mesma, que vi tão pouco, escrevi três baladas sobre essas coisas que parecem suspensas no tempo, como as aranhas no meio da teia. Ah! Quem vivesse quinhentos anos (e não precisasse de cozinheira!...). (MEIRELES, 12 abr. 1946, ALMA).

Essa correspondência é a primeira carta em que Cecília Meireles diz que sua escrita envolve Minas Gerais. É perceptível que seu fascínio será deslocado para seus versos, e os primeiros esboços do *Romanceiro* aparecem. É também o primeiro momento em que a escritora evoca a figura de um bicho para desenvolver sua poética sobre a Inconfidência. A aranha aparece em forma de metáfora para “coisas suspensas”, uma figura pendurada na teia à espera de sua presa. Igualmente à aranha, o passado tece sua teia, e a história é o resultado desse trabalho, em fios tramados. Nas teias do tempo, estão suspensos os testemunhos não registrados nos documentos oficiais e as memórias deixadas nas ruínas.

No ano de 1947, Cecília Meireles registra o início de seus estudos para escrita do seu projeto literário sobre a *Conjuração*⁷. E, em carta a Henriqueta Lisboa, a literata confirma as viagens necessárias a Ouro Preto para “verificar certas coisas indispensáveis” à montagem do poema e revela uma vasta pesquisa em diversos documentos, incluindo o trabalho de Afonso Arinos sobre *Cartas chilenas*, de Cláudio Manuel da Costa. Ela também lamenta o desconhecimento dos brasileiros sobre sua própria história.

Consegui o livro de Afonso Arinos sobre as *Cartas chilenas*, que me foi muito proveitoso. Não concordo completamente com ele, mas é um trabalho muito bem orientado. Na minha modesta opinião, Cláudio deve ter colaborado aqui e ali – mas tudo é tão improvável! E nós desconhecemos tanto o que é nosso! Fiquei impressionada com o Arquivo de Belo Horizonte. Quem pudesse mergulhar naquela papelada! Outro dia me disseram que foram encontrados aqui na Biblioteca Nacional documentos que alteram os primeiros capítulos da história do Brasil! Imagine V. se conhecêssemos todos os nossos documentos!

Agradeço-lhe imenso a gentileza do oferecimento dos livros. Sempre precisarei de seus favores, e sempre me encantará agradecer o que vier de suas mãos. (MEIRELES, 5 set. 1947, AHL).

Em carta a Lúcia Machado de Almeida, no dia 3 de outubro de 1947, Cecília Meireles solicita à amiga visita em todos os lugares possíveis para sua pesquisa, mesmo cansada de todos os estudos realizados, e revela ser esse cansaço, na verdade, um esgotamento de alma, diante de todas as injustiças encontradas:

Quando eu for a Ouro Preto, Lúcia, implorarei a vocês todos que me deixem visitar tudo que for possível. Se você soubesse como ando cansada de estudar essas coisas! Digo cansada, não querendo significar enfasiada, mas fisicamente extenuada, porque sinto todas as injustiças feitas a cada um, e o medo de todos eles, e a angústia, e o resto. Não é exagero, Lúcia, tenho padecido de corpo, também, não só de alma. Há noites em que estou arrasada. Mas se dissesse aos que me cercam ou ao médico: é que hoje fui de Ouro Preto a Mariana, em lombo de mula, ou andei da rua da Quitanda à dos Latoeiros com dois soldados atrás de mim – pensariam mandar-me para um manicômio. Mas é só porque este estado de tensão existe, porque eu não me afasto um momento desta emoção contida, que sei que vou fazer a peça, apesar de tudo. (MEIRELES, 3 out. 1947, ALMA).

⁷ Rosiane Viana Silva (2012), por meio de seu estudo e embasada na inferência de Leila V. B. Gouvêa (2001), embora não disponha das fichas de análise e outros documentos que fazem parte do acervo da escritora, questiona se de fato Cecília Meireles dedicou dez anos de pesquisa à elaboração do *Romanceiro da Inconfidência*, porque somente no ano de 1947, em cartas para as amigas, é que a poeta deixou evidente essa proposta literária. Acerca dessa discussão, conferir a dissertação de mestrado de Rosiane Viana Silva (2012). Todavia, não se pode esquecer de que Cecília Meireles já publicara anteriormente poemas sobre Ouro Preto. Chama-se atenção para a “Balada de Ouro Preto”, de *Retrato natural*, de 1949, e “Este é o lenço”, de *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945. Na carta, ela comenta que escreveu baladas para a cidade.

Nessa carta, Cecília Meireles descreve um percurso fictício ao transitar pelos caminhos de Ouro Preto e Mariana, e se percebe perseguida por fantasmas. Porém observa que essa frase soaria como loucura para a sociedade e afirma que esses sentimentos se devem a sua dedicação ao compor sua teia. A escritora demonstra ter como mote sua sensibilidade emocional para realização da investigação da *Inconfidência Mineira*, como constata Silva (2012). A correspondência à amiga demonstra a importância e a sobriedade de seu projeto literário. Cecília Meireles entrelaça na escrita razão e emoção, mantendo uma postura de paixão e entrega na busca atenta por conhecimento, e não se afasta do seu objeto de pesquisa.

Observa-se um eu que revela um olhar atento e apreensivo, deslumbra-se com as riquezas históricas e literárias de Minas Gerais, atraído por detalhes visuais e pela memória de tempos gloriosos, vê no estado mineiro uma espécie de laboratório de composição poética, que guarda ruínas inspiradoras de um passado deslumbrante. O cenário mineiro é uma fonte de disseminação de imaginação literária e é apresentado às amigas como arsenal sublime.

Analisando o acervo de cartas da autora, percebe-se que a correspondência com Lúcia Machado de Almeida acontece de forma mais intensa, íntima e assídua, pois nela podem ser encontradas mais informações em relação às visitas às cidades históricas mineiras e às casas dos inconfidentes, bem como acerca das intensas pesquisas para sua elaboração literária. Com singular intimidade, a poeta exterioriza o processo de sua criação:

Nunca andei tão metida numa coisa que me causasse tanta sensação de riqueza interior, de constante crescimento poético, de ascensão... Vamos a ver o que vocês acharam de tudo isso. Quero lançar tudo de uma vez. E peço-lhe que conserve sobre isso rigoroso silêncio. Confidência da Inconfidência... (MEIRELES, 20 out. 1948, ALMA).

O sigilo solicitado por Cecília Meireles foi mantido pela amiga, mesmo depois da publicação de *Romanceiro*, em 1953, como afirma Rosiane Viana Silva (2012). Apenas em 20 de fevereiro de 1965, no artigo “Esse instante emprestado”, meses após o falecimento da poeta, é que “Lúcia Machado de Almeida revela trechos das cartas trocadas com Meireles, em que é enfocado o processo de elaboração do *Romanceiro*” (SILVA, 2012, p. 105).

Voltando ao *Romanceiro da Inconfidência*, ao analisá-lo, identifica-se a representação da teia e da aranha nos versos que o compõem. É no “Romance V ou da destruição de Ouro Podre” que se inicia essa representação. Observe-se este fragmento:

[...]
Dorme, meu menino, dorme...
Dorme e não queiras sonhar.

Morreu Felipe dos Santos
e, por castigo exemplar,
depois de morto na forca,
mandaram-no esquartejar!

Cavalos a que o prenderam,
estremeciam de dó,
por arrastarem seu corpo
ensanguentado, no pó.
Há multidões para os vivos:
Porém quem morre vai só.

Dentro do tempo há mais tempo,
e, na roca da ambição,
vai-se preparando a teia
dos castigos que virão:
há mais foras, mais súplicas
para os netos da traição.

Embaixo e em cima da terra,
o ouro um dia vai secar.
Toda vez que um justo grita,
um carrasco o vem calar.
Quem não presta fica vivo:
quem é bom mandam matar.
[...]
(MEIRELES, 2008b, p. 55).

O poema relata um diálogo entre uma mulher e seu filho, que conta a ela o incêndio do Morro da Queimada. Durante a conversa, a mãe faz-lhe observações e aconselha o menino. Nesse romance, a teia é representada como uma armadilha, que é preparada para a captura das presas, sendo estas os “netos da traição”. O tempo se faz o grande trabalhador que fia na “roca da ambição” os castigos, forcas e suplícios. Nesses versos, a teia representa a construção da história que se estrutura com a premonição do fim do ouro.

Discorre Ilka Brunhilde Laurito (1975) que a teia que aparece nesse momento remete à imagem da roca, enquanto o sujeito lírico assume um tom profético, prevendo o futuro da narrativa: os episódios da Inconfidência Mineira e suas trágicas consequências. A teia toma conotação de “tecido de palavra”, referindo-se aos conspiradores e aos delatores, e de “tecido de silêncio”, sobre as palavras silenciadas ou não ditas, ambas ilustrando a oposição entre dois mundos verbais. Ao analisar as teias no *Romanceiro da Inconfidência*, Laurito as interpreta como tecido épico-lírico-dramático que amarra todas as vozes, os cenários, as falas, os romances, a serenata e o retrato:

Os textos às vezes são ligados pelo tom, às vezes pelo ritmo, às vezes por imagens, outras vezes pela atitude narrativa, mas o que importa salientar é

que, através de vários recursos, são os temas (e os motivos neles incluídos) – não o assunto do poema – os tecelões dessa teia coesa do *Romanceiro da Inconfidência*. (LAURITO, 1975, p. 124).

A estudiosa interpreta a imagem da teia como nó na rede temática que liga o todo do texto. Imagem a entrelaçar os componentes do poema que giram em torno de um ponto fixo, o assunto do poema, a teia de aranha está relacionada à veiculação da palavra e das ideias libertárias, pontua Laurito (1975), remetendo-se aos símbolos do bordado, da roda e do círculo.

Segundo o *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), “a aranha surge, em primeiro lugar, como epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1906, p. 70). Para alguns povos, a aranha simboliza sabedoria, infinidade; vista como ser feminino, é a grande mãe, a criadora cósmica e a senhora tecelã do destino. Os autores apresentam também o mito de Aracne, a tecelã transformada em aranha por Atena, deusa da Razão Superior. A jovem, detentora de grandes habilidades, afronta a deusa, que, sentindo-se insultada, golpeia a tecelã. Aracne atenta contra a própria vida, porém Atena salva-a, mas a transforma em aranha.

Conforme Udo Becker (1999), em *Dicionário de símbolos*, na Índia, a aranha “era considerada símbolo da ordem cósmica e ‘tecelã’ do mundo dos sentidos” (BECKER, 1999, p. 24). Na cultura islâmica, as aranhas brancas são consideradas boas, e as pretas, más. Segundo Becker, na Bíblia, especificamente no livro de Jó, as aranhas são representadas como símbolo da caducidade e da esperança vaidosa, devido à fragilidade de suas teias. Diz o trecho bíblico: “Sua confiança é um fiapo no ar, uma teia de aranha sua segurança:/ ao se apoiar em sua casa, esta cairá; quando nela se agarrar, ela não resistirá” (BÍBLIA, Jó, 8, 14-15).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997) também falam sobre a interpretação bíblica da aranha: “essa fragilidade evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 71). Os autores expõem o animal, mediante às diferentes compreensões, como artesã do tecido do mundo e do véu das ilusões, tecelã da realidade e, portanto, senhora do destino.

No *Romanceiro*, a figura da aranha é encontrada em quatro poemas: “Romance XXIV ou Da bandeira da Inconfidência”, “Romance XXVIII ou Da denúncia de Joaquim Silvério”, “Romance XXIX ou Das velhas piedosas” – poemas estes enquadrados no segundo “Cenário” – e nos versos do terceiro “Cenário”. Para além da representação do tecido de palavras e de silêncios, como apresentada por Ilka Brunhilde Laurito (1975), nota-se que a cada poema a figura da aranha ganha novas representações e significados.

Observe-se a primeira estrofe do “Romance XXIV ou Da Bandeira da Inconfidência”

Através de grossas portas,
sentem-se luzes acesas
– e há indagações minuciosas
dentro das casas fronteiras:
olhos colados aos vidros,
mulheres e homens à espreita,
caras disformes de insônia,
vigiando as ações alheias.
Pelas gretas das janelas,
pelas frestas das esteiras,
agudas setas atiram
a inveja e a maledicência.
Palavras conjeturadas
oscilam no ar de surpresas,
como peludas aranhas
na gosma das teias densas,
rápidas e envenenadas,
engenhosas, sorrateiras.
[...]
(MEIRELES, 2008b, p. 98).

O poema recria os ares das discussões e sugestões para o movimento inconfidente. Os versos narram uma reunião do grupo, em que é proposta a bandeira símbolo do levante, a qual posteriormente irá se tornar a bandeira do estado de Minas Gerais. Do lado de fora está a vizinha curiosa, atenta e maledicente. Embora haja possível contribuição estrangeira – como retratado na quinta estrofe –, o clima de tensão e perigo é insinuado. Nas estrofes desse romance, a Liberdade é requerida pelos conjuradores, porém todos serão réus nas teias da Inconfidência.

Nesse romance, a aranha é descrita pejorativamente: “rápidas e envenenadas”, “engenhosas” e “sorrateiras”, como animal ardiloso e astuto na captura de suas presas. A aranha se metaforiza nos antagonistas do movimento inconfidente: a vizinhança, como “peludas aranhas”, trama a teia da inveja e da maledicência, lança palavras, murmura, imagina, inventa, e essas palavras se fazem fios da gosma que constituem as densas teias. Assim o falatório engendra as intrigas. Entretanto, os opositores do levante, que são as aranhas que tramam a sentença, também são capturados pelos boatos e intrigas que eles mesmos costuraram.

As aranhas evocadas nesses versos representam as “mulheres e homens à espreita” com seus “olhos colados aos vidros”. As teias figuram a sentença escrita, as intrigas e as maledicências conjecturadas. Sob outra perspectiva, os inconfidentes também se fazem “peludas aranhas”, ao tecer a teia da Inconfidência; desse modo, a história, como teia de aranha, fica suspensa no ar para a captura das presas. Dessa maneira, uma casa com aranhas e teias

figura a ruína e o abandono, de modo semelhante ao passado nacional, que está nos destroços das cidades destruídas e nas memórias fragmentadas. Todos esses elementos se metaforizam na figura da aranha, a tecelã manipuladora e artilosa que costura a teia do destino e o véu das ilusões.

No “Romance XXVII ou Do Animoso Alferes”, a teia se apresenta como enredo, e Tiradentes se faz aranha.

[...]
 Que importa que o sigam
 e que esteja inerte,
 vigiado e vencido
 por vulto solerte?
 Que importa, se o prendem?
 A teia que tece
 talvez em cem anos
 não se desenrede!
 Toledo? Gonzaga?
 Alceus e Glaucetes?
 – Nenhum companheiro
 seu lábio revele.
 Que a língua se cale.
 Que os olhos se fechem.
 (Lá vai para a frente
 o que se oferece
 para o sacrifício,
 na causa que serve.
 Lá vai para sempre
 o animoso Alferes!)
 [...]
 (MEIRELES, 2008b, p. 108).

