

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ALINA TAÍS DÁRIO

POESIA E HISTÓRIA EM *CRÔNICA TROVADA DA CIDADE DE SAM SEBASTIAM*,
DE CECÍLIA MEIRELES

UBERLÂNDIA
JUNHO/2017

ALINA TAÍS DÁRIO

POESIA E HISTÓRIA EM *CRÔNICA TROVADA DA CIDADE DE SAM SEBASTIAM*,
DE CECÍLIA MEIRELES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra.

UBERLÂNDIA
JUNHO/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

D781p
2017

Dário, Alina Taís, 1987-
Poesia e história em *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*,
de Cecília Meireles / Alina Taís Dário. - 2017.
124 f. : il.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Poesia moderna - Teses. 3. Meireles, Cecilia,
1901-1964 - Teses. 4. - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

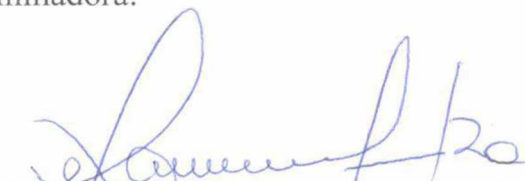
ALINA TAÍS DÁRIO

POESIA E HISTÓRIA EM *CRÔNICA TROVADA DA CIDADE DE SAM SEBASTIÃO*, DE CECÍLIA MEIRELES

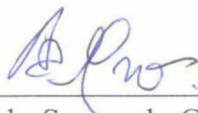
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 26 de junho de 2017.

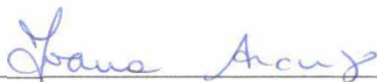
Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra / UFU (Presidente)



Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho / USP



Prof.^a Dr.^a Joana Luiza Muylaert de Araújo / UFU

Dedico este trabalho aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Mônica Eleonora R. Dário e Darci Jorge Dário, por sempre priorizarem minha educação.

À minha orientadora, Professora Doutora Elaine Cristina Cintra, por sua confiança, dedicação, cumplicidade e amizade durante toda a trajetória de pesquisa.

Aos meus amigos e companheiros de pesquisa que me incentivaram no desenvolvimento deste trabalho.

A todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte da minha formação.

“A nossa história é assim”.

(Raul Bopp)

RESUMO

Cecília Meireles deixou para nós um legado de mais de dois mil poemas, inúmeras crônicas, ensaios e textos em prosa. Entre eles, está *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*, publicada em 1965, um ano após o falecimento da autora, que permanece ainda com pouco estudo crítico. *Crônica Trovada* foi escrita por ocasião do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro e conta sua história de fundação, principalmente por meio da releitura de textos coloniais e da tradição literária. Nesse sentido, este trabalho se propõe a investigar os aspectos estruturantes da poesia dessa obra que consolidam os diálogos com as primeiras manifestações literárias da nação que se iniciava. Assim sendo, questiona-se como a poesia de *Crônica Trovada* relê os textos coloniais e quais questões estéticas e históricas essa releitura suscita. Para isso, analisaram-se três poemas: “O lugar”, “Arariboia visita Governador Salema” e “Gesta de Men de Saa”, investigando a consolidação dos diálogos com a literatura informativa, por intermédio dos recursos intratextuais, tendo em vista a perspectiva da transtextualidade de Gérard Genette (2010), da teoria de citação de Antoine Compagnon (1996) e de outros textos que relativizam os diálogos entre a poesia e os textos históricos ou literários na modernidade. As conclusões apontam para a problematização do gênero durante a composição da poesia ceciliana que reorganiza o discurso colonial propondo um processo de desestabilização da imagem do português, ora silenciado, ora fragilizado.

Palavras-chave: Literatura brasileira; poesia moderna; textos coloniais; Cecília Meireles.

ABSTRACT

Cecília Meireles left us a legacy of more than two thousands poems, innumerable chronics, essays and prose texts. Among them there is *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*, published in 1965, one year after the author's death, which still remains with little critical study. *Crônica Trovada* was written on the occasion of the fourth centenary of Rio de Janeiro's city and tells his foundation story, mainly, trough the rereading of colonial texts and the literary tradition. In this sense, this work proposes to investigate the poetry structuring aspects of this work that consolidates the dialogues with the first literary manifestations of the nation that began. Therefore, it is questioned how *Crônica Trovada* poetry retells colonial texts and what aesthetic and historical issues this retelling raises. For this, three poems had been analyzed: "O lugar", "Arariboia visita Governador Salema" and "Gesta de Men de Saa", investigating the consolidation of dialogues with informative literature, through the resources inside the text, in view of Gérard Genette (2010) transtextuality perspective, of Antoine Compagnon theory citation (1996), and others texts that relativize the dialogues between poetry and historical or literary texts in modernity. The conclusions point out that cecilian poetry turns to colonial discourse reorganization where there is a destabilization of the Portuguese hero image who sometimes is silenced, sometimes is fragilized.

KEY-WORDS: Brazilian literature; modern poetry; colonial texts; Cecília Meireles.

LISTA DE TABELA

TABELA 1: Comparação das figuras heroicas	99
--	-----------

SUMÁRIO

O MUNDO LITERÁRIO EM <i>CRÔNICA TROVADA</i>:	
considerações iniciais.....	10
1. A OBRA <i>CRÔNICA TROVADA DA CIDADE DE SAM SEBASTIAM</i> EM	
PREÂMBULO	20
1.1 Um livro e seus primeiros leitores.....	21
1.2 A crônica e a trova	28
2. O POEMA-CRÔNICA: O OLHAR INICIAL PARA O LOCAL	31
3. A TENSÃO DRAMÁTICA: O ÍNDIO ARARIBOIA.....	41
4. A GESTA LÍRICA: O PORTUGUÊS MEM DE SÁ	59
4.1 Men de Sá em Crônica Trovada: o herói contrariado	64
4.2 Cecília Meireles relê José de Anchieta	91
A CONVERGÊNCIA LITERÁRIA EM <i>CRÔNICA TROVADA</i>:	
considerações finais	106
REFERÊNCIAS	112
ANEXO A	121

**O MUNDO LITERÁRIO EM *CRÔNICA TROVADA*:
considerações iniciais**

Em entrevista concedida a Walmir Ayala para o *Jornal do Brasil* (1958), Cecília Meireles ponderou: “parece que os meus poemas são apenas o resultado de um diálogo do espírito com o mundo. Do meu espírito ou do Espírito. De permeio está, naturalmente, a palavra, por ser a forma de expressão literária” (apud AYALA, 1958, n. p.). Em *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*, a expressão poética é resultante dos diálogos entre o espírito e o mundo, principalmente o mundo literário¹. Fato é que, para escrever essa obra, Cecília Meireles se debruçou em pesquisas desde 1963 e teve como fonte as crônicas coloniais e outros textos da tradição literária para compor o livro inacabado – publicado em 1965, um ano após o falecimento da autora.

Mesmo após a confissão de Cecília Meireles, em 1958, toda sua obra poética ainda é considerada, por muitos críticos e estudiosos da literatura brasileira, como uma produção meramente lírica e subjetiva, marcada por um extremo intimismo e distante do mundo e da sociedade. Este trabalho engrossará o corpo dos poucos estudos² que enfocam uma outra faceta dessa poeta, que é a sua preocupação com temas da sociedade brasileira através de um olhar singelo e profundo. O leque de obras, tais como *Romanceiro da Inconfidência* (1983), *Batuque, samba e macumba* (2003) e as várias crônicas³ publicadas em jornais desde 1930 exemplificam essa postura de Cecília Meireles.

Antes mesmo de tais produções poéticas, Meireles era uma escritora bastante engajada nas questões de sua época e participava das discussões sobre política, educação e outros temas inerentes à sociedade de forma a conduzir seus leitores a reflexões sobre a realidade brasileira. Valéria Lamego (1996), em *A farpa na lira*, relata que a poeta começa em 1930 a publicar artigos jornalísticos – ao todo foram publicados em torno de 750 textos na coluna “Página da Educação”, no *Diário de notícias*. Esses artigos, de postura crítica, se voltam para questões políticas e sociais. No decorrer desse período, a autora percebe a construção de uma outra face de Cecília Meireles que, até então, era ausente da História da Literatura canônica: “cabia à jovem poeta e educadora levar ao leitor da capital do país suas ideias sobre uma educação livre e moderna, sobre a política

¹ Por mundo literário, entende-se como a composição de todo material de leitura utilizado durante as pesquisas históricas feitas por Cecília Meireles que tematizam sobre a fundação da cidade do Rio de Janeiro, desde as crônicas coloniais ao Modernismo.

² Entre tais estudos podemos citar os trabalhos de Sílvia Carneiro Lobato Paraense (1999; 2001), Ana Maria Domingues de Oliveira (2009) e Adalgimar Gomes Gonçalves (2009).

³ Houve uma pesquisa desenvolvida neste programa de mestrado em Letras, por Mariana Batista do Nascimento Silva (2008), orientada pelo Professor Doutor Luiz Humberto Martins Arantes, que abordou as crônicas publicadas por Cecília Meireles na década de 1930 no jornal *Diário de Notícias*.

nacional e sobre o movimento revolucionário de 1930, que desmoronava diante de seus olhos” (LAMEGO, 1996, p. 17). Essa participação de Cecília no universo político-social do país traz, para a poesia dessa autora, nuances e traços da brasilidade, além de uma reflexão crítica e inusitada sobre a história nacional.

O tema “brasilidade” é explorado nos poemas cecilianos desde os anos 20, como em “Terra de Cactus Duros”⁴, “O Canto da Jandaia” e “Carnaval”, que foram publicados na revista *Festa*⁵. Contudo, a poeta prefere deixá-los de fora de sua *Obra Poética*, de 1958, por considerar que o conjunto de poemas ainda eram imaturos e longe do “coração da lírica” (GOUVÊA, 2008, p. 53). Mesmo assim, Meireles não se mantém distante do assunto, dedicando-se à “brasilidade” por meio de seus trabalhos com a pintura e desenho entre os anos vinte e trinta, resultando na coleção *Batuque, samba e macumba*, que, posteriormente, com um trabalho de edição e compilação em formato de livro, deu origem à obra homônima, sendo lançado primeiramente em Lisboa, em 1935, por intermédio da revista *Mundo Português*, e, no Brasil, em 1983, pela FUNARTE e Instituto Nacional do Folclore.

Anos depois, *Romanceiro da Inconfidência* demonstra novamente que a poeta nunca havia desviado o seu olhar poético da “brasilidade”. Laurito (2007, p. 50) pontua que, assim como o procedimento poético de *Crônica Trovada*, Meireles reelaborou a matéria histórica a partir de elementos colhidos em uma pesquisa que durou aproximadamente quatro anos. *Romanceiro* é uma grande obra que remonta poeticamente o grande episódio histórico e revolucionário do século XVIII, a Inconfidência Mineira.

Mesmo com as produções citadas acima, além das crônicas escritas por Cecília que envolvem a “brasilidade” como tema, a poeta sempre foi considerada como uma integrante da terceira fase do modernismo brasileiro, a Geração de 45, supostamente por

⁴ Leila V. B. Gouvêa transcreve em seu livro *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles* o poema “Terra de Cactus Duros”:

Terra de cactus duros,
Terra de fogos bárbaros,
Tu, sim, que és minha, grande terra fatal...

Tu, sim, que és minha,
Para que eu te dê forma nova,
Para que transfigure o teu sofrimento,
Para que te faça como um grande céu grandioso,
Convertendo em silêncio e louvor
Tudo o que em ti era chorar! (MEIRELES apud GOUVÊA, 2008, p. 53).

⁵ Os poemas foram publicados na revista *Festa*, respectivamente n. 1, out. 27, p. 5; n. 3, dez. 1927, p. 4; n. 5, fev. 1928, p. 9. (GOUVÊA, 2008, p. 53).

sua ligação com uma lírica mais espiritualista, que não se voltava de maneira programática ao elemento local. No entanto, este trabalho apresenta uma perspectiva diversa, ao discutir como Cecília traz para o século XX o resgate dos textos do período colonial, comungando com um procedimento que o modernismo utilizava para reelaborar os mitos do descobrimento na tentativa de inserir novos olhares para a história fundadora do país por intermédio do texto literário.

Crônica Trovada indica, por meio do título, um caminho trilhado sobre a convergência da história e da literatura, problematizando o gênero da obra, que devemos seguir durante sua análise. O livro permanece no limiar da história (crônica) e da poesia (trova). Desde o início da obra, apresentam-se ao leitor marcas da história nacional e da memória coletiva misturadas à estética da cultura popular, ajudando a compor um catálogo de temas cecilianos que abordam questões sobre a sociedade brasileira e sua formação. Mesmo assim, Cecília não deixa de lado a principal característica de sua obra poética, uma subjetividade lírica permeada por vozes das personagens, de forma a construir uma narrativa poética do momento da fundação da cidade do Rio de Janeiro.

Como crônica, a obra se volta para os mitos do descobrimento, em um exercício de reescrita e ressignificação de nossas primeiras manifestações literárias, recurso este que, como dito, já havia sido utilizado pela autora em *Romanceiro da Inconfidência*. Nesse sentido, nos poemas de *Crônica Trovada*, podemos perceber, inclusive alguns indícios das pesquisas históricas feitas pela autora, por isso torna-se de fundamental importância para a análise da obra voltar nossa leitura para os textos coloniais, sejam eles as crônicas, diários de viagens, depoimentos e testemunhos dos colonizadores ou as raras manifestações de cunho literário.

O retorno aos textos coloniais feito tanto pelos autores românticos quanto pelos modernistas visava reelaborar as representações históricas e os mitos literários fundados na época da colonização do Brasil com o intuito de compor novas perspectivas para a literatura nacional. Vera Lúcia de Oliveira, em *Poesia, mito e história do Modernismo brasileiro* (2002), pontua que, desde o romantismo, os autores brasileiros instauraram um diálogo com as crônicas do período colonial, estabelecendo um processo de construção e desconstrução das narrativas da tradição literária. Segundo Oliveira, a literatura brasileira escava obsessivamente em um retorno cíclico, resgatando e reelaborando imagens e mitos cristalizados nesses “pré-textos”.

Sobre a releitura dos textos coloniais pelos modernos, Antônio Cândido (2011), em entrevista a Fischer, reflete que esse momento executou a tarefa de criticar e desmistificar a realidade brasileira com intuito de destacar aspectos que eram percebidos como negativos, por exemplo, o pobre, a fala e a cultura popular. Fato é que as crônicas coloniais se tornaram um vasto material a ser explorado pela reelaboração literária, principalmente no que tange ao processo de reelaboração da escrita desses textos fundadores que, apesar de tratarem do Brasil Colônia, eram escritos por maioria portugueses para atender às demandas da corte, apresentando traços da transfiguração⁶.

É a partir dessa necessidade fundamental de revisão que os autores brasileiros modernos, inclusive Cecília Meireles, encontraram o anseio para repensar a história documental através de um novo discurso literário que se instaurou no cerne do modernismo, inserindo outros olhares para dar voz aos personagens esquecidos durante o processo de colonização do Brasil. Apesar de a obra em análise ser escrita em meados de 1963, não podendo ser limitada ao movimento moderno propriamente dito, é a partir dessa perspectiva que o olhar poético ceciliano se volta para os textos da tradição literária e reconta parte da história de fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Crônica Trovada é um livro que apresenta, dessa forma, vários diálogos literários, inclusive com a própria obra da autora, como o *Romanceiro da Inconfidência*, trazendo em sua gênese estampas históricas, heróis, mitos e lendas que são frutos de uma cuidadosa pesquisa da autora⁷. Tal como *Romanceiro da Inconfidência*, a representação histórica na obra em estudo é construída em uma composição épico-lírica, em que as narrativas poéticas apontam para duas distintas direções. A primeira, gira em torno da apropriação da história de dominação e fundação da cidade do Rio de Janeiro; e a segunda, apresenta um olhar lírico voltado para os dramas individuais das personagens que são compostos a partir da memória individual.