O poema traz a viagem do Alferes de Vila Rica para o Rio de Janeiro e, na mesma proporção do percurso, caracteriza sua personalidade. No caminho, ele encontra Joaquim Silvério dos Reis, que faz a denúncia oral do levante no Rio de Janeiro. O Alferes é caracterizado por seus ideais, sua coragem, seu talento no campo da engenharia, da sócio-política e do conhecimento de plantas medicinais e, em especial, por sua lealdade. Ao passo que relata o deslocamento, o sujeito lírico vai pontuando fragmentos da prisão, apreensão de bens, do processo e da sentença do Alferes.

Tiradentes é a aranha artilosa, capaz de tramar uma teia que, em cem anos, talvez não seja desfeita. Vejam-se os versos: “Que importa que o sigam/ e que esteja inerte,/ vigiado e vencido/ por vulto solerte?”. Eles mostram que o réu estava desarmado, foi perseguido e vigiado, porém é astuto como o inseto ao ponto de se desvencilhar das armadilhas e capturar

suas presas, por meio de uma teia viscosa e firme que, mesmo com a passagem do tempo, não é dissolvida.

Conforme apresenta Lucia Helena Sgaraglia Manna (1985), “o poeta vale-se de palavras que, segundo Vicente Vieira da Mota [...], teriam sido ditas pelo Alferes: ‘... hei de armar uma meada que em cem anos se não há de desembaraçar’” (MANNA, 1985, p. 72). Isto posto, infere-se que, para além da teia do destino, o próprio Tiradentes se fez aranha ao engendrar toda essa trama. Ele seria o artesão do tecido de seu próprio mundo.

No “Romance XXVIII ou Da denúncia de Joaquim Silvério”, o sujeito lírico enaltece as letras extravagantes e a pena com que a carta de delação é escrita, além da satisfação sentida pelo delator ao redigi-la. A aranha é de novo evocada pejorativamente e relacionada à maledicência.

ROMANCE XXVIII OU DA DENÚNCIA DE JOAQUIM SILVÉRIO

No palácio da Cachoeira,
com pena bem aparada,
começa Joaquim Silvério
a redigir sua carta.
De boca já disse tudo
Quanto soube e imaginava.

Ai, que o traiçoeiro invejoso
junta às ambições a astúcia.
Vede a pena como enrola
arabescos de volúpia,
entre as palavras sinistras
desta carta de denúncia!

Que letras extravagantes,
com falsos intuitos de arte!
Tortos ganchos de malícia,
grandes borrões de vaidade.
Quando a aranha estende sua teia,
não se encontra asa que escape.

Vede como está contente,
pelos horrores escritos,
esse impostor caloteiro
que em tremendos labirintos
prende os homens indefesos
e beija os pés aos ministros!
[...]
(MEIRELES, 2008b, p. 111).

Os versos realçam a teia da denúncia de Joaquim Silvério sendo tecida pelas “palavras sinistras” e com “arabescos de volúpia”, fios que são tramados demonstrando um trabalho

astuto, engenhoso e primoroso por parte do delator, que se faz tecelão do destino dos inconfidentes. Os adjetivos utilizados para caracterizar Silvério são “traçoeiro”, “invejoso”, “ambição” e “astúcia”, aptidões também usadas para descrever as aranhas. Nota-se com esse fragmento que o poema, construído com rimas, cria essa sonoridade arrastada da ideia de movimento cauteloso, como o tramar de uma teia.

Na primeira estrofe, os dois últimos versos remetem ao processo da aranha, de extrair de dentro de si as secreções para construção de sua teia, estabelecendo com ele um paralelo para a ação de Joaquim Silvério, de cuja boca saíra a delação feita no Rio de Janeiro anteriormente. A segunda estrofe, caracteriza o delator como traçoeiro e astuto, adjetivos semelhantes aos atribuídos a aranha no “Romance XXIV”. Na terceira estrofe, o sujeito lírico constata a captura dos “homens indefesos”, figurados na asa que não escapa, mostrando que a teia é muito bem tramada e não permite a fuga da presa.

Por conseguinte, o “Romance XXIX ou Das velhas piedosas” também atribui à aranha índole depreciativa, pois ela aprisiona sua presa de maneira astuta em sua “viscosa teia”.

[...]
 O papel aceita
 o que os homens traçam...
 E a mão inimiga
 como aranha estende
 com fio de tinta
 as teias da intriga.

E lá ficam presos,
 na viscosa trama,
 os padres, os poetas,
 os sábios, os ricos
 e outros, invejados
 por causas secretas.

[...]
 (MEIRELES, 2008b, pp. 112-113).

As vozes narradoras desse romance são as velhas piedosas que veem Joaquim Silvério indo ao Rio de Janeiro entregar a carta de denúncia. Assim como as letras da correspondência são articuladas, a teia é bem costurada, a mão inimiga que as produz são mãos de intriga, sendo os homens delatores os portadores dessas mãos. Os padres Carlos Correia de Toledo e José da Silva de Oliveira, e os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Inácio José de Alvarenga são os nomes delatados por Silvério do Reis, e, por causa de sua delação, o Visconde de Barbacena suspende a Derrama. A história, nesse poema, é representada pelo papel, pois ambos, história e papel, aceitam “o que os homens traçam”, são como as paredes em que as aranhas estendem suas teias.

Consoante Lúcia Helena Sgaraglia Manna (1985), o *Romanceiro* reservou aos mais velhos a ideia de observadores sábios. Assim, no “Romance XXIX”, quem observa a viagem de Silvério ao Rio – a mando do Visconde de Barbacena para levar uma carta de denúncia ao tio deste, o Vice-Rei Luís de Vasconcelos e Souza – são velhas piedosas, que advertem ser ele homem perigoso e sem caráter. Nesse ponto, convém lembrar que Cecília Meireles, em sua escrita, utiliza-se de conhecimentos da tradição medieval, para, na figura dessas senhoras piedosas, nessa leitura retomar as Moiras que, muitas vezes, eram interpretadas por mulheres idosas.

As Moiras, filhas de Temis e Zeus, são aquelas responsáveis pelo destino do homem: Cloto, a fiandeira, segura o fuso e vai puxando o fio da vida; Láquesis, a sorteadora, enrola o fio da vida e sorteia quem deve morrer; e Átropos, a que não volta atrás, tem como função cortar o fio da vida. Conforme sinaliza Junito de Souza Brandão (1986),

A pouco e pouco se desenvolveu a ideia de uma Moíra universal, senhora incontestada do destino de todos os homens. Essa Moíra, sobretudo após as epopeias homéricas, se projetou em três *Moíras*: Cloto, Láquesis e Átropos, tendo cada uma função específica, de acordo com sua etimologia [...] Como se observa, a ideia da vida e da morte é inerente à função de *filar*. (BRANDÃO, 1986, p. 231).

Em vista disso, nesse romance, é possível evocar essas personagens para ler as velhas piedosas, senhoras sábias que observam os fios tecidos para a Conjuração Mineira. A teia representa a imagem natural de trama, intriga, emaranhado, enredo, são fios que envolvem e oprimem. As palavras tecem armadilhas, e a teia simboliza isso. As velhas piedosas figuram as senhoras do destino dos homens, fiam e cortam os fios de suas vidas.

O último poema que traz a figura da aranha é o terceiro “Cenário”, que descreve o jardim da casa do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga.

CENÁRIO

No jardim que foi de Gonzaga,
a pedra é triste, a flor é débil,
há na luz uma cor amarga.
Os espinhos selvagens crescem,
única sorte destas árvores
destituídas de primavera,
secas, na seca terra ingrata,
que é uma cinza de inúteis ervas
solta sob os pés de quem passa.

No Jardim que foi de Gonzaga,
 oscila o candeeiro sem lume,
 apodrece a fonte sem água.
 Longas aranhas fulvinegras
 flutuam nas moles alfombras
 do antípoda universo aéreo.

Um flácido silêncio adeja
 Sobre esses restos de uma história
 de sonho, amor, prisões, sequestros,
 degredos, morte, acabamentoo...
 [...]
 (MEIRELES, 2008b, p. 189).

Nesse romance, a aranha é caracterizada de modo diferente dos demais, ela perde seu caráter maledicente. O jardim decadente é descrito com sensibilidade e é nessas ruínas que a aranha aparece, como fiandeira do destino, tecelã do tempo. O eu lírico, por sua ótica de viajante, encontra beleza nos escombros da casa do poeta Tomás Antônio Gonzaga, contrapondo os tempos passado e presente, logo nos primeiros versos.

Verifica-se a confluência dos tempos, indicada nas cartas sobre “as coisas suspensas”. Como aranhas que estendem suas teias nos destroços, o *Romanceiro* é tecido a partir das ruínas de uma cidade e de um passado histórico, um passado de “sonho, amor, prisões, sequestros, degredos, morte, acabamentoo...” que é representado pelas “moles alfombras”. O tempo é articulado no passado, presente e futuro. A história aérea aguarda suspensa, projetada nos escombros de uma cidade, para sua captura.

Ademais, certifica Ilka Laurito (1975), neste caso a aranha representa não o enredo de palavras, mas sim o tecido de silêncio, pois, com a prisão e exílio do poeta Gonzaga, há palavras que foram silenciadas ou não ditas para sua amada, Maria Doroteia. A teia já não é interpretada como viscosa, gosma repulsiva, “mas com todo o fascínio que o trabalho artesanal da aranha – agora dita ‘fulvinegra a flutuar em alfombras’ – pode despertar em sugestão de ritmo, de macieza ou de tênue leveza e integração harmoniosa na paisagem natural” (LAURITO, 1975, p. 164).

Por conseguinte, a estudiosa interpreta essa aranha como a tecelã de ausências, sendo a teia o enredo de um tempo acabado, a costura do passado no presente. Para além disso, verifica-se que a teia estendida nessas ruínas não remete apenas a um tempo finito, mas a uma costura ligando o passado ao presente; e a grande tecelã dessa teia é a própria poeta, que por meio de seus versos borda suas atualizações na história da Conjuração Mineira, trazendo para discussão vozes silenciadas.

Em seu livro *Literatura e animalidade*, Maria Esther Maciel (2016) dedica um capítulo para discorrer a respeito dos animais poéticos e da poesia animal. A inferência feita pela estudiosa ao analisar o poema “Um boi vê os homens”, de Carlos Drummond de Andrade, cabe muito bem nas leituras desses poemas de Cecília Meireles. Diz Maciel (2016):

Falar sobre um animal ou assumir sua persona não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita.

Pode-se dizer que esse esforço de entrar no espaço mais intrínseco da animalidade nunca deixou de desafiar poetas de todos os tempos. Se, na maioria dos casos, essa entrada tenha se dado por meio da descrição (por vezes erudita) dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidade e irrealidades (como nos bestiários tradicionais), ou da tentativa de convertê-los em metáforas do humano, outras formas de “captura” poética da animalidade – não mais circunscritas aos limites da descrição e da metáfora – podem ser identificadas na poesia de vários contextos e tradições. (MACIEL, 2016, pp. 98-99).

As discussões propostas pela autora permitem ponderar o espelhamento e a identificação de Cecília Meireles com os bichos inscritos em seus versos, em especial com a aranha nos romances sob análise, assentindo sua *persona* aracnídea e encenando sua subjetividade. A estudiosa acrescenta que, com linguagem própria, assim como crenças e imaginação, muitos poetas têm se responsabilizado pela tarefa de encenar uma possível subjetividade animal e o exercício de cumplicidade ou pacto com os bichos, para, de maneiras criativas, terem acesso ao outro lado da fronteira que separa o homem do animal e da animalidade.

Em “Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica”, Fábio de Souza Lessa (2011), embasando-se nos mitos da Filomela e da Aracne, discorre sobre a arte da tessitura como meio de comunicação restritamente feminino. Em seu estudo, o autor analisa o espaço de comunicação das esposas na Atenas Clássica, quando a tecelagem era vista como uma *sophía* e uma *techné* essencialmente feminina, uma espécie de comunicação restrita aos grupos de mulheres. Assegura Lessa que “uma das atividades exclusivamente feminina no mundo antigo grego é a arte de tecer. A tecelagem, além de necessária à prosperidade do grupo doméstico, possui outra conotação: a de ser um meio de se comunicar essencialmente feminino” (LESSA, 2011, p. 144). Como se vê, o tecer era uma atividade exclusiva da mulher, e acreditava-se que traria prosperidade ao seio familiar, por isso tecer era um dom feminino reconhecido e valorizado pela sociedade grega.

Esse estudioso afirma que, por meio da tecelagem, as mulheres podiam se impor e alcançar o reconhecimento na Grécia Antiga, sendo uma forma de garantir acesso à cultura e a

uma vida civilizada. Em sentido metafórico, a ação feminina de tramar os fios pode ser relacionada à *métis*, astúcia, uma forma de aprender que se associa ao faro, à sagacidade, à previsão, à sutileza de espírito, ao fingimento, ao desembaraço, à atenção vigilante e ao senso de oportunidade, habilidades essas que eram adquiridas ao longo tempo. E era por meio da tecelagem que as mulheres se faziam presentes na dinâmica social.

Como exemplo de esposa tecelã na sociedade grega, Fábio de Souza Lessa (2011) apresenta a personagem Penélope, da *Odisseia*, de Homero:

A tecelagem possibilita às mulheres um poder de controle sobre o tempo. O ato cíclico de tecer e de destecer permite que o tempo *pare* na *Odisseia* de Homero. A tecelagem era o modo de ação da personagem. Ela se servia dela para retardar os acontecimentos e constantemente adiar a sua decisão. (LESSA, 2011, pp. 152-153).

Como esposa leal, Penélope utiliza a arte de tecer a serviço da arte do engano. Aguardando o retorno de Odisseu, seu esposo, ela tece para enganar seus pretendentes e poder esperar pela volta do marido, que, acredita ela, regressará. Ao tecer durante o dia e desfazer o trabalho à noite, ela manipula por três anos os candidatos a um novo casamento. Lessa faz lembrar, ainda, que a premeditação é um elemento fundamental para a *métis*.

Ainda ao discutir a respeito da personagem de Homero, o estudioso salienta que Penélope tem o poder de controle sobre o tempo, “poder esse assegurado pela sua *métis* e pela sua *sophía* acerca de uma atividade [...] essencialmente do universo das mulheres” (LESSA, 2011, p. 153). Mediante a tecelagem, era possibilitado às mulheres o reconhecimento coletivo e o acesso à cultura.

Nessa leitura, é importante retomar algumas das discussões trazidas por Cecília Meireles em cartas para as amigas Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa, tais como: sua dedicação extrema ao criar o *Romanceiro*, o que a leva à exaustão; e suas dificuldades enquanto escritora mulher, que precisa dividir seu tempo entre os afazeres domésticos e o processo criativo da escrita. É necessário, também, relembrar a comparação feita por Roland Barthes (1973) entre a aranha e o escritor, mostrando que ambos se dissolvem no processo de tessitura.

Isto posto, Cecília Meireles se faz tecelã do tecido literário do *Romanceiro*. Assim como a aranha costura sua teia e se desfaz nas secreções para essa construção, a poeta-aranha tece seus fios literários e, na gênese criadora dos romances, verifica-se o habilidoso trabalho ao qual se dedica de maneira laboriosa e árdua. Assim como a aranha é apresentada como ser dotado de astúcia, atenta ao tramar para a captura de sua presa, igualmente o sujeito empírico que se revela na escrita dos versos borda sua teia poética, envolvendo seu leitor.

Outrossim, a poeta se conecta às figuras femininas de Aracne e Penélope por sua habilidade de tecer seus fios poéticos. Ao adquirirem a arte de tecer, essas personagens tornam-se mulheres atuantes socialmente, e é por meio da tecelagem que demonstram sagacidade, habilidade e astúcia. De modo semelhante, o tecido literário do *Romanceiro da Inconfidência* é bordado por mãos femininas e se torna uma teia lírica, épica e dramática.

Conclui-se, então, que a aranha figura e é representada nos fios do *Romanceiro da Inconfidência* por meio das vozes narradoras dos romances, vozes estas que simbolizam os fios na grande teia poética que é o próprio livro. A imagem de tecelã conferida à aranha pela tradição se metaforiza na história que borda os destinos dos homens; nas letras do *Romanceiro*, que costura os versos construindo um tecido-poema; e na própria figura da escritora, que se personifica na aranha que encena a subjetividade aracnídea e costura sua teia poética.

CAPÍTULO 2

“ELES ERAM MUITOS CAVALOS”

2.1 Cidade e paisagem em ruínas



Imagem 3 – Rua Alvarenga, no bairro Cabeças, entrada para a antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, no começo dos anos 1920.

Fonte: Reviva Ouro Preto/ Denilson José.

*Nem me são indiferentes os próprios animais.
E os cavalos que encontro na paisagem
acordam todos os cavalos de outrora [...].*
(MEIRELES, 2008b, p. 30)

Contemporâneo a Cecília Meireles e defensor de sua métrica e seu estilo literário, Mário de Andrade, no texto “Cecília e a poesia”, publicado em *O empalhador de passarinho* (1972), ao escrever sobre o livro *Viagem* (1937), evidencia ser a poeta “desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência. E seria este o maior traço da sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro, com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia” (ANDRADE, 1972, p. 161). Tal comentário é de inestimável valia para a análise do *Romanceiro da Inconfidência*, haja vista ser *Viagem* o marco de Cecília Meireles como escritora da poesia nacional, segundo o próprio Mário de Andrade.

E dentro de sua grande técnica, eclética e energicamente adequada, se move a alma principal de Cecília Meireles. Alma grave e modesta, bastante desencantada, simples e estranha ao mesmo tempo, profundamente vivida. E silenciosa. Porque é extraordinária a faculdade com que a poetisa sabe encher de silêncio as suas palavras. (ANDRADE, 1972, p. 164).

O texto acentua um traço marcante na lírica da autora, que é o silêncio, evocado em imagens, símbolos e metáforas⁸. O autor pontua serem o mar, a música e os fragmentos paisagísticos temas de obsessão de Cecília Meireles, os quais se entrelaçam aos seus pensamentos, ou até os substituem, em sua composição artística, temas estes também recorrentes no *Romanceiro*. Ao compor a teia da Inconfidência, ela revive os fantasmas de outrora, rememora o espaço e o transforma em paisagem, recria o passado e a história de Minas Gerais.

Por meio de suas viagens reais e imaginárias no período de composição do *Romanceiro*, Cecília Meireles recupera aspectos do espaço, da paisagem e da imagem de Ouro Preto. Apresentados pelos poetas árcades em suas poesias, os aspectos geográficos e urbanos da cidade do passado são recriados no presente da escrita, assim como a observação da paisagem e do espaço revela uma identificação entre a história do lugar e a sensibilidade da artista. No processo de ir e vir, a literata busca algo no deslocamento de sujeito viajante, na pretensão de realizar-se, pois quem viaja tem muito o que contar.

O local para o qual o sujeito lírico viaja é Vila Rica, a Ouro Preto do período setecentista, transformada pelas atividades mineradoras e no momento seguinte à condenação dos inconfidentes. Diante da cidade real, o eu lírico vê uma paisagem em ruínas, cuja natureza expressa a ação exploratória do homem. Esses problemas já eram visíveis na poesia árcade, principalmente em textos de Cláudio Manuel da Costa, que reflete sobre a destruição da natureza com a chegada dos bandeirantes. Em sua essa leitura, como a aranha que escolhe lugares abandonados, cacos e ruínas para depositar suas teias, Cecília Meireles tece os fios do *Romanceiro* com olhar de perplexidade diante das ações dos homens.

A paisagem e o espaço da Vila Rica do período aurífero são percebidos no princípio do *Romanceiro*, pois a ruína da cidade é trazida em cena já na “Fala inicial”, como se pode verificar:

Não posso mover meus passos,
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão:
– pois sinto bater os sinos,
percebo o roçar das rezas,
vejo o arrepio da morte,
à voz da condenação;
– avisto a negra masmorra
e a sombra do carcereiro
que transita sobre angústias,

⁸ Na crônica “Cavalo Odete”, verifica-se a sensibilidade da poeta ao escrever sobre o cavalo que a acompanha pelas ruas de Ouro Preto. O animal se apresenta como anunciador da morte de sua amiga Odete.

com chaves no coração;
 – descubro as altas madeiras
 do excessivo cadafalso
 e, por muros e janelas,
 o pasmo da multidão.
 (MEIRELES, 2008b, p. 37).

Esse fragmento do poema de abertura do livro apresenta uma voz lírica que faz um monólogo para expor o tema da tragédia que será tramada. A poeta, nesse momento, é partícipe da narração, e se funde a um elemento inserido no mundo que recria, afinal deixa evidente o referencial utilizado para a construção do livro. Desse modo, a voz do sujeito empírico se faz presente em seus versos e trama esteticamente todo o estudo feito antes de sua construção poética.

Em *Poética e filosofia da paisagem*, Michel Collot (2013) aponta a paisagem como tema de argumentação para várias áreas do saber, entre elas a literatura. O crítico traz, seguindo direcionamentos fenomenológicos de Merleau-Ponty, um novo olhar sobre a relação do sujeito com a natureza.

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação com a natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade. (COLLOT, 2013, p. 15).

A paisagem é, assim, um fenômeno entre o mundo e o ponto de vista do sujeito; não é apenas representação nem uma simples presença, mas resultado da interação entre local, percepção e representação. Collot acentua a paisagem como “um espaço percebido, ligado a um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 17), acontecimento complexo que abrange no mínimo três componentes: um local, um olhar e uma imagem. Dessa maneira, “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito” (COLLOT, 2013, p. 19). A percepção é uma maneira intuitiva de pensar, é fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo.

Por sua vez, imerso no ambiente em que vive, o animal atenta-se apenas para os elementos essenciais de sua existência. Collot afirma que homem e animal testemunham o espaço característico de todo ser e a subjetividade da paisagem que os circundam. Certifica o estudioso:

É este o caso do animal que, como bem o mostrou Jakob von Uexküll, seleciona os traços perceptivos que respondem às suas necessidades e às suas ações e que, por isso, são, para ele, portadores de significação. Assim, ele

constrói seu “mundo” (*Umwelt*), diferente de seu ambiente objetivo, visto que é uma “criação puramente subjetiva”: “todo sujeito tece as relações assim como os fios da aranha, com certas características das coisas, e as entrelaça para fazer uma rede que carrega a sua existência”. É esse ponto de vista subjetivo o que dá ao território animal sua organização e sua orientação. (COLLOT, 2013, p. 19).

Semelhante a aranha, todo sujeito tece as suas relações. Esse fragmento evidencia o homem e as suas relações com o mundo, isto é, há uma relação subjetiva. O homem que compreende a si mesmo concomitantemente compreende o mundo exterior.

Ademais, Michel Collot dá ênfase aos estudos de literatura e paisagem, apresentando-os como saber que vem assumindo poeticamente sujeito e paisagem. A paisagem literária “não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como ‘conjunto’ perceptiva e/ou esteticamente organizado” (COLLOT, 2013, p. 50). Assim sua realidade prescinde de um sujeito, uma percepção ou representação, que envolve uma estrutura perceptiva de imagem, corpo e alma. Todos os sentidos estão envolvidos, todas as percepções se “comunicam entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças” (COLLOT, 2013, p. 51). Todos os sentidos são aguçados a preencherem as lacunas da visão por meio da imaginação, pois a paisagem não é estática como a imagem, mas sim, “um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em um sonho” (COLLOT, 2013, p. 52).

Em seus estudos a respeito de literatura e paisagem, o teórico acrescenta ser a poesia, especialmente a poesia lírica, apta a exprimir a experiência da paisagem, haja vista que “dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação” (COLLOT, 2013, p. 53). O autor, ao ponderar sobre o turismo literário, não propõe um passeio aos locais recordados pelos poetas, mas sim, considerar a paisagem trazida poeticamente como imagem exemplar e singular. Essa colocação do estudioso rememora a reflexão de Cecília Meireles referente ao turista e ao viajante, de modo que parece ser válida para as leituras das paisagens literárias.

No artigo “Ouro Preto, livre do tempo: a cidade imaginária de Carlos Drummond e Cecília Meireles” (2007), Ilca Vieira de Oliveira considera que a viagem realizada pela poeta ao passado e a construção ficcional do texto literário para a composição de *Romanceiro* fizeram com que ela materializasse as personagens e os episódios do século do ouro. Todavia, mesmo com todas as leituras feitas, o uso de narrativas orais e textos ficcionais, o escritor não dá conta da totalidade do passado, e, portanto, os “fantasmas”, assim nomeados pela poeta, “são imagens recriadas pelo processo inventivo do discurso ficcional” (OLIVEIRA, 2007, p. 247).

Consoante Oliveira (2007), o viajante, ao visitar no século XX a cidade real de Ouro Preto, com sua arquitetura barroca, percebe que esta é uma cidade diferente daquela imaginada e lida antes do deslocamento. A cidade visível aos olhos é composta por casas, ruas, igrejas e monumentos entre os caminhos pedregosos; a cidade invisível, por sua vez, compõe-se de histórias de perdas, mortes, suicídios, amores desfeitos e aspirações e sonhos destruídos. Desse modo, ao viajar para Ouro Preto, Cecília Meireles se encanta pela paisagem e história da cidade, mas, ao surgir em seus poemas líricos, os locais e cenários da Inconfidência são recriados pela poeta-viajante.

Ao retornar de sua viagem a Ouro Preto para a cidade do Rio de Janeiro, Cecília Meireles inicia o processo de reconstrução da paisagem em sua imaginação, sobrepondo nas imagens do Rio de Janeiro o cenário da Vila Rica dos arcades. Na conferência *Como escrevi o Romanceiro*, proferida em 1955, ela diz:

Então, na minha cidade, a visão de Ouro Preto e a lembrança de Vila Rica se sobrepunham ao cenário moderno e frívolo da vida diária: a rua Gonçalves Dias apagava seus esplendores atuais: e apenas me obrigava a contemplar a provável porta do prateiro Domingos da Cruz, por onde desceu, preso – afinal! –, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. E a rua da Assembleia gritava-me o caminho do mártir, até a forca. E a Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens contava-me a sua passagem por ali, em direção ao Paço, sob o olhar oculto do espião Joaquim Silvério. (MEIRELES, 2008b, p. 15).

Há um poeta diante da cidade histórica que vê um espaço com as suas casas, ruas, becos e monumentos históricos, todavia há um trabalho de reorganização de sentidos e representação da cidade real. Aqui está clara uma reflexão sobre a cidade do passado que é recriada com os seus fantasmas. Ela ganha vida por meio da palavra poética. A autora constrói as imagens e figuras que se constituirão no momento da escrita do livro. Leia-se novamente a primeira estrofe da “Fala inicial”:

FALA INICIAL

Não posso mover meus passos
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão:
– pois sinto bater os sinos,
percebo o roçar das rezas,
vejo o arpejo da morte,
à voz da condenação;
– avisto a negra masmorra
e a sombra do carcereiro
que transita sobre angústias,
com chaves no coração;

– descubro as altas madeiras
do excessivo cadafalso
e, por muros e janelas,
o pasmo da multidão.
[...]
(MEIRELES, 2008b, p. 37).

Esse fragmento do poema que abre o livro é prenúncio do que o eu lírico pretende, pois anuncia o que o *Romanceiro* contará: uma história poeticamente narrada a partir de elementos históricos. Os verbos estão no presente, de modo a indicar, além da vivência no momento dos acontecimentos, os sentimentos experienciados: “sinto bater os sinos”, “vejo o arrepio da morte”, “avisto a negra masmorra”; e o sentimento de necessidade de relatar tudo isso: “não posso mover meus passos”.

O *Romanceiro* revela as ruínas de um passado de dor, os sentimentos vivenciados pelos heróis inconfidentes e por toda a sociedade mineira no século XVIII. Azevedo Filho garante ser a “obra que revela profundo amor às nossas tradições nacionais, através da glorificação dos mártires de nossa independência política” (AZEVEDO FILHO, 1998, p. 146). Identifica-se o resgate da tradição e seu diálogo com os árcades que tiveram papel importante na literatura e política do país. A Conjuração Mineira foi idealizada pelos poetas Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, por padres e por Tiradentes.

Em conformidade com as palavras de Oliveira (2007), com olhar contemplativo sobre a paisagem de Ouro Preto, Cecília Meireles focaliza sua observação nos mais íntimos lugares a fim de pintar uma cidade mítica e mística. Em *Romanceiro*, a antiga Vila Rica é matéria poética e se torna tema de reflexão do sujeito lírico.

Sendo por muito tempo o centro econômico do Brasil, Ouro Preto concentrava as riquezas oriundas do ouro, proporcionando opulência, soberania e, por fim, decadência. Cláudio Manuel da Costa identificou na cidade a ganância dos homens em busca das pedras preciosas e a violência decorrente desse anseio desmedido. O poeta inconfidente aborda a relação conflituosa entre homem e meio em que vive, pois o eu lírico oscila entre o bucólico e o cidadão. Cláudio Manuel é o precursor da relação crítica entre sujeito e cidade, retratando o sujeito melancólico que se desloca do campo para o meio urbano e, ao retornar, não encontra o espaço que deixou, assim se tornando um sujeito enclausurado e insatisfeito com sua relação com a cidade.

Leia-se o poema de Cláudio Manuel da Costa:

Onde estou? Este sítio desconheço:
 Quem fez tão diferente aquele prado?
 Tudo outra natureza tem tomado,
 E em contemplá-lo, tímido, esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
 De estar a ela um dia reclinado;
 Ali em vale um monte está mudado:
 Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi tão florescentes,
 Que faziam perpétua a primavera:
 Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era;
 Mas que venho a estranhar, se estão presentes
 Meus males, com que tudo degenera!
 (COSTA, 1996, pp. 53-54).

Nesses versos observa-se o espanto do sujeito lírico diante da paisagem exterior modificada. Toda a natureza foi destruída, o que é sinalizado já de início pela indagação sobre sua localização – “Onde estou?” –, seguida do questionamento sobre quem seria o causador dessas mudanças – “Quem fez tão diferente aquele prado?”. Tomando por base o período em que o soneto foi escrito, infere-se que as mudanças aconteceram, notoriamente, em razão das atividades mineradoras, transformando a natureza em outra, degenerando o prado, os rios, as árvores e fazendo surgir o espaço urbano.