⁶ Em *Literatura e Sociedade*, Cândido (2006b, p. 100) já havia reiterado essa questão:

os homens que escrevem aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. A sua atividade intelectual ou se destina a um público português, quando desinteressada, ou é ditada por necessidades práticas.

⁷ Cecília confessa que para o esmeril trabalho feito em *Romanceiro da Inconfidência* foram dedicados “quatro anos de quase completa solidão, numa renúncia total às mais sedutoras solicitações, entre livros de toda espécie [...] por que se impunha, acima de tudo, o respeito por essas vozes que falavam, que se confessavam, que exigiam, quase o registro de sua história”. (MEIRELES, 1989, p. 23).

Além dos gêneros mais históricos, a obra apresenta orações, monólogos, canções e sonetos, além da atmosfera da estética popular, como a trova. Sobre tal hibridismo de gêneros como recurso de criação literária, Staiger (1997) aponta que uma obra na modernidade não busca a separação do gênero, mas sua integração e participação. Sendo assim, ao começar a leitura pelo título do livro, percebemos que não há uma aleatoriedade, mas a escolha de uma crônica trovada faz com que história e poesia se aproximem e se mesquem, e tal aproximação acontece de forma natural, despretensiosa, cotidiana e íntima, quase mesmo imperceptível.

Para melhor entendimento dos procedimentos poéticos de Cecília Meireles, este trabalho voltar-se-á, mais especificamente, para três poemas de *Crônica Trovada* que, de maneira distinta, apresentam uma releitura dos textos fundadores, que aparecem explicitamente e com bastante reincidência nessa obra. Os dois primeiros poemas apontam para uma apropriação da crônica colonial, e, no último, o diálogo é estabelecido com um texto literário, em que se concretiza, estruturalmente, por meio da variação dos gêneros poéticos, um limiar entre poesia e história.

Portanto, a primeira hipótese deste trabalho se funda na articulação dos gêneros literários e históricos que a poeta faz em consonância com o tema proposto. Nesse sentido, o trabalho caminha para um recorte que leva a questão para o âmbito dos personagens propriamente ditos. Como se poderá observar durante a leitura desta dissertação, a análise do poema “Arariboia visita Governador Salema” aponta para uma tematização sobre o embate entre as duas figuras históricas, o índio e o colonizador, sendo estruturalmente proporcionada por intermédio do gênero dramático, em que os diálogos entre as personagens amplificam as tensões sobre a colonização; já o texto “Gesta de Mem de Sá” trata da apresentação de um herói português frente aos desígnios do processo civilizatório que, por meio de uma gesta lírica, narra os acontecimentos de sua vinda para a colônia portuguesa na América e, ao mesmo tempo, apresenta uma perspectiva intimista do homem frente ao mundo.

Para além da convergência dos gêneros textuais, ao reler as primeiras manifestações literárias e as crônicas coloniais, Cecília Meireles articula intratextualmente elementos que são resgatados em sua escrita, e, assim, podemos identificar os caminhos de uma transtextualidade que remonta a matéria histórica para os anos de colonização do Brasil, sendo, portanto, a nossa segunda hipótese. Para a identificação dos textos e das

referenciações à tradição literária e à história, pressupõe-se um processo de leitura ligado à memória literária. Tiphane Samoyault (2008), em *A intertextualidade*, argumenta que, desde a origem da literatura, exige-se da memória a organização fundamental do discurso como texto recolhendo sua matéria fundada na cultura, pressuposto que se liga à conclusão de Compagnon (1996, p. 12), que, em *O trabalho da citação*, pontua que o processo de escrita pressupõe uma leitura anterior. Para esse autor, a escrita é um segundo tempo no qual se recorta, junta e recompõe, e a linguagem concretiza todo o procedimento.

Dessa forma, entendemos que, para operar o recurso da transtextualidade, Cecília Meireles busca, por intermédio de suas leituras pessoais, os elementos histórico-culturais de uma época, procura somá-los e os agrega a outros aspectos transformacionais. Para analisar esse processo, recorreremos, mais especificamente, a Gérard Genette (2010), em *Palimpsestos*, com o intuito de identificar como os recursos da transtextualidade são incrustados na poesia de *Crônica Trovada*, favorecendo a transposição dos elementos culturais e, principalmente, textuais.

Para Genette (2010), a transtextualidade é mais do que uma categorização, ela faz parte da textualidade, já que, para toda escrita de uma obra literária, é necessário a evocação de outras. Sendo assim, a prática da transtextualidade compõe hipertextos em que há uma derivação maciça e declarada. Entendemos que a textualidade de *Crônica Trovada* se utiliza da evocação dessas outras obras. Nesse sentido, nossas leituras identificaram vários hipotextos⁸ que agiram como impulso propulsor para a poesia ceciliana, como *História do Brasil*, escrito por Frei Vicente do Salvador (1918), o *Tratado Descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Souza (1851), *De Gestis Mendi de Saa*, de Anchieta (1986), o testemunho de Mem de Sá (1906) em seus *Instrumentos dos Serviços de Mem de Sá* e a poesia de Francisco de Sá de Miranda (1885).

Na análise desses diálogos, pudemos observar, em tais textos escritos durante o período colonial, a existência de um silenciamento dos indivíduos em prol de uma escrita histórica que correspondesse aos interesses de Portugal. Por isso, alguns textos foram censurados e publicados tardiamente, como a *História* de Frei Vicente do Salvador, primeiro cronista nascido em terras da colônia portuguesa na América. A partir desse pressuposto, também apresentamos a hipótese de que a poesia de Cecília Meireles revê o

⁸ Termo usado por Genette (2010) para designar o texto anterior ao texto produzido.

papel dos indivíduos na história e reescreve os textos coloniais empregando novos matizes políticos ao dar um enfoque diferenciado.

Ao revisitar tais produções coloniais, Meireles inverte o discurso da colonização, atribuindo-lhes valor destoante para as personagens trazidas dos hipotextos. Dessa forma, a prerrogativa da liricização da história aponta para o impacto dilacerante no sujeito, em que os ditos heróis portugueses são apresentados de maneira negativa, silenciados ou desestabilizados, cedendo lugar para um discurso sobre a falência do processo colonizador.

A partir desse trajeto de leitura, este trabalho teve, então, por objetivo geral investigar os aspectos estruturantes de *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam* (2001), escrita por Cecília Meireles, especialmente aqueles que apresentam diálogos com as primeiras manifestações literárias, direcionados para a história da colonização do Brasil. As análises da obra foram conduzidas pelas seguintes questões: como a poesia de *Crônica Trovada* relê os textos das primeiras manifestações literárias do Brasil? Em que medida articula esteticamente tais referências e contextualizações da colonização do Rio de Janeiro? Como essa obra atualiza as perspectivas históricas do momento de colonização do país?

Para discutir essas questões, a pesquisa percorreu várias etapas. Dedicou-se o primeiro momento para compor um levantamento de todo material crítico que discutisse a *Crônica Trovada*. Nesse instante, realizou-se uma ampla pesquisa nas hemerotecas de várias cidades, por exemplo, a Biblioteca Nacional, a Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo e a Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa em Belo Horizonte. De uma maneira geral, todo material crítico encontrado foram artigos jornalísticos da época de publicação de *Crônica Trovada* ou que tratavam da morte da autora em 1964. Esse caminho trilhado foi amparado pela importante obra de Ana Maria Domingues de Oliveira (2001), *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*, em que a autora faz uma detalhada descrição das publicações em torno da obra da poeta. Todo o material reunido será discutido no primeiro capítulo.

Em um segundo momento, a partir das sugestões dos avaliadores do texto apresentado no exame de qualificação, a pesquisa se voltou para um levantamento das crônicas coloniais que se apresentam no texto de Meireles. Posteriormente, identificaram-

se as práticas da transtextualidade e os aspectos transformacionais que proporcionaram algum elemento inovador para a poeticidade dos textos cecilianos.

O último poema analisado construiu um diálogo com a primeira epopeia escrita nestas terras, *De Gestis Mendi de Saa*, de José de Anchieta. A partir de então, a pesquisa se voltou para a leitura da longa gesta lírica de Meireles. Além disso, encontraram-se novos diálogos com outros textos históricos, como *Instrumentos dos Serviços de Mem de Sá* e a poesia epistolar do poeta português Sá de Miranda (1885), “Carta a seu irmão Mem de Sá”.

Sobre o diálogo com a obra épica de Anchieta, buscaram-se trabalhos de alguns pesquisadores, como Fabrício Possebon, que trouxe a gesta do jesuíta como objeto de pesquisa em sua tese de doutoramento (2007). Em um movimento para aprofundar o entendimento da obra do jesuíta, o Professor Possebon gentilmente se dispôs a me encontrar, em abril deste ano, em João Pessoa, na Paraíba, concedendo preciosas informações sobre as traduções da obra *De Gestis Mendi de Saa*, a sua importância como uma das primeiras manifestações literárias e o seu imenso valor em questão da textualidade poética. Durante nossa conversa, também se levantaram aspectos da obra de Meireles que poderiam se desdobrar em novos estudos, por exemplo, sobre o elemento inovador na apresentação da figura indígena em sua poesia escrita na década de 60.

Apesar de *Crônica Trovada* ter apenas dezenove poemas e ser inacabada, o tema dessa pesquisa necessitou de um recorte mais específico, voltado para as releituras que Meireles faz de textos coloniais, alterando a proposta inicial, que abarcava, também, os diálogos mais recentes da tradição literária brasileira, como o Romantismo e o Modernismo, além do exercício metapoético de Meireles, que se aproxima da própria obra com *Romanceiro da Inconfidência* (1988) em sua maneira de escrita. Esses olhares sobre a obra ceciliana precisarão ser desenvolvidos em outros momentos, uma vez que são essenciais para que esse livro receba a atenção que merece dentro da bibliografia da autora, trabalho este que a crítica ainda não realizou.

Tendo em vista todos os questionamentos e hipóteses levantadas, este estudo de *Crônica Trovada* se organizou em três capítulos. O primeiro capítulo teve como objetivo construir uma apresentação e um levantamento da bibliografia crítica sobre a obra *Crônica Trovada*, pois há poucos estudos descritivos ou críticos que auxiliem o pesquisador a conhecê-la, e os dados que cercam sua gênese são de difícil acesso. Então,

essa etapa da dissertação apresentará a concepção da obra, sua recepção inicial, o modo como se organiza as dicções poéticas que, de forma geral, a compõem e como o sujeito lírico percebe a história de fundação da cidade do Rio de Janeiro.

Já o segundo capítulo desenvolver-se-á a partir de uma análise do diálogo do poema épico-dramático “Arariboia visita Governador Salema” estabelecido com a crônica de Salvador (1918), *História do Brasil*, em que se narra o embate de uma figura indígena e um governador brasileiro. Nossa leitura aponta para um deslocamento da crônica para o gênero dramático, em que se é proporcionado, pelo gênero textual, um acirramento das tensões entre colonizador e colonizado. Dessa forma, a tematização sobre o embate político contaminará a estilização do poema e, assim, observar-se-ão, durante o desenvolvimento da análise, mecanismos textuais de como gatilhos e de contingenciamento das tensões.

O terceiro e último capítulo deste trabalho tratará da releitura que *Crônica Trovada* realiza do texto de José de Anchieta (1986), *De Gestis Mendi de Saa*, no poema “Gesta de Men de Sá”, no qual se evidencia a mudança para um tom disfórico no discurso do colonizador. Nesse poema, Cecília Meireles transpõe, estilisticamente, alguns elementos do texto de Anchieta e, dessa forma, renova a estrutura da épica ao fundir elementos da lírica. Assim, conduziu-se a análise por meio dos aspectos que ora apresentam uma predominância épica, ora lírica, construindo, assim, uma gesta lírica em que a voz do herói ganha espaço e ele também escreve a sua história.

É importante ressaltar, por fim, que o resultado dessa pesquisa tem um caráter introdutório e mais amplo das questões que se levantam no livro analisado, que, mesmo inacabado, é extremamente complexo, e ainda com pouquíssimos trabalhos dedicados a seu estudo. A dissertação pretende, então, contribuir para ampliar os estudos da poesia de Cecília Meireles que abordam a sua relação com temas nacionais e, dessa forma, chamar a atenção do leitor para sua faceta além da poesia lírica.

Capítulo 1

A OBRA *CRÔNICA TROVADA DA CIDADE DE SAM SEBASTIAM* EM PREÂMBULO

1.1 Um livro e seus primeiros leitores

A primeira edição de *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*, publicada pela Livraria José Olympio Editora em 1965, traz uma nota da editora que proporciona um esclarecimento acerca das circunstâncias em que os poemas foram escritos. Heitor Grillo, viúvo de Cecília Meireles, entregou o material juntamente com uma recomendação da poeta: a obra deveria ser publicada pela Livraria José Olympio em homenagem ao que a “editora tem procurado fazer pelas letras nacionais”. Heitor também revelou que

Cecília desejava escrever um romanceiro completo do Rio de Janeiro, sua terra natal e que ela tanto amava. E para isso pesquisou nos seus menores detalhes, com inextinguível labor e inteligência, toda a história dos quatro séculos do Rio de Janeiro, onde encontrou numerosos fatos poéticos. A terrível doença, não permitiu a continuação da admirável obra; que deixou apenas os vinte poemas, da fase da fundação da Cidade. Assinalou em um “Plano de trabalho do Romanceiro do Rio de Janeiro” os fatos mais importantes e ali escreveu um “Poema de Assinatura”, assim redigido:

‘Eu sou a que te exalto, aqui nascida,
com linhagem dos Annes, tão antiga.
Conheceram seu sangue e suas vozes
Galiza, Portugal, Madeira, Açores.’ (GRILLO, 1965, p. 11).

Essa primeira edição traz um desenho de bico-de-pena da autora, feito por Luís Jardim, e também uma bela e tocante crônica que Carlos Drummond de Andrade publicou no *Correio da Manhã*, no dia 11 de novembro de 1964, e que não consta nas edições posteriores do livro. Nessa crônica, escrita dois dias após a morte da poeta, Drummond despede-se de Cecília de maneira poética, tratando sua presença como “uma ocasião, um instrumento, afinadíssimo, a revelar-nos a mais evanescente e precisa das músicas. E esta música hoje não depende de executante. Circula no ar, para sempre” (DRUMMOND, 1965, p. 15).

Ressalta-se aqui que a nota da editora informa que *Crônica Trovada* possui um conjunto de vinte poemas, no entanto o volume apresenta, na verdade, somente dezenove, os quais constam no índice da primeira edição e narram a fase da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Esse dado é reiterado no texto “Cecília Meireles, amiga”, escrito por Ruy Affonso Machado e publicado na obra *Ensaio sobre Cecília Meireles* (2001), em que o autor assinala o seguinte: “*A Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*, da qual só

chegou a compor os primeiros vinte poemas, da fase da fundação da cidade”. A dissonância encontrada durante a análise do *corpus* e da crítica da obra de Cecília Meireles fizeram com que a elucidação sobre a contagem dos poemas se tornassem necessárias para o leitor.

Nessa primeira edição, consta também um texto na orelha do livro, escrito por Wilson Lousada e que pode ser considerado uma das primeiras entre as pouquíssimas críticas que o livro recebeu. Lousada ressalta que Meireles se tornara uma grande poeta, “batizada nas fontes do simbolismo, mas de águas de mais longa viagem subterrânea através do tempo”, e destaca que ela, nessa obra, se submetera a uma longa pesquisa nas fontes históricas, “em que o documento precedeu sempre a liberdade de inspiração” (LOUSADA, 1965). O crítico continua afirmando que, não menos criterioso, na obra em estudo, o exímio trabalho com a arte versificatória da poeta se manteve nesse texto, sendo esse um lugar comum em toda sua obra poética:

embora talvez não definitivo para a autora, ao contrário do que se poderia esperar não deixará o leitor uma impressão arquitetônica, no sentido de um grande edifício inacabado, esqueleto de colunas e paredes levantadas a meio, como se estivessemos diante de ruínas históricas, silenciosas testemunhas de velhas e desconhecidas civilizações. Ao contrário disso, cabe mais ao leitor a impressão pictórica, a de um quadro que não chegou a ser terminado, onde porém as cores e as figuras desde logo proporcionam a visão ampla de um mundo quase criado, às vésperas do sexto dia de sua total grandeza, entremostrando a manhã do descanso que afinal se revelou antecipado e completo. (LOUSADA, 1965, orelha).

Wilson Lousada consegue entender a alma de *Crônica Trovada* ao compará-la a um quadro inacabado, porém já com muitas cores, pois a leitura da obra faz perceber a profundidade dos poemas e dos seus principais recursos de criação poética, os diálogos literários, as estruturas históricas, as personagens poeticamente recompostas e a poesia ceciliana dotada de seu tão famoso rigor e brilhantismo.

Outro a prestar uma homenagem à autora é Waldir Ayala (1965). Escritor de gêneros variados da literatura, além de crítico de arte, autor do texto “Nas fronteiras do Mar Absoluto”, publicado somente na primeira edição de *Crônica Trovada*, Ayala faz um percurso sobre a vida da autora e a relação construída com os livros desde a infância. Por intermédio de tal relação, os temas imanentes na poesia ceciliana tocariam com sensibilidade o cotidiano e os desejos mais intrínsecos de um sujeito fundado na solidão,

na morte e na eternidade. Além desse panorama geral da obra da poeta, destaca-se, nessa crítica, algo que se desenrolará de maneira mais específica em nosso trabalho, a faceta Cecília-leitora de literatura.

Não é a primeira vez que a autora se torna foco de homenagem desse crítico literário. Mais especificamente sobre *Crônica Trovada*, Ayala escreveu uma reportagem para o *Correio da Manhã*, em 8 de maio de 1965, pouco antes da publicação dessa obra, intitulada como “Um livro inédito de Cecília Meireles”. No texto, o autor ressalta que a obra aqui em questão se torna a mais importante abordagem poética sobre a fundação da cidade do Rio de Janeiro, mesmo sendo um livro inacabado. Apesar da brevidade desse texto crítico, Ayala consegue traçar o conjunto de temas a ser alcançado pela poesia de *Crônica Trovada*. Entre eles, estão o delírio e a morte do fundador da cidade, Mem de Sá, e de seu sobrinho Estácio Sá. O crítico ainda pontua que o tema da morte seria como uma esfinge e que Cecília procurara decifrar tal signo no decorrer de toda a sua obra poética, sendo assim não poderia deixar de fazer parte desse último livro.

Ainda sobre o tema da morte, Ayala deixa no final do texto uma pergunta de fundamental importância para o entendimento da poesia de *Crônica Trovada*: “Que cidade é esta que se funda sob os auspícios de São Sebastião, entre mortes, flechadas e longas meditações espirituais? Talvez a cidade da morte, em que Cecília Meireles era, mais do que nunca neste momento, uma outra cidade da vida” (AYALA, 1965, p. 1.). Tal tentativa de entender a alma da cidade a ser fundada percorrerá, incansavelmente, este trabalho e desdobrar-se-á em outros estudos posteriores devido à sua complexidade e profundidade instaurada pela poesia ceciliana.

Por outro lado, assim como Lousada, Ayala aponta para o criterioso trabalho com o verso empregado na composição dessa obra e destaca a presença de elementos religiosos:

Cecília Meireles alcançara entre nós o mais alto grau de depuração espiritual em linguagem poética. O conjunto de versos, compostos em torno das aventuras mortais e libertárias da fundação da cidade, funde-se numa lúcida claridade, atinge a essência da experiência, é, ao mesmo tempo, um profundo ato de contrição. Ousamos afirmar que é o grande momento cristão da poética ceciliana, bem mais que os romances em torno de santa Cecília e Santa Clara, porque se desprende airoso do invólucro episódio, para ser frequentemente prece e contemplação. (AYALA, 1965, p. 1).

A religiosidade é, de fato, um elemento a ser discutido em *Crônica Trovada*. Diferentemente do seu conjunto poético, em vários momentos, *Crônica Trovada* apresenta, em um tom pungente, de contrição, um sujeito lírico cristão, pode-se mesmo dizer até católico, ao abordar o problema do inferno e da piedade. Os poemas “S. Sebastião entre as Canoas” e “História de Anchieta” narram situações poéticas que envolvem os santos ou suas histórias, já “Meditação sobre o Inferno”, dividido em três partes, tal como a obra essencial de Dante, faz uma bela descrição do que seria o inferno e o calvário de uma alma perturbada: “Ó fumaça de enxofre sobre os prantos, / cheiro de podridão, cloacas imundas / que dilatam pelo ar nuvens de espantos...” (MEIRELES, 1965, p. 77-79).

Além dos textos já citados de Walmir Ayala e do texto-orelha de Wilson Lousada, *Crônica Trovada* recebeu, inicialmente, uma breve menção de outro crítico, Ruy Affonso Machado (1965), que acrescenta ao leitor a informação de que Cecília Meireles participara das comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro. Sobre esse tema, Machado ainda atenta para o fato de que a poeta também contribuíra com “à mui leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, uma cantata escrita para Camargo Guarnieri musicar.

Mais recente, um texto que discute *Crônica Trovada* sob um prisma completamente diverso é o artigo “That Gentle Epic: Writing and Elegy in the Heroic Poetry of Cecília Meireles”, de Leopoldo Bernucci (1997), publicado na revista *MNL*, de Baltimore, Estados Unidos. O crítico considera que a obra é ingênu⁹, reforçando o gesto paternalista de José de Alencar, além de continuar a elogiar seus heróis¹⁰ conforme a tradição, que a

⁹ “Meireles is less felicitous when she crosses the ideological separating the universes of the Indian and the European. In the libertarian fights his adversary in the same cultural Portuguese and Brazilian bureaucrats, intellectuals, and share a common language and use a common linguistic code, dispute their political differences. The poet in *Crônica*, creates picturesque and naive scenes to embellish the Indian, different from the poet of *Romanceiro*, who protests the injustices the colonial system. We cannot help but think that the pejorative of *rudes gentes* (75) and *indiada* (82) in two poems corresponds colonizing voice that misses a sensitive anthropological ing of the problematic encounter between two different cultures. all this sounds dislocated from her own time, it was. For Meireles precisely duplicates the same patronizing gesture by Jose de Alencar, one century after the author of *Iracema* had published his book.⁶ And it is difficult to save Meireles on these stances when the poem is so overtly condescending toward the Indians”. (BERNUCCI 1997, p. 212).

¹⁰ “One could continue to strate that in *Crônica* Meireles eulogizes her heroes in tradition of antiquity. But I will offer only one more example, seems to me the best and most accomplished panegyric of collection: “Gesta de Mem de Saa” (58-63). Heroic virtue coupled with soldierly qualities define the epic hero's stature. As wisdom is often based on experience, a wise man is often old”. (BERNUCCI 1997, p. 215).

poeta retoma em uma linguagem “comum”, juntamente com ocorrência de termos pitorescos que tornam a obra deslocada de seu próprio tempo.

Diferentemente da leitura desse crítico, este trabalho reconhece que *Crônica Trovada* transpõe dos textos coloniais as temáticas históricas, as personagens e o encantamento em relação à fauna e à flora para tecer e contextualizar intratextualmente outras arbitrariedades poéticas, apresentando, em tom disfórico, o processo da colonização. Portanto, a leitura da obra de Meireles evoca inúmeros outros contextos que convergem através de elementos complicadores que tencionam poeticamente um novo discurso para os anos de colonização. O processo de análise de *Crônica Trovada* exige um esforço por parte do leitor, em que é necessário rememorar o discurso de uma tradição e reconstruí-lo para entender as novas questões apresentadas por Meireles. Bernucci deixou escapar justamente essa principal característica da obra ceciliana, a tensão que o diálogo com as crônicas coloniais e outros textos literários produz na linguagem, ponderando em seu texto, de maneira superficial, sobre alguns aspectos que não são inerentes ou apenas não aprofundando a sua leitura sobre a intencionalidade poética do plano literário de *Crônica Trovada*.

Como dito, são raríssimos e superficiais os estudos sobre a obra até então. A hesitação crítica talvez tenha a ver com o caráter inacabado da obra, no entanto os poemas de *Crônica Trovada* são um importante documento para discussão do tratamento que o século XX, em diferentes fases, dá ao elemento nacional, de como reescrevem as histórias do país, quer foram tidas como oficiais ou não, e de como essa autora se localiza nessa discussão.

Em termos estruturais, os poemas não são apresentados exatamente em uma “ordem”, seja cronológica ou temática, o que se deve, com certeza, ao fato de a poeta não ter tido tempo de organizá-los. De acordo com consulta feita ao Catálogo de Autoridades de Nomes¹¹ pertencente à Biblioteca Nacional, além dessa primeira edição, a obra foi republicada juntamente com *Romanceiro da Inconfidência* em 1983 e 1989, pela editora Nova Fronteira, e, mais tarde, republicada em meio a toda poesia produzida por Cecília em *Obra Poética* (1983) e, pela Nova Aguilar, *Poesia Completa* (2001), também

¹¹ No acervo da Biblioteca Nacional, consta que *Crônica Trovada* foi publicada em 1965, primeira edição pela Editora José Olympio, 1983 e 1989, publicada em conjunto com a obra *Romanceiro da Inconfidência*, pela Nova Fronteira, e, em 2001, na *Poesia completa*, novamente pela Nova Fronteira. *Crônica Trovada* também foi editada e publicada pela Nova Aguilar na *Obra poética* por vários anos.

organizadas pela Nova Fronteira. Lamentavelmente, porém, em nenhuma dessas edições há um estudo crítico a respeito da obra.

Como dito na introdução, no estudo aqui proposto, a edição¹² utilizada é justamente a primeira, de 1965. Não há nessa edição informações sobre quem poderia ter organizado a sequência dos poemas que foi mantida nas edições subsequentes e que pode ser listada da seguinte forma:

- “O lugar”: o poema de abertura trata de definir a imagem do lugar de fundação da cidade de São Sebastião;
- “Araribóia visita Governador Salema”: em formato épico-dramático, o poema narra um acontecimento entre o Governador Salema e o índio Araribóia; a análise desse texto fará parte do segundo capítulo deste estudo;
- “Canção da indiazinha”, “Canção do Canindé” e “Canto do Acauã”: a sequência das três canções ressalta a beleza da fauna e flora brasileira;
- “Convívio”: o poema é composto em primeira pessoa, em que o sujeito reflete sobre a dominação de suas terras;
- “Cronista enamorado do Saguim”: o soneto traz uma reflexão sobre a exploração da fauna brasileira;
- “Estácio de Saa”, “Estácio de Saa flechado em Uruçumirim” e “Delírio de morte de Estácio de Saa”: os poemas compõem uma narrativa histórica da vida e morte de Estácio de Sá, fundador da cidade de São Sebastião;
- “Gesta de Men de Sá”: o poema épico tem como personagem principal Men de Sá e dialoga com o épico de Anchieta de mesmo nome, “Gesta de Men de Sá” – outro poema de fundamental importância para o entendimento da obra e que se analisará no capítulo 3;
- “Glorificação de Estácio de Sá”: mais um poema que trata da personagem histórica Estácio de Sá;

¹² As próximas edições de *Crônica Trovada* não alteram a ordem do poema e também não acrescentam mais nenhuma informação sobre sua gênese.

- “História de Anchieta”: o poema narra a importância de Anchieta para a fundação da cidade;
- “Oropacan”: o poema narrativo retrata o ritual do nascimento de um indígena;
- “Poema dos inocentes Tamoios”: narra o massacre indígena ocorrido durante as batalhas para as conquistas de terras precedentes à fundação da cidade do Rio de Janeiro;
- “Retiro espiritual de Men de Saa”: o poema épico-lírico sobre Men de Sá está dividido em quatro partes: primeira, “Oração preparatória”, a segunda e a terceira são compostas por dois prelúdios e a quarta parte por um “Colóquio com Jesus Menino”;
- “Meditação sobre o inferno”: o poema épico-lírico obedece ao formato do “Retiro espiritual de Men de Saa”, sendo dividido em quatro partes; a primeira, é uma introdução; a segunda, um “Colóquio”; a terceira, “2º Colóquio imaginário de Men de Saa”; e, por fim, a quarta, “Colóquios com Nossa Senhora, Cristo e o Padre Eterno”;
- “Retrato de Cunhambebe”: como o próprio título já diz, o poema trata da imagem da morte e do mito indígena;
- “São Sebastião entre as canoas”: dividido em duas partes, o poema narra uma breve história de São Sebastião, o patrono da cidade.

Em uma possível organização temática, pode-se dizer que uma parte do poema é composta por canções que retratam o cotidiano e o pensamento indígena; uma segunda parte é composta por cantos sobre Estácio de Sá; e uma terceira, sobre Mem de Sá. Entretanto, seria arriscado traçar os temas de uma obra poética escrita por Cecília Meireles sem cair em um manual reducionista. O campo temático que a obra abarca é muito mais ampla, por exemplo, como este trabalho já apontou anteriormente, a morte, a importância histórica do catolicismo nesse momento, o massacre do povo indígena pelo colonizador, a atualização dos mitos do descobrimento.

Os poemas são compostos em diferentes estruturas e gêneros textuais, podendo-se citar monólogos, canções, peças épico-dramáticas, poemas narrativos, orações, trovas. A variedade e o rigor com que Cecília trata o verso poético são características de sua poesia

de maneira geral, o que se confirma em *Crônica Trovada*, em que se nota a livre mistura entre os gêneros poéticos. Tal característica assume diversas nuances conforme corresponde às vozes das narrativas poéticas, dos poemas líricos e das orações. Dessa forma, o texto incorpora as características de diversas vozes que tornam complexas não somente as questões dos gêneros e da tessitura poética da obra, mas também as perspectivas históricas.

1.2 A crônica e a trova

Como mencionado anteriormente, *Crônica Trovada* possui dezenove poemas épico-líricos que tratam do momento de fundação da cidade do Rio de Janeiro, resgatando estruturas históricas, personagens, mitos e nuances com o intuito de reorganizá-los em um discurso poético moderno.

Em *Crônica Trovada*, as questões históricas receberão um tratamento literário que tornam a relação entre crônica e história confluentes, mesmo se tendo a percepção de que o texto passa pelo crivo de um autor/historiador. Por essa perspectiva, nesse livro, reconstrói-se o fato histórico pela narrativa e até mesmo por um processo de liricização. Sobre a contaminação da crônica e da história, Jorge Fernandes da Silveira (1992, p. 27) considera que a matéria não-ficcional “transforma-se em ficção, se aceite o princípio de que a História – pela interpretação, pelo subjetivismo, pela comunicação, pela ideologia – é também uma ficcionalização do real”.

Meireles busca sua matéria prima da narrativa nas crônicas coloniais. Para Luiz Costa Lima (1992), em “O transtorno da viagem”, a concepção de verdade sobre a narrativa das crônicas coloniais pontua como função do sujeito a “instância asseveradora da verdade” (p. 45). Lima ainda se refere à verdade como um “produto engendrável”, constituído por elementos intratextuais. Sendo assim, considera-se que a produção do cronista atravessa um projeto de verdade ao relatar uma história.

Essa ideia vai ao encontro do pensamento de Hayden White (1994), que, sobre o papel do historiador, alega não existir uma verdade imutável, e, assim, a história construída por ele não é pura verdade, pois um mesmo evento histórico pode se apresentar de maneiras diversas e possuir sentidos diferentes, mediante a relação entre o fato e a construção de sentido. Esse autor ainda afirma que a estrutura se torna um propósito para

repensar as narrativas históricas que vão além da utilização dos modelos de acontecimentos e dos processos passados (definidos por ele como “arquétipos narrativos de cultura”). Tais modelos indicam que a relação entre os fatos e os processos estabelece uma similitude com as afirmações metafóricas construídas pelo discurso: “uma narrativa histórica é não só uma reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária” (WHITE, 1994, p. 105). Por isso, considera-se que o processo de construção de um discurso literário ou histórico estabelece caminhos similares. Para a construção dos discursos textuais, consegue-se perceber que tais caminhos passam por um processo de escrita avaliado por um sujeito que interpreta o fato mediante sua cultura ou intencionalidade.