Ao contemplar esse novo ambiente, o eu lírico esmorece e um processo de recordação do mundo anterior é desencadeado, levando à idealização de uma primavera perpétua a representar o bucolismo árcade, que anseia pela conservação daquilo que é natural, simples e ideal. Nos versos seguintes, essa idealização se contrapõe ao progresso, o grande modificador da paisagem. E a conclusão é a de que, assim como a paisagem se degenera, também o sujeito é corrompido. Assim, a última estrofe evidencia a subjetividade e melancolia do eu poético.

Em *Cecília Meireles: mito e poesia*, Sílvia Paraense (1999) afirma que a ambição se concretiza no metal arrancado da terra, o mundo do ouro governado pela violência, mundo que é delineado pelo *Romanceiro*. A estudiosa afirma que “a ambição materializada no ouro é compreendida como motor da perdição e da degeneração do cosmo. O homem é prisioneiro por ser o introdutor da desmedida: prisioneiro do mundo e de si mesmo” (PARAENSE, 1999, p. 145). Nessa leitura, depreende-se que, tal como houve perfurações nas pedras para a retirada dos metais, ocasionando a destruição do meio físico, o homem também foi destruindo, a si

mesmo e a tudo ao seu redor, sendo ele mesmo produto de uma sociedade que explora e modifica.

De modo geral, a poética de Cecília Meireles é permeada pela valorização da natureza, flora e fauna. Em muitos de seus poemas e crônicas, a escritora vislumbra o cenário, a paisagem, os animais, o campo, o mar, o vento. Infere-se que esse enaltecimento dos elementos da natureza se deve à sua infância em quintais e jardins, com a avó, D. Maria Jacinta Garcia Benevides, envolta no silêncio e na solidão, de maneira que a poeta foi capaz de se tornar sensível e observadora⁹. E sua poesia revela uma relação com a natureza e os bichos desde a infância, um eu sensível ao mundo exterior.

Ao analisar a obra poética de Cecília Meireles, Murilo Marcondes de Moura (2016) também constata que ela enaltece em sua escrita o ambiente campestre, a fauna e a flora, e afirma que talvez a natureza seja “o maior manancial da lírica ceciliana” (MARCONDES, 2016, p. 239). E, assim como se identifica essa valorização da natureza, da paisagem, do campo, do pastor e de seu trabalho com o gado, o tema da poesia pastoril é perceptível em todo o texto.

CENÁRIO

Passei por essas plácidas colinas
e vi das nuvens, silencioso, o gado
pascer nas solidões esmeraldinas.

Lagos rios de corpo sossegado
dormiam sobre a tarde, imensamente
– e era um sonho sem fim, de cada lado.

Entre nuvens, colinas e torrente,
uma angústia de amor estremecia
a deserta amplidão na minha frente.

Que vento, que cavalo, que bravia
saudade me arrastava a esse deserto,
me obrigava a adorar o que sofria?

Passei por entre as grotas negras, perto
dos arroios fanados, do cascalho
cujo ouro já foi todo descoberto.

As mesmas salas deram-me agasalho
onde a face brilhou de homens antigos,
iluminada por aflito orvalho.

⁹ O crítico Murilo Marcondes de Moura, em *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, discorre a respeito do lirismo delicado de Cecília Meireles e se vale, para suas análises, de textos de poetas contemporâneos da escritora, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, que abordam a delicadeza, perfeição formal e olhar minucioso para a natureza da poeta.

De coração votado a iguais perigos,
vivendo as mesmas dores e esperanças,
a voz ouvi de amigos e inimigos.

Vendendo o tempo, fértil em mudanças,
conversei com doçura as mesmas fontes,
e vi serem comuns nossas lembranças.

Da brenha tenebrosa aos curvos montes,
do quebrado almocafre aos anjos de ouro
que o céu sustém nos longos horizontes,

tudo me fala e entende do tesouro
arrancado a estas Minas enganosas,
com sangue sobre a espada, a cruz e o louro.

Tudo me fala e entendo: escuto as rosas
e os girassóis destes jardins, que um dia
foram terras e areias dolorosas,

por onde o passo da ambição rugia;
por onde se arrastava, esquartejado,
o mártir sem direito de agonia.

Escuto os alicerces que o passado
tingiu de incêndio: a voz dessas ruínas
de muros de ouro em fogo evaporado.

Altas capelas contam-me divinas
fábulas. Torres, santos e cruzeiros
apontam-me altitudes e neblinas.

Ó pontes sobre os córregos! ó vasta
desolação de ermas, estéreis serras
que o sol frequenta e a ventania gasta!

Rubras, cinéreas, tenebrosas terras
retalhadas por grandes golpes duros,
de infatigáveis, seculares guerras...

Tudo me chama: a porta, a escada, os muros,
as lajes sobre mortos ainda vivos,
dos seus próprios assuntos inseguros.

[...]

(MEIRELES, 2008b, pp. 39-41).

O sujeito lírico vê das nuvens, tal como as aranhas aéreas que tecem suas teias suspensas, a topografia do caminho, observa com cuidado a paisagem, descrita com adjetivos de serenidade e quietude, elenca o gado nos pastos verdes, as perfurações nas pedras das antigas minas, os riachos onde se exerciam as atividades de mineração. E, ao passo que avança, identifica mudanças – “uma angústia de amor estremecia” –, a paisagem começa a ficar

decadente pelas retiradas de ouro. O vento e o cavalo são os condutores para essa paisagem devastada. Nesse movimento, o contraponto entre os termos “saúde”, “adorar” e “sofria” marcam os sentimentos do eu lírico.

Na cidade, examina os interiores das casas, as várias fontes, verifica o que do passado ficou marcado na terra, nas ruínas, nas igrejas, nas pontes, nas imagens dos muros, nas escadas, o tempo desola, mas é por meio da memória que os acontecimentos de outrora são vivenciados. O sujeito poético rememora, ao estar presente nesses locais, a face dos inconfidentes que se reuniam para a conspiração, e experiencia as dores e esperanças deles.

Note-se que os versos “conversei com doçura as mesmas fontes,/ e vi serem comuns nossas lembranças” dialogam com o poema de Cláudio Manuel da Costa exposto acima: aqui, o eu lírico se vê diante das mesmas fontes relembradas nos versos do poeta árcade, e ambos vislumbram as mudanças exteriores e interiores promovidas pelo tempo. O pronome “tudo” faz com que o sujeito poético se relacione com todas as coisas do mundo exterior, e estas são capazes de lhe expressar mensagens do passado, desvendando-lhe o mistério do período aurífero e da conjuração.

Assim como os jardins são cenários recorrentes nos versos cecilianos, eles também são capazes de transmitir ao observador atento a desolação da paisagem causada pela ambição dos homens e a tragédia sofrida pelo mártir – Tiradentes. Constata-se que Cecília Meireles se utiliza de todos os elementos para a descrição dos cenários: o fogo que derreteu o ouro é trazido para metaforizar o tempo que a tudo devora e transforma, o tempo que vai decorando os alicerces deixados em ruínas. Considerando o conceito exposto por Michel Collot sobre paisagem, o que se pode verificar é que é por meio dela que a história conta seu passado.

As altas capelas, as torres e os cruzeiros apontam para um céu em nevoeiro, como a história e as ruínas da cidade apontam para um passado turvo, de sombras e intrincado. O que restou das “plácidas colinas” e das “solidões esmeraldinas” foram “desolação de ermas” e “estéreis serras”, terra manchada com sangue pelas guerras, pelos golpes e pela escravidão. E os seres que lá viveram seguem vivos nas lembranças das narrativas orais, nos livros e nos monumentos. A história narra o que restou do passado.

Em sua análise, Ilca Vieira de Oliveira (2007) traz o primeiro “Cenário” como um “cemitério das almas”, em que “tudo é sombra de sombras, com certeza...”, no qual são apresentados vários lugares habitados por “fantasmas” da Conjuração Mineira. São esses fantasmas: delatores anônimos, negros, falsa testemunha, sapateiro, embuçado, Chica da Silva, soldados, carcereiros, tropeiros, meirinhos, mulheres, animais. A cidade de pedra figurada nos versos do *Romanceiro* é uma cidade em dissolução.

No poema “Fala à Comarca do Rio das Mortes”, igualmente se identifica o lamento pela destruição da paisagem:

FALA À COMARCA DO RIO DAS MORTES

Onde, o gado que pascia
e onde, os campos e onde, as searas?
Onde a maçã reluzente,
ao claro sol que a dourava?
Onde, as crespas águas finas,
cheias de antigas palavras?
Onde, o trigo? Onde, o centeio,
na planície devastada?
Onde, o girassol redondo
que nas cercas se inclinava?
Mesmo as pedras das montanhas
parecem podres e gastas.
As casas estão caindo,
muito tristes, abraçadas.
As cores estão chorando
suas paredes estão fracas,
e as paredes sem dobradiças,
e as janelas sem vidraças.

Já desprendidos do tempo,
assomam pelas sacadas,
que oscilam soltas ao vento,
velhos de nublosas barbas.
Não se sabe se estão vivos,
ou se apenas são fantasmas.
Já são pessoas sem nome,
quase sem corpo nem alma.

As ruas vão-se arrastando,
extremamente cansadas,
com suas saias escuras
todas de lama, na barra.
Ai, que lenta morte, a sua,
lenta, deserta e humilhada...
(Um céu de azul silencioso
muito longe bate as asas.)

Onde, os canteiros de flores
e as fontes que os refrescavam?
Onde, as donas que subiam,
Para a missa, estas escadas?
Onde, os cavalos que vinham
por essas verdes estradas?
Onde, o Vigário Toledo
com seus vários camaradas?
E as cadeiras de cabiúna,
que se viam nesta sala?
E os seus brilhantes damascos,

de ramagens encarnadas?
 Onde, as festas? Onde, os vinhos?
 Onde, as temerárias falas?
 (MEIRELES, 2008b, pp. 216-218).

O passado é evocado pelo eu que expressa as indagações de uma paisagem em ruínas. O olhar percorre diferentes espaços e lugares, e, para além de Vila Rica, há a imagem de São João del-Rei. O próprio título já anuncia a temática da finitude e destruição ao aludir ao “Rio das Mortes”. A poeta descreve um local devastado pela interferência humana que retirou da terra o ouro, aponta para o cenário de um passado grandioso que já não mais existe. Semelhante aos versos críticos de Cláudio Manuel da Costa em relação à exploração do ouro e, conseqüentemente, à destruição da paisagem, esse romance também expõe, por meio dos questionamentos, a indignação do eu diante da dissolução da natureza. Observa-se que, nas perguntas, a supressão do verbo “estar” sinalizada pela vírgula, pode apontar para a inexistência do ouro, da grandiosidade de Vila Rica ou até mesmo da própria paisagem que está em ruínas.

No romance “Cenário”, entende-se que as escolhas de termos similares às palavras escritas por Cláudio Manuel da Costa indiciam o diálogo entre a poesia ceciliana e a poesia árcade – “gado que pascia”, “campos”, “girassol redondo”, “canteiros de flores”, “fontes que os refrescavam”, “verdes estradas”. No romance acima, identifica-se o bucolismo, a valorização da natureza e dos animais campestres, rememorando a ideia pastoril exaltada no Arcadismo, a beleza da vida no campo, uma integral comunhão com a natureza e a vida simples que esta proporciona.

No mesmo sentido, Ruth Villela Cavalieri (1984) pontua a respeito do diálogo entre os versos de Cecília Meireles e a poética árcade:

[...] a produção ceciliana enquanto marcada pela subjetividade, nos levará ao pensamento de Theodor Adorno em sua “defesa” do sentido social da lírica, quando tratarmos da relação da poetisa com a palavra e com o mundo. Daí iremos assinalar uma tendência bucólica, do ponto de vista da intertextualidade, na medida em que, a propósito de Cláudio Manuel da Costa, surge o paralelo entre a relação árcade com a natureza e a mesma relação no poeta do século XX. (CAVALIERI, 1984, p. 17).

A afinidade com os poemas de Cláudio Manuel da Costa é evidente em *Romanceiro da Inconfidência*, e os poemas supracitados exemplificam essa proximidade. Cecília Meireles, tanto em suas crônicas quanto em seus versos, demonstra sua relação com a palavra e o mundo da arcádia, escrevendo a respeito da devastação da paisagem de Ouro Preto. No poema “Fala à Comarca do Rio das Mortes”, os versos “na planície devastada”, “as casas estão caindo”, “as

cores chorando”, “já desprendidos do tempo”, “as ruas vão-se arrastando” evidenciam a paisagem em cacos e ruínas, em que “um céu de azul silencioso/ muito longe bate as asas”, céu de liberdade, prosperidade e opulência que está ao longe, nas memórias, na história e nos relatos.

Em seu texto “Ser poeta é correr riscos”, afirma Carlos Nejar (1978) “que o poeta tem que ser um testemunho, um testemunho vivo, porque a poesia não é carreira. A poesia é missão. É uma visão do mundo, é uma consciência crítica, uma consciência do inconsciente coletivo” (NEJAR, 1978, pp. 4-5). Desse modo, a partir das leituras e análises feitas, constata-se que Cecília Meireles ao compor seu *Romanceiro* demonstra sua consciência crítica diante da destruição do ambiente natural que um dia foi exaltado e valorizado pelos poetas árcades, embora também eles o tenham criticado, o que se verifica nos poemas deles pela consciência crítica diante da paisagem destruída pelo processo civilizatório do século. Em sua relação com esse passado, a poeta-viajante se faz testemunha dos relatos dos jardins, dos espaços em ruínas, dos animais e dos fantasmas que encontra em seu caminho, a partir da observação da paisagem em dissolução, da reflexão sobre o homem e a sua relação com o outro, do modo como ele vê o outro.

2.2 Os animais: sujeitos na história

O animal sempre instigou e rodeou a vida humana, a saber, desde as primeiras manifestações de linguagem nas pinturas rupestres, feitas com sangue de bichos. No século XIX, com a revisão do pensamento antropocêntrico, os pensadores começam a ver os animais como seres dotados de sensibilidade e inteligência, e não mais por uma visão alegórica, simbólica, ou como bestas selvagens.

Em aula proferida na França, no terceiro colóquio de Cerisy, que resultou no livro *O animal que logo sou (A seguir)* (2002), Jacques Derrida discorre a respeito da relação entre humano e animal, propondo reflexão acerca dos temas: crueldade, nudez, nominação e negação. O autor, incisivamente, tece considerações sobre os limites entre homem e bicho dentro da tradição filosófica ocidental. Nessa reflexão, um dos pontos centrais é o estatuto de sujeito que o homem instituiu para si, de modo a se opor aos animais, assim como ponderações a respeito dos chamados “próprios” do homem, que sustentam esse estatuto. Derrida indaga os pensamentos filosóficos de Aristóteles e Descartes, que converteram os animais em meros teoremas para justificar a racionalidade humana. Faz, ainda, uma crítica às falsas oposições que separam os seres humanos das demais espécies.