Os textos coloniais funcionam como ignição para o devir poético de Meireles, que insere na malha textual os novos elementos transformacionais. A história se constrói a partir da égide da poesia. Em um duplo movimento, a construção poética de Meireles ora reduz o fato histórico do hipotexto, ora amplia a constituição por meio da linguagem poética. Observa-se que, em um desses movimentos, o poema traz uma condensação¹³ do hipotexto e, em outro, uma expansão¹⁴ poética em seu hipertexto.

Dessa maneira, novos símbolos de representação são fundados em *Crônica Trovada* por intermédio da ambiguidade tensionada na construção do discurso poético, que procura desconstruir uma estrutura primeira e reorganizá-la de um outro modo. Nesse processo, a história é repensada sob novos ângulos e reorganizada estilisticamente a partir de um processo de tensão que não se elucida. Esse é o ponto-chave de toda a obra. Para isso, a poeta, reelabora em sua poesia as inúmeras pesquisas, busca nas personagens históricas o seu lado humano, controverso e ambíguo, para convergir em uma escrita emoldurada por uma multiplicidade de vozes, inclusive discordantes e paradoxais.

A literatura consegue reorganizar a realidade do mundo. Cândido (2006b, p. 187) reflete que “a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra”. Notar-

¹³ Para Genette (2010, p. 90), a expansão é um movimento indireto que reduz um hipotexto, é um tipo de síntese operada a distância através da memória. O teórico ainda pontua que para compor tal relação transtextual, “é preciso esquecer cada detalhe de maneira a manter no espírito somente a significação”.

¹⁴ A expansão para Genette (2010, p. 107) ocorre por meio de dilação estilística muito usada pela retórica clássica.

se-á, durante as análises dos poemas nos próximos capítulos, que Meireles reconta a história da “Cidade de Sam Sebastiam” transferindo a narrativa para uma perspectiva que envolve as personagens. E nessa reconstrução de personagens históricas, a partir de posições ideológicas ambíguas, é que reside a maior tensão que a obra apresenta, na sua revisão da história e de suas expressões iniciais no país.

Sendo assim, além de fazer parte desse sistema arbitrário ficcionalizado, a recomposição das personagens simbólicas para a história de fundação da cidade do Rio de Janeiro destaca poeticamente a conflituosa relação de dois mundos completamente diferentes, Portugal e sua colônia americana.

Capítulo 2

O POEMA-CRÔNICA: O OLHAR INICIAL PARA O LOCAL

Crônica Trovada refere-se ao momento histórico em que a cidade do Rio de Janeiro foi fundada, ou seja, no ano de 1565, data que faz referência ao momento em que Estácio de Sá chegou à Baía de Guanabara. Esse fato foi relatado por vários escritores da literatura informativa do Brasil, entre eles: Anchieta, Frei Vicente do Salvador e Gabriel Soares de Sousa.

Segundo Nireu Cavalcanti (2015), o fundador da cidade é o capitão-mor Estácio de Sá, que veio à colônia com a missão de expulsar os franceses que ainda permaneciam na Baía de Guanabara e fundar uma cidade nessas terras para consolidar o domínio português. O local escolhido foi a bela região da costa brasileira à margem do espelho d'água do oceano Atlântico, entre os tantos morros citados por Meireles e cobertos por imensas florestas.

Estácio de Sá, bem-sucedido na missão dada pelo rei, a conquista de Guanabara, tornar-se-ia no primeiro governador da capitania a ser constituída. Para além da beleza local, o ponto de fundação da cidade corresponderia satisfatoriamente aos desígnios da colônia sobre a economia, com a instalação de um porto, e sobre sua geografia, que facilitava a defesa contra os ataques de estrangeiros.

Ainda segundo Cavalcanti (2015), competia a Estácio de Sá uma mínima organização político-administrativa e judiciária para a nova cidade fundada. Portanto, o governador nomeou algumas autoridades, como o escrivão, o tabelião e o ouvidor. Competia também a Estácio a missão de dividir as terras entre os colonos no intuito de eles cooperarem com a missão de proteger suas terras expulsando os invasores.

Consta, além disso, que, em 1567, foi designada a escolta de Mem de Sá ao Rio de Janeiro, para auxiliar na fase final do processo de fundação da cidade de Sam Sebastiam e, mais especificamente, com a missão de expulsar os remanescentes da França Antártica da Guanabara. Assim, Elysio Belchior (2008, p. 90) pontua que Estácio de Sá consegue finalmente cumprir a sua tarefa somente em 1567 contando com o apoio dos jesuítas José de Anchieta e Manuel da Nóbrega, que articularam para que os Temininós se tornassem seus aliados indígenas.

Mesmo assim, a guerra contra os franceses durou mais dois anos e contou com o apoio de Arariboia, ou Martim Afonso de Sousa, nome de batismo pelos jesuítas, que teve um papel importante no comando dos Temininós, e, em agradecimento à aliança e seus sucessos, o índio foi agraciado com a posse de terras. Entretanto, o sucesso da batalha

custou a vida de Estácio de Sá, que levou uma flechada no rosto na batalha de Uruçumirim e, devido às condições primitivas de higienização da época, acabou falecendo. Sobre Arariboia, o próximo capítulo trará um poema sobre sua história.

O local que sediou tantas guerras e mortes de nativos e europeus apresenta-se no primeiro poema de *Crônica Trovadas*:

O lugar

Entre o Pão de Açúcar
e o Cara de Cão,
com duzentos homens,
nosso Capitão
fundava a cidade
de S. Sebastião.

Os montes, de grande altura,
nas nuvens se vão perder.
A pedra do Pão de Açúcar
à beira da água se vê

cedros e sândalos bravos
e o pau chamado Brasil
crescem por todos os lados
nas verdes matas daqui.

Rios, pântanos, lagoas,
paludes – no mole chão.
Pelos ares de ouro voam
canindés, maracanãs,

que aves são de belas penas
com que o índio sabe enfeitar
mantos, tacapes, diademas,
arco, flechas, e cocar. (MEIRELES, 1965, p. 43).

“O lugar”, além de iniciar de imediato o leitor ao tema central do livro, a cidade do Rio de Janeiro, conduz para uma leitura das características mais significativas que serão encontradas em todo o livro, podendo ser considerado, desse modo, um poema exemplar. Enumera-se aqui, antecipadamente, o rigor formal, o momento histórico, o diálogo com os textos coloniais e o atravessamento das estruturas poéticas pela ambiguidade e tensão, ora camuflados pela ironia, ora pelo tom de encantamento, aspectos que serão demonstrados e desenvolvidos conforme a análise se concretiza.

O poema é composto por 21 versos, sendo que a primeira estrofe é um sexteto e as próximas estrofes são quartetos com rimas livres e toantes. Da mesma forma, a primeira estrofe destoa das outras na métrica poética, pois é a única em redondilha menor, sendo as demais em redondilha maior. Essa variabilidade de forma é seguida nos demais poemas da obra, que, apesar de, em sua maioria, se utilizar de estrofes de seis ou quatros versos, não seguem padrões rígidos de versificação e estrofação. É comum conviverem, nos poemas da obra, estrofes de diferentes medidas, e a versificação, que aponta para um emprego maior de redondilhas maiores e menores, apresenta uma variabilidade que acompanha a intencionalidade do discurso poético. Tal variabilidade, comum às obras poéticas de Meireles, consegue consolidar na estrutura do poema a ideia de multiplicidade de vozes, gêneros e a transtextualidade¹⁵.

Não menos notórios, os títulos dos poemas irão, em sua maioria, antever uma situação narrativa, como “Estácio de Sá flechado em Uruçumirim”, “S. Sebastião entre as canoas” e “História de Anchieta”, além do próprio texto em estudo neste capítulo, “O lugar”, que tratará da descrição da geografia em que a cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro foi fundada e do encadeamento de ações a ela relacionada.

Nota-se que “O lugar” propõe, na primeira estrofe, uma despersonalização da figura de autoridade portuguesa; em outras palavras, aquele que possui o mérito pelo objetivo alcançado não é nomeado no poema. Pode-se inferir que, dessa maneira, esse recurso favorece a ampliação do ato da fundação da cidade, que se sobrepõe ao sujeito propriamente dito, o que ofusca a imagem e a importância do “Capitão”, cuja patente está grafada em letra maiúscula, para ressaltar sua posição militar. O recurso da elisão dos nomes das autoridades portuguesas é recorrente em *Crônica Trovada*, portanto a reconstrução histórico-poética que a poeta indica tende à diminuição e/ou apagamento da imagem dessas autoridades, desbravadores e governadores portugueses.

Ao apresentar o local de fundação da cidade, Meireles estabelece uma relação de transtextualidade com a obra *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (1971, p. 83), escrita por Gabriel Soares de Sousa em dois momentos; o primeiro relaciona-se à descrição objetiva do momento histórico citado, e o segundo, refere-se a elementos transposicionais de ordem linguística no poema de ceciliano:

¹⁵ Para Genette (2010, p. 13) “a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’”.

E comecemos do Pão de Açúcar, que está da banda de fora da barra, que é um pico de pedra mui alto, da feição do nome que tem, do qual, à ponta da barra, que se diz de Cara de Cão, há pouco espaço; e a terra, que fica entre esta ponta e o Pão de Açúcar, é baixa e chã; e virando-se desta ponta para dentro da barra se chama Cidade Velha, onde se ela fundou primeiro. Aqui se faz uma enseada, em que podem surgir navios, se quiserem, porque o fundo é de vasa, e tem cinco, seis e até sete braças. Esta enseada se chama de Francisco Velho, por ter aqui sua vivenda e granjearia, a qual é afeiçoada em compasso até outra ponta adiante, que se chama da Carioca, junto da qual entra uma ribeira, que se chama do mesmo nome, donde bebe a cidade. Da ponta da Cara de Cão à cidade pode ser meia légua; esta ponta de Cara de Cão fica quase em padraсто da lájea, mas não é muito grande por ela não ser muito alta. A cidade se chama São Sebastião, a qual edificou Mem de Sá, num alto, numa ponta de serra que está defronte da ilha de Viragalham, a qual está lançada deste alto por uma ladeira abaixo; e tem em cima, no alto, um nobre mosteiro e colégio de padres da companhia, e ao pé dela uma estância com artilharia para uma banda e para outra, um modo de fortaleza numa ponta, que defende o porto, mas não a barra, por lá não chegar bem a artilharia. (SOUSA, 1971, p. 83).

Nesse caso, a tessitura poética reelabora, em um tom mais subjetivo, o momento citado pelo tratadista português. A maneira direta, objetiva, com pressupostos científicos do tratado de Gabriel Soares de Sousa foi ressaltada por vários autores.

Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade* (2006b), pontua que o emprego da objetividade nos relatos coloniais feitos por Sousa é uma característica própria, sendo sua obra conhecida pelo caráter bastante realista e com intenção científica. Souza foge à visão fantasiosa de seus contemporâneos e torna-se um dos poucos cronistas atentos ao “real”. Cândido escreve que a objetividade que percorre o texto de Sousa mostra uma faceta autoral que tendencia para uma descrição fiel à realidade, ao contrário de seus contemporâneos, que sintetizam a imagem do Brasil como uma colônia sob a égide da religião e da transfiguração.

Alfredo Bosi (1994), em *História concisa da literatura brasileira*, também coaduna com essa posição e considera a obra de Gabriel Soares de Sousa a fonte mais completa de informações sobre a colônia no século XVI e, ainda, acrescenta que esse cronista faz

um inventário de quem vê tudo entre atento e encantado. Os capítulos sobre o gentio acercam-se do relatório etnográfico, pois não só cobrem a informação básica, da cultural material à religiosa, como sublinham traços peculiares: são de ler as descrições vivas da ‘couvade’, dos

suicidas comedores de terra, dos exibicionistas e dos feiticeiros chamadores da morte. (BOSI, 1994, p. 17-18).

Ao analisar o *Tratado descritivo do Brasil*, Vera Lúcia de Oliveira (2001) argumenta que o texto beira o pedantismo, visto que o autor salienta tudo o que poderia ser proficuamente utilizado durante a colonização, destacando o índio como uma peça a fazer parte da grande engrenagem para tornar produtivo o empreendimento colonial, além das terras férteis e da madeira de grande valor.

De maneira geral, as crônicas escritas pelos colonos, religiosos e portugueses trazem grandes nuances fantasiosas do mundo cotidiano tratado literariamente. A experiência em tais textos, principalmente nos escritos de Frei Vicente, torna-se objeto de transformação do mundo real para o real literário.

Sérgio Buarque de Holanda (2000), em *Visão do Paraíso*, reflete que, para tais escritores e viajantes portugueses, a adesão ao real é imediata devido à sua capacidade de meticulosa observação dos episódios cotidianos que, por meio da escrita, são perpassados por imaginações e fantasias. O autor pondera ainda que a noção de realidade se encaminha por vias tortuosas que se transfiguram, ganhando novas nuances.

Crônica Trovada não foge a esse tom fantasioso da realidade brasileira. O poema “O lugar”, porém, revisita o episódio narrado na obra de Gabriel Soares de Souza sob outra perspectiva. A seguir, pode-se perceber como isso ocorre na primeira estrofe:

Entre o Pão de Açúcar
e o Cara de Cão,
com duzentos homens,
nosso Capitão
fundava a cidade
de S. Sebastião.
(MEIRELES, 1965, p. 43).

O poema ceciliano, tal como no texto de Gabriel Soares de Souza, se inicia dando informações sobre o espaço, a localização e a história. Favorecido ainda pela dramatização poética, “O lugar” fornece um dado numérico que não há no hipotexto, os duzentos homens. Além disso, o uso do pronome possessivo “nosso” implica uma subjetivação do discurso, no qual a primeira pessoa do plural se insere na história, diferente de Sousa, que somente usa a terceira pessoa, com um suposto distanciamento.

Denota-se que o pronome “nosso” institui um sujeito poético do ponto de vista português, o Capitão Estácio de Sá é o fundador da cidade do Rio de Janeiro.

Sendo assim, ao investigar outros pressupostos históricos da fundação da cidade, encontra-se nessa estrofe mais uma relação de transtextualidade. “O lugar” é um hipertexto em que há uma prolífera contaminação textual. Observa-se que a construção do poema se dá por meio de uma extensão por adição maciça¹⁶ de vários hipotextos, pois, além da crônica de Gabriel Soares de Sousa, encontram-se elementos da carta de José de Anchieta à Diogo Dirão tecidos no plano literário do poema:

Partiu o capitão-mór só em sua nau aos 22 de Janeiro de 1565, e no mesmo dia veio ter á ilha de São Sebastião, que está 12 ou 13 léguas de São Vicente, onde esteve esperando pelos navios pequenos que se ficaram aviando, os quais partiram de Bertioiga a 27 do mês, e ao seguinte dia vieram com a capitania; os navios pequenos eram cinco somente, e os três deles de remos, e com eles vieram oito canoas, as quais traziam a seu cargo os Mamalucos de São Vicente, com alguns índios do Espírito Santo, que o ano passado haviam ido com o capitão-mór, e alguns outros de São Vicente dos nossos discípulos cristãos de Piratininga, de maneira que toda a gente, assim dos navios como das canoas, poderiam chegar até 200 homens, que era bem pouco para se poder povoar o Rio, ao que se ajuntava o pouco mantimento que traziam, que se dizia poder durar 2 ou 3 meses; com tudo isto, como digo, chegámos a Ilha de São Sebastião onde já estava o capitão-mór, e aí dissemos missa, e se confessou e comungou alguma gente; e como comumente vinham com grande alegria e fervor confiados que com aquela pouca força e poder que traziam haviam de povoar, ajudados do braço divino. (ANCHIETA, 1933, p. 246).