O filósofo assegura que pensar os ditos irracionais é cabível à poesia, uma vez que a poesia possibilita, pela imaginação e sensação, adentrar no espaço recôndito animalista: “pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese” (DERRIDA, 2002, p. 22). O animal, desprovido do poder da palavra, olha para o homem, e este é capaz de ir ao seu encontro, não apenas pela metáfora ou interpretação; o animal real é aquele outro, ser vivente insubstituível, cuja existência é rebelde a todo conceito. Portanto, a poesia permite e potencializa a travessia das fronteiras ou confins do humano para acessar o animal e manifestar a animalidade.

O estudo nas ciências humanas das relações entre homem e animal divide-se entre os pensamentos filosóficos sobre os direitos dos animais e a análise cultural da representação destes. No tocante à literatura, as tentativas de compreensão animal sempre incitaram a imaginação e a escrita de poetas e escritores de distintas épocas. A estudiosa Maria Esther Maciel (2016) reitera, concordando com as reflexões de Jacques Derrida (2002), que na poesia pode-se saber da verdadeira alteridade animal. Dessa maneira “os poetas – assombrados e atraídos, ao mesmo tempo, pela estranheza animal – são aqueles que podem dar o salto à outra margem e entrar na esfera da alteridade animal, dela extraíndo um saber possível (MACIEL, 2016, p. 100).

Em seu estudo, a autora argumenta ainda sobre a perspectiva de “outridade”, conceito postulado por Octávio Paz, que consiste em uma passagem, um salto, para o outro lado da margem, um encontro com algo de que se foi extraído e que ao mesmo tempo está dentro de si. Certifica:

[...] a poesia é capaz de trazer à vida, por vias transversas, o corpo vivo do animal dentro de nós mesmos, propiciando um trespassamento de fronteiras que abre o humano a formas híbridas de existência e ao reconhecimento de sua própria animalidade.

Esse exercício poderia, inclusive, ser tomado sob a perspectividade do conceito de “outridade”, de Octávio Paz, ou seja, uma passagem (ou um salto) para o outro lado da fronteira, que é, ao mesmo tempo, um encontro com “algo do qual fomos arrancados” e que está dentro de nós. O movimento em direção ao outro é, nesse sentido, um ir para dentro do que nos define enquanto um eu. (MACIEL, 2016, pp. 100-101).

Destarte, acrescenta a estudiosa, o movimento de ir ao encontro do outro é ir para dentro do que se determina enquanto eu. A poesia, por ser o meio de manifestação da outridade, é o espaço, também, para demonstração da animalidade enquanto imagem e inscrição, mesmo que provisória, haja vista que o animal é o estranho e o duplo do homem, de presença inquietante e por vezes assustadora, que os humanos tentam agarrar e que sempre lhes escapa.

O escritor Franz Kafka, segundo Maria Esther Maciel (2016), foi referência inaugural ao inserir nos seus textos, no início do século XX, os animais fora da visão antropocêntrica, de modo a propor uma nova forma de compreender o animal e as expressões de animalidade na literatura ocidental. A metamorfose de Gregor Samsa em inseto, apresentada na obra *A metamorfose* (1915), é o início de uma literatura voltada para reconhecimento ou entrecruzamento do humano e do não humano, caráter crítico capaz de desestabilizar o humanismo antropocêntrico. Ao se tornar inseto, o protagonista não deixa de se manter humano, desse modo, essa situação ilógica permite pensar na dimensão animal do humano.

A partir da proposta kafkiana, a autora destaca os seguintes nomes de escritores que, de modo precursor na literatura contemporânea, problematizam as fronteiras entre humano e não humano, escritores do século XX que trouxeram para sua escrita a representação animal:

Jack London, Patricia Highsmith, Paul Auster, Lydia Davis, Herberto Helder, Luiza Neto Jorge, Eva Hornung, Antonio di Benedetto, Julio Cortázar, entre muitos. No Brasil, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond, João Alphonsus, Manoel de Barros, Wilson Bueno, Hilda Hilst, Astrid Cabral, Nuno Ramos e Regina Rheda destacam-se como alguns dos nossos “animalistas”. (MACIEL, 2016, pp. 22-23).

Assim, os autores supracitados sobressaem como algumas das vozes animalistas, que inserem em suas obras o “mundo zoo”, encarando os animais como sujeitos detentores de conhecimento, inteligência e sensibilidade, e observam literariamente as relações entre homem e animal, humanidade e animalidade. A autora ainda afirma que tais escritores “privilegiam os animais como sujeitos, seres dotados de inteligência, sensibilidade e saberes sobre o mundo” (MACIEL, 2016, p. 23).

Quanto a Cecília Meireles e seu *Romanceiro da Inconfidência*, conforme dissemos, os animais também se fazem presentes e percorrem todo o livro. Como já discutido no capítulo anterior sobre a imagem da aranha, cabe agora evocar a figura do cavalo, haja vista que a poeta os inscreve e se identifica com esses outros, ora metaforicamente ora como fantasmas que também viveram nas paisagens de Vila Rica.

No “Romance I ou Da Revelação do Ouro”, que principia a sucessão de romances que irão abordar o tema da descoberta do ouro e das pedras preciosas em Minas Gerais, para além da metaforização, os animais são evocados pela poeta e se relacionam com homens ambiciosos e alucinados que “avançam terra adentro” em busca de riquezas. Trata-se de bichos que participam dos acontecimentos e são testemunhas sem depoimentos. Veja-se o poema:

ROMANCE I OU DA REVELAÇÃO DO OURO

Nos Sertões americanos,
anda um povo desgrenhado:
gritam pássaros em fuga
sobre fugitivos riachos;
desenrolam-se os novelos
das cobras, sarapintados;
espreitam, de olhos luzentes,
os satíricos macacos.
Súbito, brilha chão de ouro:
corre-se – é luz sobre um charco.

A zoeira dos insetos
cresce, nos vales fechados,
com o perfume das resinas
e desse mel delicado
que se acumula nas flores
em grãos de veludo e orvalho.
[...]

Lá vão pelo tempo adentro
esses homens desgrenhados:
duro vestido de couro
enfrenta espinhos e galhos;
em sua cara curtida
não pousa vespa ou moscardo;

comem larvas, passarinhos,
 palmitos e papagaios;
 sua fome verdadeira
 é de rios muito largos,
 com franjas de prata e de ouro,
 de esmeraldas e topázios.
 [...]

Por isso, descem as aves
 de distantes céus intactos
 sobre corpos sem socorro,
 pela sombra apunhalados:
 por isso, nascem capelas
 no mudo espanto dos matos,
 onde rudes homens duros
 depositam seus pecados.
 Por isso, o vento que gira
 assombra as onças e os veados:
 que seu sopro, antigamente,
 era perfume tão grato,
 e, agora, é de cheiro de morte,
 de feridos e enforcados...
 (MEIRELES, 2008b, pp. 46-47).

O poema narra o surgimento do povoado que deu origem a Vila Rica, e o cenário evoca o paradoxo entre a riqueza da terra que gera alegria e a devastação que ocasiona dor, ruína e morte. Os versos, em sua maioria, iniciam-se com verbos no presente do indicativo, dando ritmo veloz ao romance, de modo semelhante à velocidade com que os bandeirantes buscam pelo ouro; ao passo que as expedições avançam, a natureza é violentada.

Nota-se no romance a presença de diversos animais, como nos versos: “gritam pássaros em fuga”, “desenrolam-se os novelos/ das cobras, sarapintados”, “os satíricos macacos”, “a zoeira dos insetos”, “não pousa vespa ou moscardo”, “assombra as onças e os veados”. Esses bichos sofrem e testemunham o padecimento alheio, veem a degradação da paisagem e a ganância dos desbravadores, diante da qual os animais fogem, assim como a liberdade e o cenário de paz e de tranquilidade também se vão. Aparecem ainda aqueles bichos que servem de alimento para os “homens desgrenhados” com “sede de ouro”: “comem larvas, passarinhos,/ palmitos e papagaios”, e a presença de larvas e insetos já dá indício da putrefação, do “cheiro de morte”; o perfume das flores e dos campos que era tão grato, dá lugar ao cheiro de dor e desgraça.

Segundo Walter Benjamin (1994), aquele que narra a história, sem fazer distinção de grandes ou pequenos acontecimentos, considera a verdade de que nada pode ser tido como perdido. Ancorado nos preceitos de Karl Marx, o filósofo alemão observa a história a partir da

perspectiva daquelas vozes silenciadas, daquelas que não constam nos registros oficiais. Para ele,

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Isto posto, verifica-se que a história é construída não apenas pelos fatos já narrados, mas do mesmo modo pelas vozes antes não ouvidas. Como afirma Jaime Ginzburg (2011), “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (GINZBURG, 2011, p. 28). Consoante Benjamin, o passado sempre é visto do ponto de vista do presente; a história é, portanto, uma releitura do passado a partir do presente. O grau de envolvimento de Cecília Meireles, enquanto pesquisadora e poeta, é intenso, pois o passado ganha força de presente na escrita, como ressalta nas cartas para Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa, e na conferência sobre a composição do livro.

Em seu estudo *Lembrar escrever e esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin (2006) assegura:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Nessa leitura, infere-se que Cecília Meireles se faz testemunha dos fantasmas, é aquela que ouve e não vai embora, é solidária aos relatos do outro, por meio de suas viagens, observação das paisagens, estudos e leituras, ela se percebe bicho e materializa suas vivências e experiências. Nos versos do *Romanceiro da Inconfidência*, a poeta descreve os relatos que todos os fantasmas lhe contam, é sensível aos homens, às mulheres, aos inconfidentes, aos escravos, aos pusilânimes, aos animais e até à natureza explorada e devastada pela ganância do ser humano.

Conforme expõe Maria Esther Maciel (2016): “a poesia, que é o espaço por excelência do não sabido, é o meio mais propício para trespassar as fronteiras das espécies” (MACIEL, 2016, p. 99). Nesse sentido, nota-se que Cecília Meireles trespassa as fronteiras das espécies e se sensibiliza com o meio em que faz sua travessia. Todos os partícipes da história: seres vivos ou não, inquietam a poeta levando-a à narração. E, tal como infere Wilberth Salgueiro

(1012), em *O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap)*, “tanto o testemunho quanto a ficção se atravessam, se emaranham, se estranham, mas não desaparecem, nem se anulam, cabendo ao leitor lidar com essa fina fronteira” (SALGUEIRO, 2012, p. 284). Essa relação com o testemunho, com a sensibilidade de olhar o outro, faz-se característica em toda a obra literária de Cecília Meireles, devido a suas várias experiências e vivências de mundo.

Como portadora da dor de muitos, sensibiliza-se com todos os viventes que apontam sua “interminável confiança”, pois basta “chegar aos caminhos que vêm do Rio para Minas, para recomençar a ouvir novas narrativas, novos clamores que vêm dos rios, das pedras, dos campos [...]” (MEIRELES, 2008b, p. 25). Encarando e encenando essas falas, Cecília Meireles questiona o porquê de não haver em Minas Gerais um escritor do século XVIII – sendo que houve tantos – que tenha escrito tal história. E, mesmo há quase duzentos anos de distância, ela compreende essa não escrita, uma vez que se deve considerar a “importância do traumatismo” causado por um episódio como esse, “em tempos de duros castigos, severas perseguições, lutas sangrentas pela transformação do mundo, em grande parte estruturada por instituições secretas, de invioláveis arquivos” (MEIRELES, 2008b, p. 18).

Tudo isso se entende remembering as reflexões de Greg Garrard (2006) sobre as relações homem/animal: “a fronteira entre o humano e o animal é arbitrária e, além disso, irrelevante, já que compartilhamos com os animais uma capacidade de sofrer” (GARRARD, 2006, p. 193). Cecília Meireles convida a cruzar as fronteiras da espécie e a refletir acerca das relações entre homem e meio ambiente, a reconhecer a alteridade e a singularidade dos viventes não humanos. Na poética de *Romanceiro*, os animais aparecem como sujeitos sensíveis, dotados de inteligência e saberes de mundo, são testemunhas dos fatos que resultaram na Inconfidência Mineira e da destruição da paisagem da cidade.

2.3 Cavalo: animal viajante



Imagem 4 – “A pregação”, do painel *Conjuração mineira* (1986), de João Câmara¹⁰.

Fonte: fotografia – arquivo pessoal da autora.

Na imagem acima, do painel¹¹ do pintor João Câmara, a figura de um homem montando um cavalo representa Tiradentes em viagem ao Rio de Janeiro. Nota-se que, assim como o humano, o animal também se faz viajante, uma vez que se desloca de um local para outro, sendo participante e atuante na história. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), o cavalo “é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem” (CHEVALIER; GREERBRANT, 1997, p. 202). Nessa leitura, a presença do bicho na imagem representa veículo, mas ele viaja levando ideias da Conjuração.

Crucial para o desenvolvimento das sociedades modernas, o cavalo tem um vínculo com o ser humano desde os tempos mais remotos, aparecendo desde as artes rupestres. Segundo Udo Becker (1999), “nas cavernas do paleolítico encontram-se numerosas representações de cavalos. E o cavalo continuou a ter grande importância na maioria das civilizações até a era

¹⁰ Realizado para o governo brasileiro, o painel está no Panteão Nacional de Brasília. É formado por sete quadros em acrílico sobre tela, pintura em preto e branco, tendo 21m de comprimento e 4m de altura. Traz as fases da Inconfidência Mineira e o enforcamento de Tiradentes, e apresenta versões em litografia de cada uma das partes da obra: “O sacrifício”, “A conjura”, “A pregação”, “Morte de Cláudio Manoel da Costa”, “A farsa”, “A forca” e “O corpo”.

¹¹ Nos painéis de João Câmara aparecem outros animais, como o cachorro e os peixes, porém opta-se, aqui, por privilegiar a figura do cavalo.

industrial” (BECKER, 1999, p. 60). Dessa forma, o animal se conecta ao homem, participa da história das sociedades de diferentes maneiras, por isso, ao longo da história humana, um abundante simbolismo foi atribuído a esse bicho.

Na obra literária de Cecília Meireles, o cavalo é animal marcante. Em seu livro *Mar absoluto e outros poemas* (1945), a escritora publica “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, composto no decorrer da Segunda Guerra Mundial. O eu lírico lamenta a morte do animal inocente, causada pela violência da guerra.

Lamento do oficial por seu cavalo morto

Nós merecemos a morte,
 porque somos humanos e a guerra é feita pelas nossas mãos,
 pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
 por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
 que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
 os cálculos do gesto,
 embora sabendo que somos irmãos.
 Temos até os átomos por cúmplices, e que pecados
 de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
 Que delírio sem Deus, nossa imaginação!

E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que, enganada,
 recebes. Não te queixas. Não pensas. Não sabes. Indigno,
 ver parar, pelo meu, teu inofensivo coração.
 Animal encantado – melhor que nós todos!
 – que tinhas tu com este mundo
 dos homens?

Aprendias a vida, plácida e pura, e entrelaçada
 em carne e sonho, que os teus olhos decifravam...
 Rei das planícies verdes, com rios trêmulos de relinchos...
 Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!
 (MEIRELES, 2008a, p. 120).

No poema, observa-se a importância do cavalo para o oficial por meio dos versos: “E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que, enganada/ recebe. Não te queixas. Não pensa. Não sabes. Indigno,/ ver parar, pelo meu, teu inofensivo coração”. Percebe-se que o animal é parte do cavaleiro, ambos se conectam um ao outro sendo parte e todo, o oficial se entrelaça ao seu cavalo “em carne e sonho”. É evidente o desgosto do militar e sua indignação diante da morte de seu companheiro, haja vista que a guerra é causada pelas mãos humanas, sendo, portanto, estes seres que deveriam morrer.

Ademais, o cavalo, chamado no poema de “animal encantado”, ao carregar a simbologia de viajante, pode ser entendido como o transporte para o mundo dos mortos, aquele que conduz as almas sem queixa, sem pensar e sem saber. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), “filho da noite e do mistério, esse cavalo arquétipo é portador da morte e da vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também a água, nutriente e asfixiante” (CHEVALIER; GREERBRANT, 1997, p. 203). Portanto, consoante o exposto por Udo Becker (1999), o cavalo é “relacionado ao reino da morte (p., ex., na Ásia Central e entre muitos povos indo-europeus) e por isso também aparece como condutor de almas” (BECKER, 1999, p. 60).

Ao analisar esse poema, Leila V. B. Gouvêa (2008) afirma que “o animal inocente não a [morte] merecia porque vivia em ‘estado de natureza’, em paz consigo mesmo, em sintonia com a ordem cósmica” (GOUVÊA, 2008, p. 202). O homem representa o caos, a violência, a guerra, enquanto o cavalo, a tranquilidade, a mansidão, a paz. Para a autora, o último verso é fortíssimo, pois comove e estimula a reflexão, evoca a relação do homem com a vida e com a natureza e, ainda, demonstra a visão de Cecília Meireles sobre o mistério da morte.

Em *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, Murilo Marcondes de Moura (2016) também analisa esse poema e propõe ser o animal vinculado ao épico, por excelência, haja vista que os equinos são frequentemente retratados na literatura de guerra. Para o crítico, Cecília Meireles procura contrastar o bicho com a modernidade da Segunda Guerra Mundial: sendo o cavalo de riqueza simbólica ampla, ele se opõe às máquinas modernas de destruição como um símbolo arcaico. Moura compreende que o poema almeja uma crítica à natureza destrutiva dos seres humanos, representados pelos militares. Logo, o humano merece morrer porque mata, segundo a síntese que o oficial faz no último verso, constituindo-se como o fecho de ouro do poema que coloca a pureza do animal em contraponto à ganância da humanidade.

Em seu estudo a respeito da relação entre animal e humano na tradição da cultura greco-latina, Benedito Nunes (2011) afirma que o animal é o “bárbaro”, o grande outro dessa cultura. Contrapondo Descartes e Heidegger, que pensaram ser o animal um corpo sem alma, puramente um mecanismo, e pobre de mundo, o estudioso defende o companheirismo entre homem e animal, tendo por base os preceitos de John Maxwell Coetzee. Ao retomar o posicionamento de Coetzee, na voz fictícia de Elizabeth Costello, Benedito Nunes pondera que os animais são tratados como “prisioneiros de guerra”, e constata que:

Em geral não se matam os prisioneiros de guerra, que são feitos escravos. Nossos rebanhos são populações escravas. O trabalho deles é se reproduzirem

para nós. Até seu sexo transforma-se em uma forma de trabalho. Não os odiamos mais porque nem sequer são dignos do nosso ódio. Nós os vemos com desprezo. Mas ainda existem animais que odiamos, como os ratos, que não se renderam. Eles reagem, se organizam em unidades subterrâneas em nossos esgotos. Não estão vencendo, mas também não estão perdendo. Sem falar dos insetos e micróbios, que podem nos vencer e certamente sobreviverão a nós. (NUNES, 2011, p. 201).

Destaca Benedito Nunes que os prisioneiros de guerra não são mortos, mas sim feitos escravos, condicionados servidão humana, mas os animais, além de serem escravizados, têm sua reprodução posta a serviço do homem, que ainda se serve deles como alimento. Com base nessa reflexão, o poema “Lamento do oficial por seu cavalo morto” exemplifica a violência de guerra e a consequência desta para o animal. O militar – arquétipo que representa toda a humanidade, mais especificamente aquela parte dela diretamente ligada à guerra – toma consciência de seus atos e constata o sofrimento e a dor que suas escolhas causam ao cavalo e conclui “nós merecemos a morte/ porque somos humanos”. A poeta se sensibiliza com o outro, expondo a essência do humano.

Na sequência, Benedito Nunes aborda também o domínio do cristianismo que demoniza os deuses pagãos, fazendo com que o ser humano passe “então a ver o animal simbolizando o irascível dos sentimentos e a bruteza dos instintos. O animal habitava o homem e dentro dele rugia, porém como algo que lhe fosse estranho” (NUNES, 2011, p. 199). Como aludido no tocante à aranha, na Bíblia a figura do cavalo também carrega forte simbologia:

Vi quando o Cordeiro abriu o primeiro dos sete selos, e ouvi o primeiro dos quatro Seres vivos dizer como o estrondo dum trovão: “Vem!”.
Vi então aparecer um cavalo branco, cujo montador tinha um arco. Deram-lhe uma coroa e ele partiu, vencedor e para vencer ainda.
Quando abriu o segundo selo, ouvi o segundo Ser vivo dizer: “Vem!”.
Apareceu então um outro cavalo, vermelho, e ao seu montador foi concedido o poder de tirar a paz da terra, para que os homens se matassem entre si. Entregaram-lhe também uma grande espada.
Quando abriu o terceiro selo, ouvi o terceiro Ser vivo dizer: “Vem!”
Eis que apareceu um cavalo negro, cujo montador tinha na mão uma balança. Ouvi então uma voz, vinda do meio dos quatro Seres vivos, que dizia: “Um litro de trigo por um denário e três litros de cevada por um denário! Quanto ao óleo e ao vinho, não causes prejuízo”.
Quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto Ser vivo que dizia: “Vem!”.
Vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu montador chamava-se “a Morte” e o Hades o acompanhava. Foi-lhe dado poder sobre a quarta parte da Terra, para que exterminasse pela espada, pela fome, pela peste e pelas feras da Terra. (BÍBLIA, Apocalipse, 6, 1-8).

Tradicionalmente reconhecidos como “Os quatro cavaleiros do Apocalipse”, esses seres vivos aparecem montados em cavalos para cumprir a profecia do fim dos tempos. Na leitura, o homem montado no cavalo branco, portando coroa e arco, corresponde a Jesus Cristo vencedor e triunfante, já os demais corporificam a dominação do homem pelo mal: a guerra, no cavalo vermelho, representada pela espada; a fome, no cavalo preto, metaforizada na balança para a taxação dos preços da comida; e por fim, a morte, no cavalo verde, seguido por Hades – deus dos mortos. No trecho não se faz distinção entre cavaleiros e cavalos, logo eles representam o prenúncio da morte, a salvação e a aniquilação dos povos.

A respeito dos equinos, Ruth Villela Cavalieri (1984), no texto intitulado *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*, apresenta a relevante colocação: “considerado filho do vento, segundo uma lenda árabe, o cavalo é também ligado aos ‘grandes relógios naturais’, como um significante mítico do tempo” (CAVALIERI, 1984, p. 32). Conforme a autora, o cavalo está associado ao vento e é caracterizado por sua natureza animal de movimento brusco, da mudança ou da fuga, estando “ligado, universalmente ao trovão, à tempestade, enfim, a todas as catástrofes cósmicas” (CAVALIERI, 1984, p. 32). Para ela, embora o vento seja o arquétipo do caos, destino fugaz e destrutivo, na poesia cecilianiana há a polarização da vida e da morte, logo o vento se torna ambivalente, porque tanto destrói como vivifica.

No *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles assente grande destaque ao cavalo, que está presente em diversos poemas. Constatou-se que a palavra “cavalo” aparece quarenta e seis vezes no livro, além de outros termos de mesmo campo semântico, como: “cavalga”, “relincha”, “galopa”, “montado”, “animal”, “rosilho”. Os cavalos se fazem presentes tanto quanto os seres humanos, e expressam, dessa maneira, sua importância na vida da sociedade brasileira da época.

Ao analisar os cavalos em *Romanceiro*, Ilka Brunhilde Laurito (1975) destaca que o animal frequenta o livro quase na mesma proporção da figura humana. Segundo ela, há repetidas menções, em sentido denotativo, ao cavalo, “às vezes integrando o animal na paisagem de fundo, às vezes colocando sua força e beleza em evidência, outras vezes ressaltando-lhe a função de testemunha imprescindível e silenciosa das atividades e atos humanos” (LAURITO, 1975, p. 199).

O poema “Romance V ou Da destruição de Ouro Podre” trata da revolta de Felipe dos Santos – morto por enforcamento, esquartejado e arrastado por cavalos para servir de exemplo a futuros revoltosos – e aborda também a queimada no bairro Arraial do Ouro Podre, posteriormente conhecido por Morro da Queimada, sendo esta ordenada pelo Conde de Assumar.

ROMANCE V OU DA DESTRUIÇÃO DE OURO PODRE

Dorme, meu menino, dorme,
que o mundo vai se acabar.
Vieram cavalos de fogo:
são do Conde de Assumar.
Pelo Arraial de Ouro Podre,
começa o incêndio a lavar.

O Conde jurou no Carmo
não fazer mal a ninguém.
(Vede agora pelo morro
que palavra o Conde tem!
Casas, muros, gente aflita
no fogo rolando vêm!)
D. Pedro, de uma varanda,
viu desfazer-se o arraial.
Grande vilania, Conde,
cometes para teu mal.
Mas o que aguenta as coroas
é sempre a espada brutal.

Riqueza grande da terra,
quantos por ti morrerão!
(Vede as sombras dos soldados
entre pólvora e alcatrão!
Valha-nos Santa Ifigênia!
– E isto é povo cristão!)

Dorme, meu menino, dorme...
Dorme e não queiras sonhar.
Morreu Felipe dos Santos
e, por castigo exemplar,
depois de morto na forca,
mandaram-no esquarterar!

Cavalos a que o prenderam,
estremeciam de dó,
por arrastarem seu corpo
ensanguentado, no pó.
Há multidões para os vivos:
porém quem morre vai só.

Dentro do tempo há mais tempo,
e, na roca da ambição,
vai-se preparando a teia
dos castigos que virão:
há mais forcas, mais suplícios
para os netos da traição.

Embaixo e em cima da terra,
o ouro um dia vai secar.
Toda vez que um justo grita,
Um carrasco o vem calar.

Quem não presta fica vivo:
 Quem é bom mandam matar.
 [...]
 (MEIRELES, 2008b, pp. 53-55).

O eu lírico desse poema é alguém que acalenta uma criança, descrevendo o incêndio do Morro da Queimada e lhe dando conselhos futuros. As estrofes são construídas com rimas, o que faz lembrar das canções de ninar. Os versos são escritos em diferentes tempos verbais, fazendo com que coabitem no poema distintos planos temporais, explicitados nas mudanças de vozes entre os conselhos e comentários do eu lírico.

Na primeira estrofe, nota-se o diálogo com a tradição bíblica, pois os versos “que o mundo vai acabar./ Vieram cavalos de fogo” prenunciam a destruição, profetizam o fim dos tempos, mediado pelos animais flamejantes. Nas estrofes seguintes, observa-se a guerra e a morte pelo fogo, que tudo queima e arrasa – “casas, muros, gente aflita”. O Conde de Assumar, apresentado como vilão, semelhante a Hades, acompanha o “cavalo da Morte” e participa da devastação do Arraial. A riqueza da terra é motivadora da dominação dos homens, que por ela se matam. Nos versos “Vede as sombras dos soldados/ entre pólvora e alcatrão!”, os soldados, como o “cavalo da Guerra”, que possui o poder de tirar a paz da terra, foram atravessados pela arbitrariedade e violência. Os “cavalos de fogo” são, assim, os condutores da guerra, da fome e da morte em Arraial do Ouro Podre.

Ademais, os cavalos são representados de outro modo nesse romance, como se verifica em “Cavalos a que o prenderam,/ estremeciam de dó”. Nesses versos, diferentemente dos cavalos do Apocalipse que não demonstram sentimento algum pelos seres humanos, os animais que arrastaram Felipe dos Santos se compadecem. À sua maneira, esses bichos se sensibilizam pelos horrores dessa revolta. Conforme reitera Maria Esther Maciel (2016), todo animal é sujeito e intérprete de sentido, munido de visão de mundo. Desse modo, no poema ceciliano o sujeito constata a manifestação desses equinos, que são testemunhas sem vozes da ambição e crueldade humana.

Retomando o postulado por Ruth Villela Cavaliere (1975), o cavalo é visto como significante mítico do tempo, ou, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), é visto como a “memória do mundo”. Em vista disso, os versos “Dentro do tempo há mais tempo,/ e, na roca da ambição,/ vai-se preparando a teia/ dos castigos que virão”, percebe-se a indicação da morte de Tiradentes na forca e da prisão e exílio dos demais inconfidentes. Dentro do presente e do futuro há um passado de dor, sofrimento e morte, que não cessou agora e não cessará depois. A roca da ambição trama os castigos futuros, pois ela preparou o castigo

exemplar do passado/presente. Nessa leitura, Cecília Meireles evidencia a condição humana de ser efêmero e passageiro, destinado a devastação, pois o tempo a tudo destrói.

Em contraponto aos cavalos apocalípticos, o “Romance LXVI ou De Outros Maldizentes” traz a figura dos equinos por meio dos termos “cavalos d’água”, “rédea de espuma” e “Pégaso”, o animal alado que, na mitologia grega, representa imortalidade e luminosidade. Nesse poema, como se vê abaixo, o animal é mitificado como símbolo da água, portador da vida, o que sugere que, Tomás Antônio Gonzaga, ao ser degredado para a África, ganha uma nova vida. As vozes dos maledicentes questionam o que ficará do poeta, e, para além das esporas, do relógio e do espelho, mostra-se que, representada pela imagem do cavalo alado, restou a imortalidade de seus poemas e a liberdade de seus versos. Ao evocar essa imagem, Cecília Meireles faz um diálogo com a poesia árcade e com os versos do poeta inconfidente.

ROMANCE LXVI OU DE OUTROS MALDIZENTES

A nau que leva ao degredo
apenas do porto larga,
já põem a pregão os trastes
que os desterrados deixaram.

– *Que fica daquele poeta
Tomás Antônio Gonzaga?*

– *Somente este um par de esporas:
um par de esporas de prata.
Por mais que se apure o peso,
não chega a quarenta oitavas!*

(Nem terçados nem tesouras,
canivetes ou navalhas;
nada do ferro que corta,
nada do ferro que mata:
só as esporas que ensinam
o cavalo a abrir as asas...
Espelho? – para que rosto?
Relógio? – para que data?)