Assim, Meireles resgata a informação histórica sobre os duzentos homens presentes no ato de fundação de São Sebastião e insere uma nova perspectiva de enunciação que ocorre por intermédio do pronome “nosso” e da relação com a epístola do jesuíta. As cartas de Anchieta constroem narrativas históricas a partir de um gênero textual mais íntimo, o que conduz a nossa análise para uma perspectiva que insere o sujeito como testemunha do fato narrado.

Ao contrapor o texto de Sousa, a carta de Anchieta e o poema de Meireles, outro ponto a se notar com atenção é a ausência da igreja na cerimônia de fundação da cidade. *O Tratado descritivo* e, principalmente, a epístola do padre reiteram a presença da igreja

¹⁶ De forma pontual e alusiva ou expandida, para Genette (2010, p. 104), a confluência de vários hipotextos em doses variadas “é uma prática tradicional e que a poética denomina *contaminação*”.

no local. A tendência sobre a exclusão do elemento religioso se consolida durante toda a *Crônica Trovada* para construir uma nova história sob a égide do poder político. Meireles limpa o local de fundação da cidade dos jesuítas. Dessa forma, nem mesmo pode-se perceber sua relação com a carta de Anchieta, que é constituída por meio da transposição dos elementos linguísticos.

Da próxima estrofe em diante, o andamento do poema sofre uma mudança estrutural, o que é verificado na composição da quadra redondilha.

Os montes, de grande altura,
nas nuvens se vão perder.
A pedra do Pão de Açúcar
à beira da água se vê

cedros e sândalos bravos
e o pau chamado Brasil
crescem por todos os lados
nas verdes matas daqui.

Rios, pântanos, lagoas,
paludes – no mole chão.
Pelos ares de ouro voam
canindés, maracanãs,
(MEIRELES, 1965, p. 43).

A partir da segunda estrofe, inicia-se uma descrição de aspectos geográficos, situação narrativa que coaduna com Gabriel Soares de Sousa: os montes, a flora (cedros, sândalos, o “pau”). O tema sobre a abundância de recursos, tão recorrente nas crônicas coloniais, é instaurado para evidenciar o interesse que os colonos possuíam em manter informada a corte portuguesa sobre as riquezas a serem utilizadas.

Percebe-se também que, ao se espelhar no discurso dos desbravadores, o sujeito poético torna ambíguo o relato do processo de fundação da cidade do Rio de Janeiro, que ora aparece como monumento histórico local, ora como metáfora da colonização do Brasil.

Um exemplo de tais discursos colonizadores é o próprio texto de *A carta*, de Caminha, abaixo citado, em que poeticamente “O lugar” retoma a nuance da ideia “se plantando, tudo dá!”. A poeticidade do poema ceciliano reconstrói as ideias sobre os recursos naturais, como em *A carta*, a partir da explanação da abundância de água (rios,

pântanos, lagoas, paludes) e, em outro momento, perpassa pela riqueza da flora, um chão onde paus “crescem por todos os lados”:

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! (CAMINHA, 1963, n.p.).

Dessa forma, a transtextualidade é um amplo recurso de consolidação dos hipotextos que vão se somando ao poema de Meireles para tecer uma perspectiva diferenciada e, principalmente, transpor temas coloniais. Assim, a ideia da carta de Caminha exerce no poema uma força política da época, ou seja, sobre a propaganda da colônia portuguesa na América.

Em *Crônica Trovada*, a enumeração de elementos proposta pelo sujeito lírico faz com que o leitor crie uma imagem do que seria esse espaço, não somente destacando, mas, também, organizando-os qualitativamente em uma moldura como um todo. Interpreta-se ainda que o recurso da enumeração poética está em consonância com o hipotexto escrito por Gabriel ao favorecer uma espécie de catalogação das paisagens, dos animais e das habilidades indígenas para o artesanato:

C A P Í T U L O LXXX - Em que se declara a natureza dos canindés, araras e tucanos

Os índios se aproveitam das suas penas amarelas para as suas carapuças, e as do rabo, que são de três e quatro palmos, para as embagaduras das suas espadas. Arara é outro pássaro do mesmo tamanho, e feição do canindé, mas tem as penas do colo, pernas e barriga vermelhas, e as das costas, das asas, e do rabo azuis, e algumas verdes, e a cabeça e pescoço vermelho, e o bico branco e muito grande, e tão duro que quebram com ele uma cadeia de ferro, os quais mordem muito e gritam mais. (SOUZA, 1587, p. 225).

A soma dos elementos elencados favorece a criação de uma realidade complexa em que o sujeito focaliza o ambiente no qual está inserido. A adjetivação de Cecília, porém, ao contrário de Gabriel, é extremamente enfática e altissonante: os adjetivos indicam a grandeza e beleza da terra: a grandeza da altura dos montes, cedros e sândalos **bravos**, ares **de ouro**, **belas** penas. Esse procedimento, segundo Genette (2010), como dito

anteriormente, é uma adição que favorece a contaminação poética por vários textos, implicando a criação de uma realidade literária.

A quinta estrofe, especialmente, traz a inserção do índio no poema e dialoga com o modo como Gabriel Soares de Sousa o faz em seu texto, a partir da descrição de seus acessórios. Ora, os textos dos colonizadores, nesse momento, tendiam a ressaltar a importância que os índios davam a esses acessórios, levando, inclusive, a tratá-los como infantilizados por isso. Ao contrário do *Tratado*, que nesse trecho cita os índios rapidamente, *Crônica* dedica-lhes toda uma estrofe:

que aves são de belas penas
com que o índio sabe enfeitar
mantos, tacapes, diademas,
arco, flechas, e cocar.

Como se pôde observar durante a análise, esse poema, que inaugura a obra, anota o primeiro olhar ao local, o olhar inicial, fundador da cidade. Na transposição¹⁷ desse episódio para o século XX, o texto de Sousa funcionaria como um hipotexto em que a poeta Cecília Meireles atualiza o fato histórico ao interpor um viés poético à construção do discurso das personagens. A poeta se volta ao texto escrito pelo colono para recriar um momento da história de maneira literária ao inserir novos elementos estruturais para a composição poética.

Consequentemente, entende-se que a construção que Sousa faz e a reconstrução poética de Cecília Meireles abordam o mesmo fato histórico engendrado nas individualidades culturais e intencionais, sejam elas voltadas para a crônica histórica ou a poesia em meados dos anos 60. Cada maneira de compor agrega um complexo de símbolos que correspondem aos ícones da estrutura do acontecimento, direcionando o leitor para o entendimento.

¹⁷ A transposição “pode se aplicar a obras de vastas dimensões, como *Fausto* ou *Ulisses*, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera” (GENETTE, 2010, p. 63). Genette (2010) define a transposição como um recurso amplo que atinge vários setores das obras transposicionais simultaneamente. Genette (2010, p. 18) pontua que o hipertexto é constituído a partir de um primeiro texto, denominado de hipotexto, e retomado em um texto posterior, hipertexto.

Capítulo 3

A TENSÃO DRAMÁTICA: O ÍNDIO ARARIBOIA

O poema “Arariboia visita o Governador Salema”, o segundo de *Crônica Trovada*, apresenta uma perspectiva interessante do modo como Cecília Meireles reescreve os textos coloniais a partir de uma visão atualizada daquele momento histórico. Construído a partir da dramatização do relato de um episódio cronístico, o poema de Meireles se ampara em algumas características do gênero dramático. Entre os recursos teatrais buscados pela autora, observa-se a predominância do desenrolar das ações impetuosas em tempo presente que, segundo Staiger (1997), pressupõe a resistência em um movimento de romper com arroubo, imprimindo a impetuosidade estilisticamente; outra característica do gênero trata da expressão gestual das personagens.

Mas, entre esses recursos, o que mais se destaca é a tensão em que a representação artística apresenta o *pathos*¹⁸ e o problema. A transtextualidade aparece aqui como um exercício poético de transestilação: Cecília Meireles transpõe, da crônica colonial de Frei Vicente do Salvador, a principal ignição da tensão entre as personagens, o gesto de um colonizado perante seu colonizador. Para além de tal embate, a poeta consegue difundir na estrutura do texto a tensão proporcionada pela linguagem do gênero dramático.

Arariboia visita o Governador Salema

1. ‘Ó BOM CHEFE, nosso aliado,
2. que tanto nos ajudaste,
3. senta-te nesta cadeira:
4. conversemos do passado
5. descansemos dos combates,
6. de corridas e canseiras!’

7. Senta-se o índio e as pernas cruza.
8. Vem o intérprete adverti-lo
9. que tal postura não se usa...
10. Responde-lhe o índio tranquilo:

11. ‘Se soubésseis como as pernas
12. cansadas trago das guerras
13. por onde sobre perigos
14. tanto andei,
15. não estranháveis a falta
16. que cometo no cruzá-las,
17. que as descruzava a serviço

¹⁸ Para Staiger (1997, p. 122), o *pathos* é um “tom patético que provoca paixões: páthe”. A paixão no gênero dramático predispõe o desenrolar de uma ação impetuosa.

18. del-Rei.
19. Mas se são tão rigorosas
20. as leis de etiqueta vossas,
21. para assim me censurardes,
22. Senhor, sabei
23. que abandono esta cadeira,
24. vou para as minhas aldeias
25. onde me sento à vontade.
26. E não voltarei.'
27. E o governador reflete
28. sobre as proezas que fez
29. o índio Arariboia e mede
30. a sua enorme altivez.
31. 'Deixa-te estar como queiras,
32. ó bom chefe nosso aliado!
33. Cruza as pernas que as canseiras
34. das guerras têm alquebrado.
35. Outro é o costume da corte:
36. mas não te reprocharei,
37. pois bom companheiro foste
38. nestas campanhas Del-Rei.
39. À beira dês baía
40. dono já és de lugares
41. merecidos: Sesmarias
42. para as pernas descansares...' (MEIRELES, 1965, p. 44-45).

“Arariboia visita o Governador Salema” é marcado pelo estilo épico-dramático em que a disposição das vozes propõe uma configuração poética de discurso direto entre as personagens, além de raras interferências do narrador. Não tão recorrente nessa obra, talvez por seu status de inacabada, o estilo citado ocorre também em apenas mais um poema da obra em estudo, “Delírio e morte de Estácio de Saa” (MEIRELES, 1965, p. 56), que apresenta um diálogo entre personagens, São Sebastião e Estácio de Sá, em que o santo consola e ampara a alma do colonizador morto em combate.

Ao considerar o título como uma porta de entrada para um texto, exercendo sua função de referência ao todo (COMPAGNON, 1996, p. 106), percebe-se, logo de início, que “Arariboia visita o Governador Salema” introduz o panorama de uma situação narrativa e indica quais personagens participarão da cena. O título do poema ceciliano, além de sua função referencial, evoca um acréscimo de informações, operando de maneira autônoma para antecipar uma ação. Portanto, o título “Arariboia visita o Governador Salema” amplia a capacidade épico-dramática por permitir que o início do poema

aconteça por meio de um discurso direto sem que o leitor se perca na falta de referência da cena de uma pretensa ação.

Também pode-se observar que o verbo “visita” marca o tempo verbal – presente – em que as ações do poema acontecem, sendo uma característica que marca a predominância do gênero dramático. Com a predominância do tempo presente, o estilo dramático desenrola as ações das personagens na medida em que a cena transcorre; essa característica se apresenta como uma das principais do poema em estudo. Rosenfeld (1985, p. 34) afirma que o tempo da poesia épico-dramática é o presente que passa, “que exprime a atualidade do acontecer e que evolue tensamente para o futuro”.

“Arariboia visita o Governador Salema” é composto por 42 versos divididos em seis estrofes irregulares, de redondilhas maiores, rimas mistas, consoantes e toantes, apresentando as vozes de dois personagens centrais, o Governador Salema, que fala por intermédio do intérprete, e o índio Arariboia, além de duas interferências do narrador. O poema divide-se em três partes: a inicial é a fala do Governador Salema em duas estrofes, sendo a primeira composta em um sexteto, e a sexta em doze versos, o que demonstra que a voz dessa personagem se amplia no decorrer do poema; a segunda é a fala do narrador, composta por duas estrofes em quartetos que intercalam a fala das personagens; e, por fim, duas oitavas que dão voz ao Arariboia. Cada uma dessas estrofes possui um número variado de versos, mas com predominância em redondilhas maiores com rimas intercaladas.

Como dito, Cecília Meireles buscou, na tradição literária colonial, a matéria-prima de seus textos para *Crônica Trovada*, e é impossível, no trecho acima, deixar de perceber os indícios de alguns textos do século XVI. Nesse poema, nota-se a intencional abordagem com que a história da formação do povo brasileiro é reconstituída a partir de outra ótica, a dos colonizados. A escolha da poeta em narrar o episódio conduz a uma construção dos sujeitos historicizados e individualizados, em que a possibilidade de interpretação dos fatos determina o viés histórico-poético por meio do qual *Crônica Trovada* vai sendo composta.

Como se vê acima, o poema resgata a imagem da personagem Arariboia, índio temiminó, filho de Maracaja-guassú¹⁹, que durante o processo de colonização do Rio de Janeiro teria sido batizado pelos jesuítas na capitania de São Vicente, ganhando o nome

¹⁹ Brandão (s/d).

de Martim Afonso de Sousa. Arariboia se tornou aliado dos portugueses na conquista do Rio de Janeiro contra os franceses e contra o povo tamoio. Consta que o índio prestava serviços à corte portuguesa durante as batalhas para a conquista de Cabo Frio em troca de uma sesmaria. Vários textos fundadores, tais como *Tratado Descritivo do Brasil em 1587* e *História do Brasil por Frei Vicente Salvador*, narram as conquistas de Arariboia em favor da corte portuguesa. Por tais feitos, o índio ganhou como recompensa uma grande área de terras, sendo criada a aldeia de São Lourenço²⁰, que é hoje Niterói, única cidade do país fundada por um índio.

Maria Regina Celestino (2006) relata que, devido aos serviços prestados à corte portuguesa, Arariboia passou a desfrutar de muitos privilégios de um guerreiro de valor, recebendo a patente de capitão-mor de sua aldeia e uma sesmaria de uma légua de terras e duas para o sertão, situada à margem oposta da cidade de São Sebastião. O índio também recebeu casas na Rua Direita.

Sobre as trocas entre corte e Arariboia, *O Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares (1971), acrescenta e reafirma as informações sobre os serviços prestados em merecimento à capitania de São Vicente:

C A P Í T U L O LX. Em que se declara cuja é a capitania de São Vicente.

Parece que é necessário, antes de passar mais adiante, declarar cuja é a capitania de São Vicente, e quem foi o povoador dela, da qual fez el-rei D. João III de Portugal mercê a Martim Afonso de Sousa, cuja fidalguia e esforço é tão notório a todos, que é escusado bulir, neste lugar, nisso, e os que dele não sabem muito vejam os livros da Índia, e verão os feitos maravilhosos que nela acabou, sendo capitão-mor do mar e depois governador. Sendo este fidalgo mancebo, desejoso de cometer grandes empresas, aceitou esta capitania com cinquenta léguas da costa, como as de que já fizemos menção, a qual determinou de ir povoar em pessoa, para o que fez prestes uma frota de navios, que proveu de mantimentos e munições de guerra como convinha; na qual embarcou muitos moradores casados que o acompanharam, com os quais se partiu do porto de Lisboa, donde começou a fazer sua viagem, e com próspero tempo chegou a esta província do Brasil, e no cabo da sua capitania tomou porto no rio que se agora chama de São Vicente, onde se fortificou e assentou a primeira vila, que se diz do mesmo nome do rio, que fez cabeça da capitania. (SOUSA, 1851, p. 94-95).

²⁰ Celestino (2006) ressalta que a localização da aldeia indígena fundada por Arariboia era providencial aos interesses militares da colônia, sendo assim, as primeiras aldeias estavam localizadas em pontos estratégicos da Baía de Guanabara e utilizavam desses agrupamentos para recrutar a força militar na defesa do território.

No entanto, o texto em que mais se evidencia o exercício de transtextualidade em Meireles refere-se à *História do Brasil*, do Frei Vicente do Salvador²¹. O texto do frei foi censurado devido às críticas que fazia à corte portuguesa. Uma dessas críticas²² que proporcionaram a publicação tardia da obra de Frei Vicente do Salvador diz respeito ao fato de os portugueses não saberem povoar e nem aproveitar as terras que conquistaram. O episódio narrado, do qual este estudo trata, é um desses momentos em que Salvador expõe um confronto importante entre o indígena que sobrepõe a sua vontade à de um governante português.

No cotejo entre o texto ceciliano e o texto do franciscano, pode-se afirmar que “Arariboia visita o Governador Salema” reescreve o seguinte fragmento do Livro Terceiro da *História do Brasil por Frei Vicente do Salvador*:

Informado el-rei d. Sebastião de todo o conteúdo no capítulo precedente, e receoso de se os franceses situarem no rio da Paraíba, mandou ao governador Luiz de Brito de Almeida o fosse ver, e eleger sítio para uma forte povoação, donde se pudessem defender deles, e dos Potiguares, e para que melhor o pudesse fazer, e sem que sentissem sua falta as capitânicas do sul, de Porto Seguro para baixo, encarregou o governo delas ao dr. Antônio Salema, que havia estado em Pernambuco com alçada, e então estava na Bahia, donde se partiu no ano do Senhor de mil quinhentos setenta e cinco, e foi bem recebido no Rio de Janeiro assim pelo capitão-mor Cristóvão de Barros, como de todos os mais portugueses, e índios principais, que o visitaram, sendo o primeiro e principalíssimo **Martim Afonso de Sousa, Arariboia, de quem tratamos no capítulo décimo quarto deste livro, ao qual, como o governador desse cadeira, e ele em se assentando cavalgasse uma perna sobre a outra segundo o seu costume, mandou-lhe dizer o governador pelo intérprete, que ali tinha, que não era aquela boa cortesia quando falava com um governador, que representava a pessoa de el-rei. Respondeu o índio de repente, não sem cólera e arrogância, dizendo-lhe: ‘Se tu souberas quão cansadas eu tenho as pernas das guerras em que servi a el-rei, não estranharas dar-lhe**

²¹ Frei Vicente do Salvador, religioso franciscano nascido na Bahia, considerado o primeiro intelectual do povo nascente, nasceu na Bahia, em 1564, foi um religioso franciscano e doutor em Coimbra. Salvador escreveu duas obras, *História do Brasil* e *Crônica da Custódia do Brasil*. A obra *História do Brasil* foi concluída em 1627 e, devido às críticas explícitas que o autor fazia aos colonizadores e à Portugal, foi publicada apenas em 1888 em uma excelente edição, porém parcial, organizada por Capistrano de Abreu.

²² Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro* (1995, p.136), reflete sobre o papel do governo português que calava todas as vozes que falassem do Brasil, principalmente de críticas como as de Frei Vicente do Salvador. Ribeiro (1995) considera que as crônicas de Salvador como o melhor testemunho da época da colonização já que tinha a capacidade de “olhar nosso mundo e os mundos dos outros com olhos nossos, solidário com nossa gente, sem dúvidas sobre nossa identidade, e até com a ponta de orgulho que corresponde a uma consciência crítica”. (RIBEIRO, 1995, p. 136).

agora este pequeno descanso, mas já que me achas pouco cortesão eu me vou para minha aldeia, onde nós não curamos desses pontos, e não tornarei mais à tua corte’. Porém nunca deixou de se achar com os seus em todas as ocasiões, que o ocupou. (SALVADOR, 1918, p. 226-227, grifo nosso).

Se o episódio narrado por Salvador aconteceu de fato ou não, ou como aconteceu, nunca se saberá. Entretanto, o autor consegue registrar, por meio de sua *História*, uma posição de questionamento do índio Arariboia perante a figura máxima de autoridade, o Governador Salema. A transposição da crônica de Salvador para a poesia de Meireles reelabora a principal característica histórica de Arariboia, a ambiguidade. Como se vê no texto colonial, pode-se inferir que o índio tem a consciência de sua posição na conquista e defesa das terras e também como um intermediário entre as culturas do colonizador e do povo colonizado.

Outra principal característica transposta para a personagem no poema épico-dramático de Meireles é o traço marcante de sua personalidade: a altivez e o orgulho, pois, mesmo com toda a disponibilidade em se aliar à corte portuguesa, ela recusa-se a ser submissa às regras do colonizador, demonstrando claramente não aceitar todas as demandas do governo português.

É da ambiguidade de Arariboia que se constrói a sua força de representação literária no poema, pois pode-se identificar a sua essência como sujeito, um herói nativo que é explorado e, ao mesmo tempo, aliado do explorador. Essa personagem funciona como um paradigma do encontro das culturas, a indígena e a portuguesa, dialogando em tom de duplicidade claramente abordada tanto no hipotexto, a crônica colonial de Salvador, quanto na poesia de Cecília. Essa ambiguidade, juntamente com a inversão da perspectiva do colonizador pela do colonizado, projeta uma estrutura, simultaneamente, de tensão e simetria que contribui para a poeticidade da tessitura do texto de Cecília Meireles.

Já a segunda personagem principal reconstruída na crônica cecilianiana, o Governador Antônio Salema, foi a autoridade que liderou a conquista dos portugueses sobre os indígenas da tribo Tamoio e seus aliados franceses, em agosto de 1575. Salema preparou por dois meses suas tropas, compostas por quatrocentos portugueses e setecentos índios cristãos – uma “guerra justa”²³, com o intuito de dissipar a ameaça tamoia. Nireu

²³ Abreu (2003)

Cavalcanti (2015) conta que as viúvas e os filhos dos índios tupinambás massacrados em combate foram distribuídos como troféus de guerra para servirem como escravos.

Esse fato foi narrado por vários colonos em seus escritos de viagem e crônicas, entre eles: Padre Tolosa, Padre Fonseca, Gabriel Soares de Souza e Padre José de Anchieta. Entretanto, o número de tamoios massacrados e escravizados durante os combates não é unânime, apenas é certo entre tais escritos que as batalhas pelas conquistas de Cabo Frio dizimaram a nação indígena.

Pôde-se observar durante as pesquisas para este trabalho que o Governador Salema não era receptivo aos costumes da terra, como se observa no trecho citado, além de tratar o nativo com crueldade. Aliás, foi esse governador quem mandou espalhar roupas contaminadas com varíola em volta da Lagoa Rodrigo de Freitas para que os índios que se recusavam a sair do local fossem mortos.

A transposição da personagem portuguesa do texto colonial para o poema ceciliano não se ocupa em reconstituir sua autoridade ou crueldade que era tão prezada por ele mesmo. Meireles traz para a imagem do português um silenciamento e o apagamento de sua identidade enquanto colonizador, procedimento, como dito no capítulo 1, bastante reiterado em *Crônica Trovada*. Enquanto na crônica de Salvador a autoridade é apresentada por seu nome, sobrenome, função civil e um breve histórico das funções de governador – “encarregou o governo delas ao dr. Antônio Salema, que havia estado em Pernambuco com alçada, e então estava na Bahia, donde se partiu no ano do Senhor de mil quinhentos setenta e cinco, e foi bem recebido no Rio de Janeiro” –, em Meireles, a proposta poética se envolve em uma apresentação da autoridade por meio de uma opacidade de sua imagem, não havendo uma referência à identificação do governador no corpo do poema, apenas de sua função civil.

No poema de Cecília Meireles, o episódio narrado por Frei Vicente do Salvador toma força, tensionada na composição poética por diálogos, e reforça a ideia de que Arariboia é uma personagem extremamente significativa naquele momento histórico, apesar de ambíguo em suas posições políticas. Em outras palavras, pode-se perceber que, ao estabelecer diálogo com a literatura colonial, “Arariboia visita o Governador Salema” concretiza a tensão por intermédio de seu processo discursivo, com objetivo de evidenciar a perspectiva poética das personagens na história do Brasil colonial.

A tensão geral do poema é constituída a partir do choque cultural e seus desdobramentos entre as relações sociais de colonizador e de colonizado. Como dito, a obra *Crônica Trovada* apresenta essa personagem indígena como representação de uma figura histórica de grande importância, subvertendo o lugar em que, geralmente, os textos oficiais colocam o colonizado.

No plano da linguagem, o conflito também é configurado pela execução do poema nos limiares da poesia épica e dramática como tentativa de contenção da emoção e do acirramento da disputa entre personagens. Esse pressuposto é o principal recurso poético que permeia e carrega de profundidade a composição ceciliana, configurando o surgimento de categorias diversas e desdobramentos de pequenas outras tensões apresentadas adiante.

As formas verbais também favorecem a chamada da personagem aos objetos de memória, “conversemos do passado”. A memória aparece de forma recorrente na obra ceciliana, e o desejo de memória é imanente em sua poesia²⁴. No decorrer da leitura, nota-se que as ações poéticas estarão ligadas à confluência dos tempos passado e futuro, sendo dramatizadas em tempo presente, recurso que fará acirrar as tensões entre as personagens do Governador Salema e do índio Arariboia.

É a simetria o segundo elemento que rege a composição do poema. Antônio Cândido (1989, p. 31-32) define simetria como o recurso que “assegura a naturalidade do discurso, apresentando-o como algo regular, contido, que supera as tensões. Por meio da simetria, o material da emoção e da experiência se transforma em objeto estético; e este move a sensibilidade do leitor”. O contingenciamento dos momentos de tensão, definidos como as falas retóricas das personagens que estão em posição social distintas em “Arariboia visita o Governador Salema”, acontece por intermédio dos elementos da linguagem, propiciando, assim, a fluidez ao diálogo poético. Convivendo com a tensão provocada pelos verbos no imperativo, nota-se a existência de elementos como as caracterizações pelos adjetivos, ou substantivos com função de adjetivo, pelos apostos, pelos pronomes de tratamentos, rimas e outras figuras rítmicas que reequilibram a ordem e atenuam o conflito.

²⁴ Como exposto no artigo de Sílvia Carneiro Lobato Paraense (2011), no texto de Cleusa Rios Pinheiros Passos (2007) e na dissertação de Helen Ferreira Nunes (2015).

Desde o início da cena poética e com a evolução da história, nota-se que a construção de cada estrofe desenvolve uma tensão mais intensa, como se pode notar na análise de cada parte, conforme a organização do discurso de cada personagem. Vejamos como isto ocorre na primeira estrofe:

1. ‘Ó BOM CHEFE, nosso aliado,
2. que tanto nos ajudaste,
3. senta-te nesta cadeira:
4. conversemos do passado
5. descansemos dos combates,
6. de corridas e canseiras!’ (MEIRELES, 1965, p. 44).

Essa estrofe inicia-se indicando, pelas aspas, a estrutura de diálogos, que será um fator decisivo para tensionar o embate entre os dois chefes: o chefe português e o chefe indígena. A estrofe é marcada pelo convite do Governador Salema ao índio Arariboia, e o conflito se constrói na ambiguidade desse pedido, pois a proposição “pedido X ordem” domina a atmosfera da fala da personagem, o que podemos perceber pelo emprego dos verbos no imperativo “senta-te”, “conversemos” e “descansemos”, apesar do tom fraterno na emissão marcada pelas locuções adjetivas “bom chefe” e “nosso aliado”.

Pode-se, ainda, notar que o quinto e sexto versos proporcionam, a partir da forma verbal empregada, o tempo presente contaminado pelo futuro, que se ocasiona apenas pelo desejo condicional. O verbo “conversemos” pode equivaler à “conversaremos” e “descasemos”, “descansaremos”, que estabelecem a função de futuro no contexto da primeira estrofe. Dessa forma, o emprego verbal²⁵ traz à cena poética nuances de um futuro indeciso, de maneira disfarçada, projetando-se em ações francas e definidas que dominam a próxima estrofe e, em conjunto com a imaginação, constroem um caminho para a próxima fala poética.

Por outro lado, o primeiro verso da estrofe, “Ó BOM CHEFE, nosso aliado”, traz de imediato, na adjetivação, uma tentativa de conciliação: o adjetivo “bom” e a locução adjetiva “nosso aliado”; e o segundo verso, “que tanto nos ajudaste”, explicita a relação de colaboração do chefe indígena com a corte portuguesa. Arariboia exerce funções

²⁵Cândido (1989, p. 26), ao analisar a segunda parte de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, “Lira 77”, reflete que esse movimento do verbo para o futuro invade o subconsciente do leitor devido a uma organização dos modos e tempos verbais, em que um puxa para o passado e o outro o atira para o futuro. O emprego dos verbos “marcam o cunho patético de um bem perdido, que existiu apenas no passado, isto é, na recordação, em conflito com a tenacidade da esperança, que aparece como devaneio”.

importantes que são de interesse do governador; entretanto, a fala do governador marca a hierarquia entre os dois chefes, pois o pedido apresentado no quarto, quinto e sexto versos, “senta-te nesta cadeira: / conversemos do passado / descansemos dos combates,” como dito, não esconde o tom imperativo dirigido ao indígena.

Com poucos indícios de cenário e de localização temporal, o leitor percebe a objetividade da narrativa na ocorrência dos fatos. A primeira estrofe seria uma parte autônoma do texto, aproximando-se do gênero dramático, e, já que não houve intervenção do narrador, é de responsabilidade da personagem o desenrolar da ação e a determinação da situação. Entretanto, na próxima estrofe, o narrador se apresenta e antecipa os fatos subsequentes:

7. Senta-se o índio e as pernas cruza.
8. Vem o intérprete adverti-lo
9. que tal postura não se usa...
10. Responde-lhe o índio tranquilo: (MEIRELES, 1965, p. 44-45).

A segunda estrofe é marcada pela voz do narrador, inserindo uma nova sequência de fatos e ações de um personagem que não tem voz no poema, o intérprete. A partir de uma função mais comunicativa, a interferência do narrador apresenta uma perspectiva mais ampla, em que a linguagem estabelece uma lógica mais objetiva e descritiva a partir de seu distanciamento do fato narrado.

Também nessa estrofe, a tensão da ambiguidade dos gêneros dá o tom da linguagem. Todos os verbos empregados na estrofe, “senta-se”, “cruza”, “vem”, “usa” e “responde-lhe”, estão em tempo presente, nuance predominante de um dos elementos estruturais no gênero dramático, o gesto. Nesse sentido, a voz do narrador, aqui, funciona muito mais como uma didascália, uma vez que está presente mais para auxiliar a marcação da cena do que como uma voz narrativa propriamente dita.

As estrofes 2 e 3 também recorrem a esse tipo de narração, pois em ambas o narrador está conduzindo a ação de maneira a exercer a função de conector entre as falas. Pode-se observar que, se em uma estrofe (a segunda), o narrador se volta para o índio, intercalando com a fala do governador, em outra (a quinta), é voltada para o governador, demonstrando mais uma vez que a tessitura poética compõe um sistema favorecendo uma convivência no texto entre o equilíbrio e a tensão.

Se considerar-se o trecho como narrativo propriamente dito, ou seja, como uma crônica, é possível dizer que a presença do “narrador” nesse poema se aproxima da onisciência múltipla seletiva, conceito desenvolvido por Friedman no texto *O ponto de vista na ficção* (2002). Friedman (2002, p. 177) discute que a onisciência seletiva múltipla traz um certo apagamento da consciência do narrador, e a história é apresentada pelos personagens por meio do discurso e da ação. O crítico acrescenta, ainda, que a sumarização²⁶ narrativa é discreta, quase sem detalhes, quando a presença narrador existe.