– *Que fica, na fortaleza,
daquele poeta Gonzaga?*

– *Um par de esporas, somente.
Um par de esporas de prata.
E Vossa Mercê repare
que outras há, mais bem lavradas!*

– *Pelos modos, me parece
que lhe hão de fazer bem falta!*

*Dizem que tinha um cavalo
que Pégaso se chamava.
Não pisava neste mundo,
mas nos planaltos da Arcádia!*

*– Agora, agora veremos
como do cavalo salta!*

*– Entre pastores vivia,
à sombra da sua amada.
Ele dizia: “Marília!”
Ela: “Dirceu!” balbuciava...*

– Já se ouviu mais tola história?

– Já se viu gente mais parva?

*– Hoje não é mais nem sombra
dos amores que sonhava...
Anda longe, a pastorinha...
e agora já não se casa!*

*– Tanto amor, tanto desejo...
Desfez-se o fumo da fábula,
que isso de amores de poetas
são tudo aéreas palavras...*

[...]

(MEIRELES, 2008b, pp. 192-193).

Além disso, o romance é construído com a fala dos maldizentes que aguardam o leilão dos objetos de Tomás Antônio Gonzaga e tecem críticas ao poeta. Percebe-se que, por meio dos comentários dos difamadores, a voz lírica evidencia uma crítica ao árcade, como em “que isso de amores de poetas/ são tudo aéreas palavras”, desmistificando a ideia de poeta apaixonado como idealizado no Romantismo. Nessa leitura, ao dar voz àqueles silenciados da história, a poeta busca desconstruir a figura de herói atribuída aos inconfidentes e propõe, por meio da literatura, um novo olhar para a história nacional.

Assegura Ilka Brunhilde Laurito (1975) a ideia mítica dada à imagem do cavalo, nos versos “– *Restam-lhe cavalos d’água!*” e “*Segura a rédea de espuma,/ Tomás Antônio Gonzaga*”. Segundo ela, esses versos dialogam com os cavalos mitológicos do carro de Netuno, que remetem à mitologia enaltecida na poesia árcade, assim como Pégaso. Para a pesquisadora, outra interpretação possível para o contexto é a antítese entre imaginação e realidade, reelaborada pelo lugar comum de “cair do cavalo”, colocado nos versos na voz do coro “saltar do cavalo”.

Os versos do “Romance XXXVII ou De Maio de 1789”, relatam os principais eventos acontecidos nesse período: a chegada de Joaquim Silvério ao Rio de Janeiro, a fuga de

Tiradentes (para a casa de Domingos Fernandes Cruz) e sua prisão, e as prisões de Gonzaga, Alvarenga e do Vigário Toledo.

ROMANCE XXXVII OU DE MAIO DE 1789

Maio das frias neblinas,
maio das grandes canseiras.
Os coronéis suspirando
à vaga luz das candeias;
os poetas mirando versos
e hipotéticas ideias;
Joaquim Silvério sonhando
dinheiro, mercês, comendas...

Vão cavalos, vêm cavalos,

por cima da Mantiqueira.
Donas espreitando as ruas,
pelas grades de urupema.
Padres escrevendo cartas,
doutores lendo Gazetas...
Uns querendo ouro e diamantes,
outros, liberdade, apenas...

Ó maio dos grandes sustos
por barrancos e ladeiras!
Avisos a toda a pressa!
Dissimulações e senhas.
Soldados, pelos caminhos.
Caras e cartas suspeitas.
Os oratórios dos santos
com altas velas acesas.
[...]

Fim de Maio

Andam as quatro comarcas
em grande desassossego:
vão soldados, vêm soldados;
tremem os brancos e os negros.
Se já levaram Gonzaga
e Alvarenga, mais Toledo!
Se a Cláudio mandam recados
para que se esconda a tempo!

Sentam-se na cama os doentes.
Choram de susto, os meninos.
Mil portadores galopam.
Há mil corações aflitos.
Por aqui brilhava a Arcádia,
com flores, versos, idílios...

(Que querem dizer amores,
aos ouvidos dos meirinhos?)

(MEIRELES, 2008b, pp. 126-129).

Esse fragmento evidencia os verbos “ir” e vir” – “Vão cavalos, vêm cavalos” – que indica movimento, viagem. Os cavalos figuram máquinas de guerra, assemelham-se aos soldados – “vão soldados, vêm soldados”. O poema é dividido em seis partes – uma introdução, 1º de maio, 9 de maio, 10 de maio, Meados de maio e Fim de maio –, e essa divisão pode ser lida como uma estratégia tática de campo de guerra. O clima apresentado é de neblina, demonstrado um tempo turvo e frio, característico da morte, e a perda, o silêncio e a solidão são temas evocados nesses versos.

A estudiosa Ilka Brunhilde Laurito (1975) aponta que a representação desses cavalos na obra serve para melhor manipular poeticamente matéria histórica e sociológica, pois, por meio de um processo metonímico, ressalta-se com a imagem do animal a notícia e sua veiculação. A associação com os soldados, como dissemos, reforça a ideia dos cavalos como máquinas de guerra, instrumentos que proporcionam a violência humana.

O poema que, por excelência, dá voz aos cavalos é o “Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”:

ROMANCE LXXXIV OU DOS CAVALOS DA INCONFIDÊNCIA

Eles eram muitos cavalos,
 ao longo dessas grandes serras,
 de crinas abertas ao vento,
 a galope entre águas e pedras.
 Eles eram muitos cavalos,
 donos dos ares e das ervas,
 com tranquilos olhos macios,
 habituados às densas névoas,
 aos verdes prados ondulados,
 às encostas de árduas arestas,
 à cor das auroras nas nuvens,
 ao tempo de ipês e quaresmas.

Eles eram muitos cavalos
 nas margens desses grandes rios
 por onde os escravos cantavam
 músicas cheias de suspiros.
 Eles eram muitos cavalos
 e guardavam no fino ouvido
 o som das catas e dos cantos,
 a voz de amigos e inimigos
 – calados, ao peso da sela,
 picados de insetos e espinhos,
 desabafando o seu cansaço
 em crepusculares relinchos.

Eles eram muitos cavalos,
 – rijos, destemidos, velozes –
 entre Mariana e Serro Frio,
 Vila Rica e Rio das Mortes.
 Eles eram muitos cavalos,
 transportando no seu galope
 coronéis, magistrados, poetas,
 furriéis, alferes, sacerdotes.
 E ouviam segredos e intrigas,
 e sonetos e liras e odes:
 testemunhas sem depoimento,
 diante de equívocos enormes.

Eles eram muitos cavalos,
 entre Mantiqueira e Ouro Branco,
 desmanchado o xisto nos cascos,
 ao sol e à chuva, pelos campos,
 levando esperanças, mensagens,
 transmitidas de rancho em rancho.
 Eles eram muitos cavalos,
 entre sonhos e contrabandos,
 alheios às paixões dos donos,
 pousando os mesmos olhos mansos
 nas grotas, repletas de escravos,
 nas igrejas, cheias de santos.

Eles eram muitos cavalos:
 e uns viram correntes e algemas,
 outros, o sangue sobre a forca,
 outros, o crime e as recompensas.
 Eles eram muitos cavalos:
 e alguns foram postos à venda,
 outros ficaram nos seus pastos,
 e houve uns que, depois da sentença
 levaram o Alferes cortado
 em braços, pernas e cabeça.
 E partiram com sua carga
 na mais dolorosa inocência.

Eles eram muitos cavalos.
 E morreram por esses montes,
 esses campos, esses abismos,
 tendo servido a tantos homens.
 Eles eram muitos cavalos,
 mas ninguém mais sabe os seus nomes,
 sua pelagem, sua origem...
 E iam tão alto, e iam tão longe!
 E por eles se suspirava,
 consultando o imenso horizonte!
 – Morreram seus flancos robustos,
 que pareciam de ouro e bronze.

Eles eram muitos cavalos.
 E jazem por aí, caídos,
 misturados às bravas serras,

misturados ao quartzo e ao xisto,
 à frescura aquosa das lapas,
 ao verdor do trevo florido.
 E nunca pensaram na morte.
 E nunca souberam de exílios.
 Eles eram muitos cavalos,
 cumprindo seu duro serviço.

A cinza de seus cavaleiros
 neles aprendeu tempo e ritmo,
 e a subir aos picos do mundo...
 e a rolar pelos precipícios...
 (MEIRELES, 2008b, pp. 238-241).

A repetição do primeiro verso ao longo de todo poema reforça a importância do cavalo no *Romanceiro* e dimensiona o quanto se destruiu devido à ambição humana. Verifica-se, em primeira análise, a participação dos animais na sociedade, principalmente nas prisões, condenações e sentenças. Eles viajam do Rio de Janeiro a Minas Gerais com velocidade, destreza e sigilo, levam homens de distintos ofícios, levam esperança, sonhos e paixões, mas também contrabandos, intrigas e morte.

Os versos são construídos com poucos sinais de ponto final, conferindo uma sequência rítmica e sonora ao poema, indiciando cavalgamento na leitura, e, igualmente aos animais que corriam pelas campinas, a linguagem expõe um movimento. Destaca-se no romance a frequente repetição da consoante “s”, reforçando, portanto, a ideia de plural.

O cenário pastoril que expõe o diálogo com a poesia árcade, sugere uma natureza em equilíbrio e harmonia. Os sentidos são explorados: visão – o eu lírico vê os cavalos e suas condutas, e os cavalos veem a natureza, as prisões, o Tiradentes enforcado e esquartejado; audição – o sujeito empírico ouve os relinchos, e os cavalos ouvem as músicas dos escravos e os relinchos de sua espécie; tato – os cavalos sentem o peso das selas, as patas pisam nas estradas. Por meio da figura desse animal, os versos demonstram a leveza, docilidade e tranquilidade da paisagem inexplorada pelo homem. Os cavalos “de crinas abertas ao vento,/ a galope entre água e pedras” indicam transitoriedade do tempo e mudança do espaço e, “à cor das auroras nas nuvens”, iniciam a transformação de uma fase, evidenciada na segunda estrofe.

Por conseguinte, as atividades mineradoras são ressaltadas, assim como com o sofrimento dos escravos e, conseqüentemente, o dos cavalos. A fala marcada pelo travessão sinaliza que os animais seguiam calados, eram “testemunhas sem depoimento”, sentindo o peso da sela e a agonia das picadas dos insetos e espinhos. Semelhante aos negros que não verbalizavam suas dores, mas “cantavam músicas cheias de suspiros”, os bichos clamavam “em crepusculares relinchos”. Os animais eram “testemunhas sem depoimento”, que participaram como veículo

do povoamento de Vila Rica. Desse modo, percebe-se a aproximação entre homem e animal, não pela diferença, mas pela semelhança da dominação e perversidade que sofrem.

A quarta e quinta estrofes retratam os acontecimentos da Inconfidência Mineira, suas motivações e consequências. Os cavalos também são participantes desses atos, são viajantes levando esperanças alheias e carrascos para a força. Além disso, nos versos “desmanchando o xisto nos cascos” e “E partiram com sua carga/ na mais dolorosa inocência”, o cavalo condutor prenuncia em seus cascos a ruína da terra e a destruição dos seres, a devastação da paisagem e da natureza, e essa é sua herança para Minas Gerais.

Nas três últimas estrofes, a efemeridade e a fragilidade da vida são mostradas. Os cavalos galoparam pelas colinas mineiras e ensinaram seus cavaleiros a ascender às alturas e a suportar árduos momentos. Esses animais, que “ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...”, sacrificaram-se por seus senhores, estão misturados à terra e ressurgem como pasto, uma vez que simbolizam a morte e a vida. Cumpriram sua missão e partiram sem depoimentos, sem memória ou monumento. Evidencia-se assim o ciclo da vida e a transformação, pois os seres vivos vão retornar à terra, que é, aqui, a grande mãe de todos os seus habitantes. E os cavalos, como filhos do vento, conectados aos seus cavaleiros, transcenderam ao plano terrestre, ensinando que tudo é efêmero e transitório.

Em seu estudo, Ilka Brunhilde Laurito (1975) diz ser o “Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência” a síntese final para consolidação do caráter de personagem ao cavalo. A pesquisadora sintetiza a figura desse animal no romance dizendo que

[...] a primeira estrofe o situa na paisagem natural; a segunda, liga-o ao trabalho de mineração e garimpo; a terceira, ressalta-o como meio de transporte e testemunha irracional de atos humanos discutíveis; a quarta, fá-lo participar dos acontecimentos tumultuosos da Inconfidência; a quinta, das consequências sangrentas do movimento revolucionário; e a sexta e a sétima, finalmente, descrevem-no como sócio do destino do homem sobre a terra, solidário com seus altos ideais e vítima igual da passagem dos tempos, do desgaste e da ruína de sua estatuária beleza. (LAURITO, 1975, p. 209).

E acrescenta ser o galope e a cavalgada a ideia de “movimento, força, marcha, ímpeto, passagem” (LAURITO, 1975, p. 209) em direção ao tempo passado, tempo presente e tempo futuro – articulando, pois, a memória, o fio condutor da narrativa cecilianiana –, aliando a ideia de compasso do tempo implacável.

Logo, conclui-se que os cavalos cecilianos são “testemunhas sem depoimento” e, mesmo desprovidos de fala, sentem e percebem todos os acontecimentos ao seu redor. Transmitem linguagem através de seus relinchos. E, ao testemunhar o sofrimento dos homens condenados,

sofrem também. A representação do cavalo nesse romance dialoga com o sentimento transmitido no já comentado poema “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, do livro *Mar absoluto*, pois, assim como os cavalos expostos no *Romanceiro* foram vendidos, mortos, escravizados e exilados, morreram sem ao menos alguém saber seus nomes ou considerar sua existência, não sabiam da morte, mas conviveram com ela diariamente, pelas mesmas agruras passou o cavalo do oficial. Esses animais ouviam segredos e intrigas; viam correntes, sangue sobre forca, crimes e recompensas; levavam mensagens e esperanças; e morreram nos montes mineiros. Esse poema exterioriza a percepção de transitoriedade de Cecília Meireles, indicando que todo tempo é breve, é instante.

O estudo realizado até o presente momento privilegiou as figuras da aranha e do cavalo, animais que estão em movimento nos romances de Cecília Meireles. Eles transitam pelas paisagens em ruínas – uma costurando sua teia, o outro observando a devastação –, estão ligados à ruína e à destruição da cidade e do passado histórico mineiro. Ambos os bichos se relacionam com o tempo: a aranha se apropria das coisas deixadas por ele, já o cavalo é o seu arquétipo. O objetivo que se queria atingir era verificar como esses dois animais são representados nos romances e qual o papel que eles assumem. Outros animais também são evocados nos romances, contudo eles serão estudados em um outro momento, em uma pesquisa futura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Isto é, senhores, pouco mais ou menos o que sei do
Romanceiro da Inconfidência, livro que ainda não
acabou [...].*
(MEIRELES, 2008b, p. 25).