A principal tensão da segunda estrofe pousa na dicotomia *obediência X desobediência*. Por intermédio do verbo “senta-se”, pode-se perceber que o índio acata a solicitação do governador. Entretanto, no cruzar de pernas, atitude reprovada pela corte, o intérprete adverte Arariboia, “tal postura não se usa...”. As reticências marcam a ressonância do discurso do intérprete, que, por confrontar a chefia do indígena, demora-se na cena mais do que sua enunciação, mantendo a tensão contínua, acentuada pelo *enjambement* entre o segundo e o terceiro verso da estrofe. O quarto verso, “Responde-lhe o índio tranquilo:”, demonstra que o indígena continua com a contravenção e se atreve, tranquilamente, a responder ao governador, sendo assim o momento de desobediência da personagem.

Com o acirramento da tensão que ocorre até o terceiro verso, sobra para o quarto verso a função de reestabelecer a simetria de maneira a oportunizar a argumentação à personagem indígena. Os recursos linguísticos utilizados para essa tentativa de conciliação na tensão são o verbo *dicendi* em tempo presente, “responde-lhe”, seguido pelos dois pontos que anteciparão a intenção de resposta “tranquila” do índio, a métrica regular em todos os versos, pautada na redondilha maior que confere uma sonoridade especialmente lírica à estrofe e o uso de rimas consoantes: cruza/usa; adverti-lo/ tranquilo, fechando esse momento em um belo arranjo rítmico.

Observa-se, também, que os dois primeiros versos que compõem a estrofe relatam as ações das personagens, já os dois últimos trazem informações sobre o pensamento, o diálogo (que não ocorre efetivamente) e o sentimento que envolve as personagens. Essa divisão dos versos na segunda estrofe favorece uma composição rítmica também repartida, em que os dois primeiros têm a acentuação tônica distribuída em 3-7, e os dois

²⁶ O sumário narrativo é um recurso usado para oferecer ao leitor breves informações sobre a história e seus personagens ou para conectar uma fala a outra.

últimos, 2-7, mais um recurso utilizado para dar simetria ao poema. O discurso narrativo é simples, linear e curto. Por outro lado, o leitor não retira informações sobre cenário, personagens e tempo, e tal opacidade camufla a composição social bem como psicológica que envolve a vivência das personagens.

A fala do narrador também aqui propõe a oposição entre dois mundos, civilizado X não-civilizado, o que ressalta a conflituosa relação de poder. O narrador consegue acirrar a tensão germinada na primeira estrofe ao relatar a advertência do intérprete sobre a inadequação do chefe indígena aos costumes sociais do europeu. Tal personagem demonstra com essa fala a quem serve sua voz. Interessante é perceber que sua voz é, como intérprete, meramente duplicação da voz do poder português e, contrariamente à voz de Arariboia, que se expressa em discurso direto, na única vez que fala, a voz deste personagem se dá pelo discurso indireto, ou seja, pela voz do outro.

As duas próximas estrofes, terceira e quarta, inserem a fala da personagem Arariboia:

11. ‘Se soubésseis como as pernas
12. cansadas trago das guerras
13. por onde sobre perigos
14. tanto andei,
15. não estranháveis a falta
16. que cometo no cruzá-las,
17. que as descruzava a serviço
18. del-Rei.

19. Mas se são tão rigorosas
20. as leis de etiqueta vossas,
21. para assim me censurardes,
22. Senhor, sabei
23. que abandono esta cadeira,
24. vou para as minhas aldeias
25. onde me sento à vontade.
26. E não voltarei.’ (MEIRELES, 1965, p. 44-45).

A situação de conflito do poema ceciliano introduzida pelo narrador na segunda estrofe somente se concretiza com a fala da personagem indígena, dessa forma conseguimos visualizar o teor de embate do diálogo. Para Rosenfeld, em *O teatro épico* (1985, p. 34), a tensão criada com o diálogo refere-se particularmente ao entrechoque de vontades do qual se externam concepções e objetivos contrários, produzindo o conflito. Rosenfeld associa a esse conflito uma série de momentos secundários, como a curva

dramática com seu nó, peripécia, clímax, desenlace. O diálogo dramático move a ação por meio da dialética de afirmação e réplica, por intermédio do entrechoque das intenções.

A propósito disso, a urdidura do poema faz com que a tensão apresentada até esse momento pela fala das personagens demonstre o entrechoque de vontades. Tal embate surge à medida que o índio tenta sobrepor sua vontade à do Governador Salema. Para isso, o discurso da personagem Arariboia é organizado em duas estrofes, a primeira em que há uma exposição dos seus feitos e da sua disponibilidade a serviço da corte, “Se soubésseis como as pernas / cansadas trago das guerras/” e “que as descruzava a serviço / del-Rei.”; e a segunda, em que Arariboia ameaça interromper os serviços em favor do rei, “que abandono esta cadeira, / vou para as minhas aldeias / onde me sento a vontade”.

Além de dar voz ao índio, a terceira estrofe se opõe à primeira, em que a situação de proximidade entre as personagens é contradita pelo distanciamento demonstrado na fala de Arariboia. Logo de início, o décimo primeiro verso marca essa contradição por meio do emprego verbal no pretérito do subjuntivo, “**Se soubésseis** como as pernas”. Dessa maneira, a forma condicional colocada ao leitor indica um sentimento de distanciamento entre índio e português, em que se destaca o tom de desconhecimento das ações e da vivência sofrida pelo índio durante as lutas travadas, que predomina até o décimo quarto verso da estrofe.

A fala do índio é quebrada em duas partes: a terceira e a quarta estrofes. Nesta última, a conjunção adversativa “mas”, logo no início da estrofe, é empregada para reforçar a intencionalidade da quebra e da mudança de tom na fala da personagem, além de estar em consonância com a contravenção social exercida perante a figura do Governador. Ainda no décimo nono verso, a ideia de condicionalidade retomada por “se”, conjunção subordinativa causal, confronta a prerrogativa do governador. O advérbio de intensidade “tão”, que faz referência às “leis de etiqueta”, aponta certa ironia empregada na fala da personagem indígena, indicando a ousadia e o lugar de, ao menos, igualdade diante do colonizador.

É interessante que o foco da fala do índio é justamente a citação de suas “pernas”. Como narra Darcy Ribeiro (1995), os índios foram essenciais para a ampliação do território brasileiro, uma vez que eram grandes caminhantes, resistentes e fortes o suficiente para dispensarem animais de cargas. A palavra “perna” é reiterada na estrofe várias vezes por vocábulos que lhe acompanham, como “andei”, “cruzá-las”,

“descruzava”. Da mesma forma, fica marcada a relação dessas “pernas cansadas” com o vínculo com o rei de Portugal, pelas homofonias da estrofe. “Pernas” rima com “guerra”, reiterando o uso do índio em prol das batalhas dos portugueses na dominação do território da colônia. Seguindo a mesma linha, “andei” rima com “D’el-Rey” e “perigo” com “serviço”.

Outro aspecto que se nota é como essas estrofes reiteram a construção retórica da fala de Arariboia, organizada nesse poema para impactar seu interlocutor. As duas estrofes apresentam quatro pares de três versos redondilhos seguidos de um verso menor, de métrica variável, que terminam todas no ditongo “ei”, som final das palavras “D’el-Rey” e “andei”, que centralizam a ideia de o índio não precisar se humilhar diante do governador, já que esteve a serviço do rei.

A partir do vigésimo verso, quando a personagem Arariboia se propõe a abandonar a presença do governador e voltar à sua terra, por meio de seu discurso, é percebido o tom impositivo que acaba revelando um índio que seria capaz de se desligar da corte portuguesa e interromper os serviços prestados. Esse é o ponto conflituoso dessa estrofe, a obediência X a ameaça. Se em um primeiro momento, os primeiros versos demonstram uma suposta obediência ao governador, já em um segundo, o indígena impõe a própria vontade.

Ao avaliar a resposta de Arariboia, pode-se observar que o índio revela não ter nenhuma dúvida sobre a importância de seu papel e posição de autoridade na colônia. Os versos “vou para as minhas aldeias / onde me sento à vontade” refletem claramente a diferenciação entre os poderes individuais de cada personagem, principalmente no que tange ao lugar. O indígena podia manter um cargo de subalterno do governo português, entretanto, nas suas aldeias, ele possuía absolutamente o poder, e o Governador Salema não era conhecido como superior. Nas terras indígenas, as regras eram outras, e o domínio era de Arariboia.

A quinta estrofe é composta pela fala do narrador e descreve, a partir do ponto de vista do Governador, a reação de Salema à resposta de Arariboia:

27. E o governador reflete
28. sobre as proezas que fez
29. o índio Arariboia e mede
30. a sua enorme altivez. (MEIRELES, 1965, p. 44-45).

Assim como a primeira interferência do narrador, essa estrofe é composta por um quarteto de redondilhas maiores com rimas toantes, o tipo predileto de rimas para os modernistas, que constroem e reforçam a ordem simétrica. Apesar da fluidez que o reiterado *enjambement* imprime à essa quadra redondilha, a tensão ainda orchestra os movimentos líricos, pois os dois protagonistas ainda se defrontam, o que fica bem marcado pelo verbo “medir”, no qual o governador avalia o índio.

A sexta e última estrofe é a resposta do Governador Salema à Arariboia:

31. ‘Deixa-te estar como queiras,
32. ó bom chefe nosso aliado!
33. Cruza as pernas que as canseiras
34. das guerras têm alquebrado.
35. Outro é o costume da corte:
36. mas não te reprocharei,
37. pois bom companheiro foste
38. nestas campanhas Del-Rei.
39. À beira dês baía
40. dono já és de lugares
41. merecidos: Sesmarias
42. para as pernas descansares...’. (MEIRELES, 1965, p. 44-45).

A resposta final do governador, que se “rende” à vontade do chefe indígena, não consta no fragmento do texto histórico de Frei Salvador e pode-se dizer que esse foi o elemento inovador na composição poética de Cecília: o modernismo invertendo a questão colonizador/colonizado.

Pode-se inferir, por intermédio da composição das estrofes, que o índio vence o debate e, com a fala final, o governador se sujeita aos argumentos recebidos, nuance diferente da fala inicial. Também se observa que não é citado o nome do governador, somente sua função. Essa despersonalização limita a pessoa somente à sua função diminuindo sua representatividade, ao contrário de Arariboia, que é nomeado por seu nome indígena.

A última fala do governador é elogiosa e reitera as qualidades do índio: a palavra “bom” aparece duas vezes: inicialmente, na frase “chefe nosso aliado”, como na primeira estrofe; mais tarde, há uma aproximação mais afetiva, e o índio será designado como “bom companheiro”. Mais do que esse reconhecimento de parceria política, há também o reconhecimento das posses do índio, e o colonizador negocia ser a terra colonizada pertencente ao nativo.

De maneira geral, quando se analisa o confronto entre o chefe português e o chefe indígena, nota-se que o poema “Arariboia visita o Governador Salema” é iniciado pela fala de uma personagem, o Governador Salema, que, por sua vez, conduz a cena, dando indícios sobre o ambiente e a história das personagens a partir de sua visão e entendimento de mundo. O branco inicia e termina o poema, e, apesar de a fala do índio possuir dezesseis versos e a do governador dezoito, pode-se inferir que a disposição das estrofes favorece a apresentação da voz indígena, que se sobressai, no final, à fala do colonizador. Dessa forma, a poeta promove uma organização poética capaz de reconstruir um monumento histórico, tendo como princípio a capacidade de argumentação do indígena. Arariboia se mostra consciente de seu papel social por meio do discurso engendrado, seja no fragmento histórico apresentado ou na reconstrução poética de Cecília Meireles.

Assim, o texto ceciliano propõe uma transposição poética a partir de componentes estruturais: suas partes, personagens, motivos e falas bem como os recursos rítmicos e imagéticos do texto poético, sendo todos atravessados por um elemento principal, a ambiguidade. Por isso, a função dúbia contempla a personagem indígena e a torna um elemento de ligação entre os mundos do colonizado e da corte e seus representantes na colônia. O índio é um paradigma entre as culturas e se fez dialogar em tom de igualdade com o membro do governo português. Não há em Arariboia a figura do índio natural ou um estado de pureza, pelo contrário, a personagem se adapta à nova condição de submissão à coroa portuguesa e se faz útil, com objetivo de manter sua importância e angariar recompensas.

A transposição operada da crônica colonial para a poesia de Cecília Meireles se organiza mediante aos termos estruturais, resgatando personagens, linguagem e ação. A hipertextualidade impera no poema, tendo por base a transestilização, que objetiva a mudança no estilo. Como se pôde observar, não houve acréscimos ou reduções durante o processo de escrita de Meireles. A transestilização operou de maneira a transformar uma crônica em uma poesia épico-dramática.

Portanto, percebe-se que a mudança no estilo tem como principal articulação o acirramento das tensões. Assim, o gênero dramático, que predomina no texto ceciliano, influi diretamente para que as tensões ocorram por justamente oportunizar aos personagens o embate direto por meio de suas falas retóricas, como se viu durante a análise. Meireles se propõe a reorganizar a crônica colonial e inserir, por intermédio do

gênero textual, recursos linguísticos que, após os embates entre as personagens, reconstituem a simetria e a harmonia de um fato histórico da colonização do início do povo brasileiro. Destaca-se que é por meio da transestilização que os embates e harmonizações são concretizados, o estilo abraça a releitura ceciliana.

Se, para Cândido (2006, p. 186), “a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte”, Cecília Meireles protagoniza essa reorganização da história da colonização brasileira por meio de uma nova leitura dos textos coloniais, propondo uma outra realidade para os anos de fundação da cidade de São Sebastião.

CAPÍTULO 4

A GESTA LÍRICA: O PORTUGUÊS MEM DE SÁ

O poema “Gesta de Men de Saa”²⁷ narra as aventuras do herói português Mem de Sá durante sua viagem da travessia marítima de Portugal para o Brasil em 1558. O tema central envolve o discurso da superação humana durante a expansão marítima, contextualizando historicamente um tempo de fundamental importância para o povo de Portugal. Assim, o expansionismo português dos séculos XV e XVI objetivou a participação lusitana no comércio europeu e em diferentes partes do mundo. A importância do pioneirismo lusitano no empreendimento marítimo impactou no sentimento nacional e veio a se transformar em mito cultural.

O português Mem de Sá, governador-geral do Brasil entre os anos de 1558 e 1571, nasceu provavelmente em 1504 e morreu em meados de 1571. Sérgio Alcides (2007), em sua tese de doutorado, levanta alguns dados biográficos de Mem de Sá, informando que o nobre português foi um letrado formado em Roma e na Universidade de Salamanca, com grau reconhecido em 1531, onde atuou como conselheiro da nação portuguesa como Cavaleiro da Ordem de Cristo. Posteriormente, foi procurador dos clérigos portugueses em Roma e, com isso, não demorou a ingressar no serviço do Rei. Em 1532, foi nomeado desembargador da Casa de Suplicação em Lisboa. Seu último posto, antes da nomeação para governador-geral do Brasil, foi como desembargador do Paço.

Segundo Carolina Michaëllis Vasconcelos (1885), ao vir para o Brasil, Mem de Sá tinha a missão de “implantar o império da justiça entre gente totalmente avessa às prescrições do direito e austeridade das leis; limpar de aventureiros e corsários aquelas costas marítimas; assegurar a posse da formosa bahia do Rio de Janeiro” (VASCONCELOS, 1885, p. 796). Mem de Sá foi vitorioso em suas empreitadas na cidade de São Sebastião, entretanto, mesmo pedindo à corte para retornar a Portugal, morreu prestando seus serviços como governador.

Esse herói civilizador português aparece em alguns textos fundadores da literatura brasileira. Com indícios de ter estado no Brasil no governo de Mem de Sá, Gândavo, assim como Gabriel Soares de Sousa, entrelaça à história da colônia alguns aspectos da vida do herói português. O texto do cronista traz uma narração objetiva e, como diz Alfredo Bosi (1994), presa a seu universo católico, humanista e interessado no proveito do reino.