Assim como Cecília Meireles considera seu texto inacabado, as discussões realizadas nesta dissertação de mestrado não se findam aqui nem são únicas. Retomando as inferências de Roland Barthes (1973), o texto é tecido que se faz perpetuamente, por meio das lacunas deixadas pelo escritor, assim, é permitido ao leitor tecer novas deliberações. Desse modo, as análises realizadas até o presente momento não tiveram a pretensão de exaurir o assunto nem aqui se concluir a discussão, faz-se apenas uma pausa, pois ainda há muitos outros animais a serem estudados no *Romanceiro*, destacando-se os pássaros, que se mostram frequentes no livro.

A pesquisa a respeito da construção poética da imagem dos animais por Cecília Meireles no *Romanceiro* revelou um olhar sensível e atento da poeta não apenas para os seres humanos injustiçados e oprimidos da história, mas também para os bichos que se figuram como personagens, testemunhas e metáforas nas paisagens de Ouro Preto. Teve destaque também o papel da poeta enquanto jornalista e viajante, de personalidade observadora que assume a dor do outro ao evocar todos os viventes em seus versos.

Os arquivos utilizados nesse estudo propiciaram identificar uma Cecília Meireles não conhecida ou esquecida por seus leitores. Sua personalidade atenta à transitoriedade das coisas fez dela múltipla, logo, imortal. Conheceu-se: a viajante contemplativa; a pesquisadora atenta às “verdades” estabelecidas pela historiografia, pela memória popular e pela literatura; a jornalista comprometida, na contramão do autoritarismo governamental e na busca pela preservação do patrimônio brasileiro; a professora engajada com um projeto educacional humanizado; a escritora de poesia e prosa, sensível e crítica, que brinca com as palavras; a amiga, que compartilha inspirações e estimula os amigos às atividades literárias; a mãe e esposa, que partilha seu tempo entre as ocupações profissionais, acadêmicas e artísticas e as obrigações domésticas.

O estudo empreendido no capítulo primeiro, intitulado “O que a aranha tece?”, apresentou o gênero textual romanceiro, o movimento literário Modernismo e como este

atravessou a obra literária de Cecília Meireles, e, ainda, o diálogo entre a poesia cecilianiana e a poética árcade. O texto do *Romanceiro* retoma o gênero épico, que tem por objetivo tornar eterna a memória de um povo e a história de uma nação. O tecido ficcional é composto por fios de subjetividade do olhar da poeta-viajante, numa teia que entrelaça fios literários com a tradição, as lendas e os mitos. Ao escrever acerca da Inconfidência, a autora (re)cria imagens de seres, pessoas e cenários que representam a construção e destruição de Ouro Preto e de sua história. Observa-se que muitos são os elementos integrantes dessa cidade e desse passado histórico, tendo em vista os projetos, no século XX, a aglutinar literatura e política.

Destacaram-se as viagens realizadas pela escritora e as contribuições destas para sua vida e obra. Para a autora, viajar é conhecer o mundo, contemplar lugares, pessoas e bichos, é saborear o exotismo dos pratos, é prestigiar o tempo em transitoriedade e imortalidade. E foi por meio de viagens reais e literárias que Cecília Meireles se sentiu inspirada a tecer o *Romanceiro*, cujo processo criativo é explicitado nas cartas trocadas entre Cecília Meireles, Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa. Ademais, no capítulo inicial, analisou-se a figura da aranha, mostrando que a poeta, ao evocar esse animal, o encena e encara. Por meio das análises, infere-se que a aranha tem muito a ensinar aos escritores, pois figura-se como tecelã ardilosa, astuta e meticulosa. Esse ser vivo é apresentado como os conspiradores, os inconfidentes, o tempo e a própria Cecília Meireles; as teias figuram a Conjuração mineira, a história e as vozes silenciadas.

No segundo capítulo, nomeado “Eles eram muitos cavalos”, analisou-se a Ouro Preto encontrada pelo sujeito viajante diante da cidade e paisagem em ruínas. Mostrou-se que, igualmente à aranha que constrói sua teia entre os escombros, Cecília Meireles tece seus versos nas ruínas de um passado de riqueza. O olhar do eu lírico revela o assombro do poeta diante de espaços e lugares habitados por humanos. Expõe com sensibilidade o seu assombro diante da natureza, como bem fez o poeta Cláudio Manoel da Costa a respeito da devastação da natureza, causada pela chegada dos bandeirantes e pela exploração do ouro. Concorde-se, pois, com a poeta: a paisagem proporciona uma interação que convida a um novo contemplar.

Como se sabe, as atividades civilizatórias e mineradoras atingiram não apenas a paisagem, mas também aqueles que ali viviam. Ao evocar os animais nos versos de *Romanceiro*, a literata evidencia que eles também foram afetados. Esses bichos, como demonstramos, assumem papel importante no livro, são personagens, testemunhas, metáforas, afinal

Cada poeta, portanto, inventa maneiras de encontro com a outriedade animal. Seja por meio do pacto ou da aliança, seja pela via dos devires e metamorfoses,

seja pela tentativa de incorporação de uma subjetividade alheia e de uma linguagem estranha, a escrita poética sobre animais se faz sempre como um desafio à imaginação. (MACIEL, 2016, p. 129).

Se a linguagem é a via para a aproximação entre o mundo humano e o mundo animal, Cecília Meireles parecia saber disso, pois representa diversos bichos em seu texto, com destaque para a presença dos cavalos que, como dissemos, aparecem por quarenta e seis vezes e têm, inclusive, um poema dedicado a eles. Filhos do vento, como são personificados em algumas culturas, eles simbolizam nos poemas a transitoriedade; como seres viajantes, conduzem pessoas e almas, e prenunciam a destruição como os cavalos apocalípticos.

Os animais, que habitam o universo literário há muito tempo, no *Romanceiro* são evocados como bichos dotados de saberes do mundo. E, assim como a poeta encena vozes dos oprimidos, dos inconfidentes, das mulheres e dos escravizados, ela também dá espaço a esses viventes, respeitando suas peculiares e buscando um entrelaçamento de fronteiras entre homem e animal. Isso porque é a poesia o meio por excelência para romper as barreiras da espécie pela imaginação, propiciando, assim, uma relação possível.

A arte viabiliza ao ser humano conhecer o mundo, ela permite um outro vislumbrar das coisas, dos seres e das paisagens. Por conseguinte, a poesia tem a capacidade de, com pouco, dizer muito. Nessa leitura, Cecília Meireles, ao encarnar os animais em seu *Romanceiro*, permite aos seus leitores um novo contemplar do passado histórico e outro olhar para os bichos. Entende-se que as aranhas se relacionam, no livro, com o feminino, pois elas, seres pequenos e frágeis, são comparadas às figuras femininas que, na historiografia, não são privilegiadas, embora sejam símbolos de resistência, pois constroem suas teias sobre ruínas e são engenheiras astutas e perspicazes.

Assim como o cavalo, figura imponente, possuidora de força, ação e velocidade, as aranhas também são recorrentes nos poemas, e, portadoras de vários olhos e pernas, abrem a possibilidade de estabelecer uma relação com a figura feminina, reivindicando seu lugar, semelhantes às mulheres na história e à própria poeta no campo literário, este, lugar privilegiado dos homens. Comparando os dois animais eleitos para o estudo, o que se pode dizer é que ambos estão interligados pelo seu poder.

Ao fazer emergirem essas figuras, almejou-se um outro contemplar, ainda não investigado, dos versos do *Romanceiro*. Procurou-se evidenciar, nesta pesquisa, que Cecília Meireles tem postura crítica e reflexiva diante dos cenários e paisagens do passado histórico de seu país e é sensível aos distintos seres existentes. Acredita-se, desse modo, que a relevância de

estudar os animais em uma obra é privilegiar esses seres vivos que possuem importância tanto quanto os homens.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Coimbra: Edições 70, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins, 1955, pp. 71-75.
- ANDRADE, Mário de. Fortuna crítica. In: MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.
- ALVARENGA, Octávio Mello. Romanceiro da Inconfidência. *Suplemento Literário*, Minas Gerais, n. 50, 1967, p. 2.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles* (a pastora de nuvens). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998[1970].
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Paris: Edições 70, 1973. (Coleção Signos)
- BÍBLIA – *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- BRAGA, Elda Firmo; LIBARONI, Evely Vânia; DIOGO, Rita de Cássia Miranda (Orgs.). *Representação animal: perspectivas literárias de análise*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 222-232.
- BONAPACE, Adolphina Portella. *O Romanceiro da Inconfidência: meditação sobre o destino do homem*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, UFRJ. Rio de Janeiro, 1974.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, pp. 123-144.
- BUARQUE, Chico. Tema de *Os Inconfidentes*. São Paulo: Philips, 1974. LP (*Chico Buarque de Hollanda n° 4*), faixa 12, 4min 14s.
- CÂMARA, João. *Conjuração mineira (1986)*. Painel composto por 7 quadros em acrílico sobre tela, preto e branco, 21m X 4m. Panteão Nacional de Brasília.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Elinor de Oliveira. *A metonímia no Romanceiro da Inconfidência*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1988.

- CASTRO, Marilda de Souza. *Romanceiro da Inconfidência: um diálogo entre literatura e história*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.
- CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Cord. Carlos Sussekind. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997[1906].
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Sonetos*. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Brasília: Pallas/INL, 1976.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era Modernista*. Vol. 5. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. Introdução geral. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997[1958], pp. xi-xiii.
- DANTAS, José Maria de Souza. *A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Liv. Eu e Você, 1984.
- DENILSON, José. [Vista de rua de Ouro Preto, MG.] 1 fotografia, branco x preto. Reviva Ouro Preto.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: as astúcias da inteligência*. São Paulo: Odisseus, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever e esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Histórias e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, pp. 19-29.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2002.
- GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas chilenas. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996a.
- GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996b.

- GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2007.
- GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “Lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GOUVEIA, Margarida Maia. Cecília Meireles, um autorretrato: a correspondência com Cortes-Rodrigues. In: OLIVEIRA, Gisele Pereira de; LOPES, Delvanir (Orgs.). *Cecília Meireles em diálogos ressonantes: 50 anos de presença em saudade (1964-2014)*. São Paulo: Scortecci, 2014, pp. 141-159.
- HEIDEGGER. Poeticamente o homem habita. In: *Ensaaios e conferências*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 165- 181. (Coleção Pensamento Humano)
- IMBROSI, Waldyr. *O Romanceiro da Inconfidência e as vozes de fora da história, Mafuá*, Santa Catarina, n. 17, 2011.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. *Tempos de Cecília*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 1975.
- LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica, *Humanitas*, Coimbra, n. 63, 2011, pp. 143-156. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/07_Lessa.pdf>. Acesso: 15 jan. 2020.
- LIMA, Denise Gomes. *Cecília Meireles e o Existencialismo Feminino*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP. São Paulo, 2014.
- LIMA JÚNIOR, Augusto de. *O amor infeliz de Marília e Dirceu*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.
- LOPES, Delvanir. *A poética de Cecília Meireles e a relação com a filosofia da Existência – ou da angústia e transcendência em Metal Rosicler*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras – Unesp. Araraquara, 2004.
- LOPES, Delvanir; OLIVEIRA, Gisele Pereira de (Orgs.). *Cecília Meireles em diálogos ressonantes: 50 anos de presença em saudade (1964-2014)*. São Paulo: Scortecci, 2014.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, pp. 85-101.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MANNA, Lucia Helena Sgaraglia. *Pelas trilhas do Romanceiro da Inconfidência*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.
- MEIRELES, Cecília. Cavalinho Odete. In: *Ilusões do mundo: crônicas*. Nota editorial [de] Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. pp. 49-50.
- MEIRELES, Cecília. *Correspondências*. Acervo Henriqueta Lisboa (AHL) – Acervo de Escritores Mineiros – FALE/UFMG.
- MEIRELES, Cecília. *Correspondências*. Acervo Lúcia Machado de Almeida (ALMA) – Acervo de Escritores Mineiros – FALE/UFMG.

- MEIRELES, Cecília. [Entrevista a Pedro Bloch]. *Manchete*, 16 maio 1964. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/496-a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles/>>. Acesso: 11 ago. 2019.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*, 1. *Obra em prosa*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998a.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*, 2. *Obra em prosa*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998b.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*, 3. *Obra em prosa*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998c.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: crônica em geral*. *Obra em prosa*. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998d.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MEIRELES, Cecília. *Solombra (1901-1904)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto/ Retrato Natural*. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008a.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Mediasfashion, 2008b [1953]. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros, v. 12)
- MELLO, Ana Lisboa de. *Cecília Meireles e Murilo Mendes*. Porto Alegre: Uniprom, 2002a.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipurcs, 2002b. (Coleção Memória das Letras, v. 11)
- MENDES, Murilo. Poesia social. In: MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguiar Editora, 1972.
- MOISÉS, Massaud. Cecília Meireles. In: *História da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NEJAR, Carlos. Ser poeta é correr riscos. *Tribuna da Imprensa*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 1978.
- NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, pp. 13-22.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, 1988.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *De caravelas, mares e forcas: um estudo de Mensagem e Romanceiro da Inconfidência*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 1994.

- OLIVEIRA, Ilca Vieira de. Ouro Preto, livre do tempo: a cidade imaginária de Carlos Drummond e Cecília Meireles. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Vol. 1. Montes Claros: Editora Unimontes, 2007, pp. 237-252.
- OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Os fios e os bordados: imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PARAENSE, Sílvia. *Cecília Meireles mito e poesia*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 1999.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PELET, Lúcia de Fátima. *Romanceiro da Inconfidência: o passado que não deu uma epopeia*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O que é literatura de testemunho* (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, 2012, pp. 284-303. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610>>. Acesso em: 19 jul. 2019.
- SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Fronteira, 2001, pp. xxi-lix.
- SILVA, Alberto da Costa e. Poesia e história. [Apresentação.] In: MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 9. ed. São Paulo: Global, 2012, pp. 11-13.
- SILVA, Denise de Fátima Gonzaga. *Cecília Meireles e o herói inconfidente: um encontro da poética modernista com arquivos da história brasileira*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2008.
- SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaianas [on-line]*. São Paulo: Editora Unesp/Cultura Acadêmica, 2009, pp. 221. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/109121>>. Acesso em: 7 maio 2018.
- SILVA, Rosiane Viana. *Entre documentos, cartas e crítica: os bastidores da criação de Romanceiro da Inconfidência*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Universidade Federal de São João Del-Rei. São João Del-Rei, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- VELOSO, Luara. *A tecelã*. 1 fotografia, branco x preto. Acervo pessoal da artista.
- WOLFGANG, Iser. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

Sites consultados

<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/acervo-pessoal-de-cec%C3%ADlia-meireles-poder-aberto-1.233878>

<https://www.revistabula.com/496-a-ultima-entrevista-de-cecilia-meireles/>

<http://www.cultura.mg.gov.br/component/gmg/story/5408-exposicao-caravana-modernista-chega-ao-ccbb-bh>

https://conexaoplaneta.com.br/blog/a-pandemia-e-o-resultado-de-nosso-absoluto-desrespeito-ao-meio-ambiente-e-aos-animais-diz-jane-goodall/?fbclid=IwAR3haeGwFgbdLVFk7elTvrBD3h5J0u42M3AvQOXuc_7rQvVYNh9k09Z2vT0#fechar