²⁷ Este trabalho manterá a grafia original do nome “Men de Saa” quando citar o título do poema, conforme a primeira publicação da obra ceciliana em 1965.

Já Gabriel Soares de Sousa, em seu *Tratado Descritivo do Brasil* (1851), narra a trajetória da personagem nos capítulos sobre o processo de civilização da colônia de forma mais diluída. Apesar do texto de Sousa dedicar dois pequenos trechos ao Governador Mem de Sá, o “Capítulo LIII” e o “Capítulo LIV”, em que narra, em pouco mais de duas páginas, a ida do português ao Rio de Janeiro e seu povoamento, a narrativa sobre muitos outros feitos do português segue espalhada pela obra, por exemplo, no “Capítulo V”, que trata sobre o governo de D. Duarte da Costa, a história de Mem de Sá é retomada para revelar mais uma informação, o seu tempo de permanência no Brasil:

Em todo o tempo que D. Duarte governou o Brasil, foi todos os anos favorecido e ajudado com armadas que do reino lhe mandavam, e em que lhe foram muitos moradores e gente forçada com todo o necessário, ao qual sucedeu Mem de Sá, em cujos feitos já tocamos, o qual foi também governar este Estado por mandado del-rei D. João o III, a quem a fortuna favoreceu de feição em catorze anos, que foi governador do Brasil, que subjugou e desbaratou todo o gentio tupinambá da comarca da Bahia e a todo o mais até o Rio de Janeiro, de cujos feitos se pode fazer um notável tratado; o qual Mem de Sá foi pouco favorecido destes reinos, por lhe falecer logo el-rei D. João. (SOUSA, 1851, p. 132).

Seguindo essa mesma linha, outro cronista que narrou as aventuras do governador português foi Frei Vicente do Salvador, ampliando o relato do personagem com informações históricas mais completas e relatando fatos inéditos, segundo Frei Venâncio Willeke (1963, p. 305), principalmente entre as datas 1580 e 1627. Entre tais fatos, Salvador conta em um capítulo os pormenores da morte de Mem de Sá, como o local de sepultamento:

Foi sepultado em a capela da igreja dos padres da Companhia, que ele havia ajudado a fazer de penas das condenações aplicadas pera a obra e de outras esmolas. Fez testamento, em que instituiu universal herdeira da sua fazenda a sua filha condessa de Linhares, com esta clausula que, si morresse sem deixar filho ou filha que a herdasse. (SALVADOR, 1918, p. 206).

Sobre o assunto, também é interessante verificar, já no âmbito da literatura portuguesa, um documento em tópicos, escrito por Mem de Sá e publicado nos *Anais da Biblioteca Nacional* em 1906, no qual descreve seus serviços juntamente com inúmeros testemunhos de outras pessoas. Esse documento foi escrito em 1570 por Diogo de Matos, criado de Mem de Sá. Os *Instrumentos dos Serviços de Mem de Sá* foram adquiridos pela

instituição em leilão da casa dos Marquizes de Castello Melhor, efetuado em Lisboa em 1879.

Em Cecília Meireles, todavia, são inseridas outras perspectivas na trajetória do herói português. Mem de Sá é trazido para a obra ceciliana como um personagem em três poemas, “Gesta de Men de Saa” é o 11º da *Crônica Trovada*; “Retiro espiritual de Men de Saa” é o 16º; e “Meditação sobre o inferno”, o 17º. Observa-se que a prece de Mem de Sá constituiu um caminho narrativo de suas ações na colônia, como o “Retiro espiritual de Men de Saa”, em que a personagem pede forças para realizar sua missão:

Ensinai-me a batalhar
com este povo selvagem,
e que a Vossa clara imagem
seja uma bandeira no ar;
e entre os imensos perigos
das batalhas que virão
possa mesmo os inimigos
encontrar a Salvação. (MEIRELES, 1965, p. 76).

Já o poema “Meditação sobre o inferno” constrói um discurso lírico em que Mem de Sá agradece, em um tom contrito e íntimo, o motivo de seu salvamento:

Que fiz eu, por onde andei,
nos ofícios que exercia!
Dos pecados que pequei
sempre me arrependeria!
Néscio, mesquinho, malvado,
aos pés do meu Salvador,
agradeço-lhe o favor
de haver-me ao Inferno poupado. (MEIRELES, 1965, p. 78).

“Gesta de Men de Saa”, que antecede os dois poemas citados, realiza um recorte temporal da história do português, pois relata o início da aventura de Mem de Sá durante a travessia para o Brasil, centralizando-se no período que cobre o momento em que ele parte do Porto de Belém, em Portugal, até sua chegada à Bahia. Entre o ponto de partida e o de chegada, também se narra, no poema ceciliano, o instante em que o navegante, ao desviar de sua rota, aporta na África, em vez de chegar ao continente americano.

Da mesma forma que nos textos de *Crônica Trovada* analisados nos capítulos anteriores, a gesta ceciliana também estabelece um diálogo com a literatura da época quinhentista, como na “A carta a seu irmão Mem de Sá”, de Sá de Miranda, poeta

português, irmão de Mem de Sá, publicada pela primeira vez em 1595²⁸. Mais especificamente, “Gesta de Men de Saa” busca elementos na obra *De gestis Mendi de Saa*, escrita por José de Anchieta e impressa em 1563, em que se propõe um interessante diálogo com a gesta do jesuíta, ao atualizá-la em seus elementos estruturais por meio de um exercício de tensão que aciona uma alta poeticidade ao texto.

O diálogo com tais hipotextos provocam na tessitura da gesta de Meireles uma tensão, gerada pelas aproximações e afastamentos. Esse diálogo é articulado por meio dos recursos da transtextualidade, tais como a transposição, a síntese, a ampliação e a redução, implicando ao poema uma multiplicidade de vozes. Dessa forma, a poeta atualiza o fato histórico-literário, somatizando as características estruturais e temáticas, principalmente para a composição do herói.

Outra tensão que ocorre estruturalmente, nessa releitura da tradição literária e dos textos históricos, dá-se no modo como o poema ceciliano transforma o gênero épico e lírico de maneira a problematizá-los e fundi-los de acordo com a intencionalidade poética. A “indecibilidade” do gênero se torna um recurso textual que consolida a alternância das vozes que ora aparecem em tom lírico, ora com características próximas ao épico. Dessa forma, o poema traz um aspecto muito mais subjetivo e intimista para a personagem, realizando aquilo que chamaremos de “gesta lírica”.

A hipótese deste capítulo se consolida na releitura do gênero épico feito por Cecília Meireles, em que sua poesia funde elementos de uma coletividade na voz lírica e particulariza a narração, empregando uma carga subjetiva mais profunda por intermédio de sua postura mais introspectiva. Por isso, considera-se que a gesta lírica da poeta apresenta aquilo que chamamos de “indecibilidade dos gêneros” como uma construção estrutural que liriciza a épica e torna épica uma lírica. Por outro lado, a unidade nesse poema ceciliano acontece pelo tema, pelas repetições de imagens, figuras de linguagem, tipos de métrica, ritmo e rima, ou seja, a linguagem unifica as pluralidades.

Assim como no capítulo 2, também nesse poema percebe-se uma atualização das perspectivas históricas. Nessa gesta lírica de Meireles, a voz de Mem de Sá se faz íntima e confessional, tensionada entre a sua missão política e a projeção dos seus sentimentos frente ao mundo. Como se verá mais adiante, o herói português está em conflito íntimo apesar de cumprir a missão civil na colônia portuguesa para que foi designado; a sua

²⁸ Sobre a data da escrita e demais informações sobre a obra não se têm maiores informações.

vontade é negligenciada, tornando o canto poético a expressão de uma subjetividade pungente.

Para a análise desses aspectos, este capítulo apresentará a questão em dois subitens, sendo que o primeiro traz uma análise geral do poema e o segundo trata mais especificamente do diálogo entre Meireles e o texto colonial de Anchieta, texto, aliás, considerado o primeiro produto literário escrito no Brasil. Assim, mais do que o confronto entre o modo como a autora tornou literário um fato histórico, este capítulo tratará das perspectivas intertextuais entre dois textos literários.

4.1 Men de Sá em *Crônica Trovada*: o herói contrariado

Em sua estrutura, o poema “Gesta de Men de Saa” (Anexo A, p. 119) compõe-se de 135 versos divididos em 31 estrofes, sendo 25 tercetos e seis décimas, que chamaremos de “estrofes de intersecção”, pois, de alguma forma, são usadas para marcar as divisões no texto. A organização das estrofes ocorre da seguinte maneira: a cada quatro tercetos, apresenta-se uma estrofe de intersecção. Ao final, após a última estrofe de intersecção, “Gesta de Men de Saa” é finalizada com um terceto de encerramento.

Não se pode deixar de notar que “Gesta de Men de Saa” é construída por versos decassílabos em sua grande parte, com acentuação na 4ª, 8ª e 10ª (sáficos), como nos versos “Mas tudo é sempre muito mais distante, / e sempre são navegações e mares”; e na 6ª e 10ª (heroicos), como nos versos “procura litorais e, a cada instante, / longe e perdida, cuida que os tem perto”. O trabalho rigoroso de versificação, usual nas poesias de Cecília Meireles, evidencia a intencionalidade da construção de um diálogo com a tradição literária de maneira profunda e de forma a ultrapassar os esquemas temáticos, pois, ao obedecer a proposta rítmica para o verso decassílabo de Sá de Miranda, a poeta dialoga com o tempo da poesia épica, empregando-a como moldura para o desenvolvimento das ações no poema.

No que tange à divisão do poema, a trajetória de Mem de Sá no texto é organizada em seis partes, com quatro tercetos cada, seguidas da estrofe de intersecção com dez versos. Para efeito de análise, achamos por bem denominar da seguinte forma:

- 1) “Apresentação do herói e seu embarque” (estrofes 1, 2, 3, 4);

- 2) “Em alto-mar” (estrofes 6, 7, 8, 9);
- 3) “A morte dos jovens” (estrofes 11, 12, 13, 14);
- 4) “A tormenta” (estrofes 16, 17, 18, 19);
- 5) “O desvio” (estrofes 21, 22, 23, 24);
- 6) “Os vencidos” (estrofes 26, 27, 28, 29);
- 7) “A chegada” (estrofe 31).

As seis partes do poema se iniciam com o advérbio de designação “EIS”, redigido em letras maiúsculas com o intuito de enfatizar cada etapa e objeto poético de narração, assim introduzindo a própria personagem e seu mundo de ações. As estrofes intermediárias, no total de seis, por sua vez, são compostas em redondilhas maiores, e a última parte composta em uma única estrofe de três versos, como nas outras seis partes. O terceto de encerramento marca o término da aventura e o final de um sentimento português, pois, a partir de então, a personagem enfrentará os dias brasileiros na colônia.

A primeira parte, “Apresentação do herói e seu embarque” (tercetos 1, 2, 3, 4), trata do momento em que se inicia a viagem marítima do herói Mem de Sá, em obediência ao desejo do rei de Portugal de ampliar a ação colonizadora no Brasil, em uma narrativa que desloca seu foco para os sentimentos mais íntimos do personagem:

1. Eis o insigne varão, todo magoado,
2. que sobe à sua nau, solenemente,
3. a serviço del-Rei longe mandado.
4. Há sombras sobre o século, e inclemente
5. avança pelos céus qualquer ameaça:
6. contra os reis? contra os reinos? contra a gente?
7. Assim toda a grandeza assoma e passa!
8. E, já por amarguras d’alma enfermo,
9. a água dos olhos seus ao mar se enlaça.
10. Mas ah! que vem a ser, ante o sem termo
11. chorar das ondas, o prantear humano,
12. e a alma sozinha ante o martírio erno? (MEIRELES, 1965, p. 58).

Nessa primeira parte do poema, apresenta-se Mem de Sá embarcando em sua aventura marítima para a colônia portuguesa na América. A época é descrita como “um

século inclemente”, e a ação do herói é conduzida por um mandato, ou seja, pode-se dizer que essa parte corresponde ao que a épica clássica chamaria de “o chamado”.

Como dito anteriormente, essa é uma gesta com características peculiares, o que se pode notar já de início nas questões dos gêneros tensionadas no poema e em todo o livro, como se viu nos capítulos anteriores. Nesse trecho ficam evidentes duas partes: do verso 1 ao 5, conta-se a narrativa do embarque; a partir do verso 6, a dicção do poema toma um tom mais introspectivo e íntimo que conduzirá a problematização do herói.

Essas estrofes iniciais reiteram a figura do herói e trazem uma primeira imagem de Mem de Sá. As últimas duas palavras do primeiro verso, “todo magoado”, que, em uma perfeita consonância entre som e sentido, rimam com a palavra “mandado” do terceiro verso, descrevem o sentimento pesaroso do personagem e marcam a divisão entre obrigação e desejo. Já de início, então, o poema apresenta a tensão entre o elemento coletivo-nacional e o indivíduo. O herói “sobe à sua nau, solenemente”, e o tom cerimonioso proposto pelo advérbio “solenemente” é reforçado pelo próximo verso que encerra a estrofe, “a serviço del-Rei longe mandado”. A ação desenvolvida está condicionada à vontade do rei que, grafado em letra inicial maiúscula, recebe uma categorização autoritária e divina. O cumprimento estrito da ordem do rei sem questionamento por parte de Mem de Sá, mesmo envolvido em um sentimento de pesar, transparece uma rigidez dos elementos que regem o mundo em que está inserido. A gesta ceciliana, então, pinta um herói problemático, angustiado, em tensão com seu mundo. Eis um herói contrariado.

É interessante notar que, nessa estrofe, o verso nove traz, pela primeira vez, a palavra “mar”, confirmando a percepção de leitura por meio de outros cenários anteriores que foram alinhados a essa simbologia, por exemplo, o uso da palavra “nau” nos versos 1 e 2, que cria as cenas do início da travessia marítima de Mem de Sá. Nota-se que os vocábulos “mar”, “amargo” e “agruras” formam um anagrama para a palavra “amargura”, assim “a água dos olhos seus ao mar se enlaça” é imagem poética que pontua a fusão entre a tristeza de Mem de Sá e a água marítima, representação de sua aventura de colonizador. O sentimento da personagem e a imagem do mar estão, dessa forma, ligados em uma única substância, e antes de desbravar o mar, a personagem começa a desbravar a sua alma, enfrentando a solidão e o martírio.

A ligação entre a água salgada do mar e a água salgada da lágrima é uma imagem conhecida na poesia lusitana. Fernando Pessoa, por quem Cecília Meireles tinha especial apreço, também tematiza o mar de Portugal por meio de sua tristeza, como se pode verificar no poema “Screvo meu livro à beira-mágoa” (PESSOA, 1992, p. 86), de *Mensagem*, em que “água” e “mágoa” se encontram como vocábulos paralelos e, por conseguinte, de valor semântico aproximado. Também nesse poema, o sujeito poético reflete sobre seu sentimento frente ao mar, “Meu coração não tem que ter. / Tenho meus olhos quentes de água” (PESSOA, 1992, p. 86). Do mesmo livro, o poema “Mar português” também apresenta a correlação água salgada do mar com água salgada da lágrima, no já exaustivamente conhecido verso “Ó mar salgado, quanto do seu sal/ são lágrimas de Portugal!” (PESSOA, 1992, p. 82).²⁹

A gesta lírica de Meireles alterna a voz entre o herói e o narrador. A separação dos versos 4 e 5 do verso 6 é marcada pelo uso dos dois pontos que evidenciam a diferenciação entre a voz do narrador e a primeira intrusão da voz direta da personagem, despertada por um questionamento, o que favorece o processo de liricização. Além de contrariado, o herói embarca sem certezas.

A pluralidade se dá também em outros níveis estruturais. O recurso de vozes que se alternam e se mesclam no discurso poético ceciliano acontece ora com marcações gráficas, como as aspas ou travessões, ora são incorporadas naturalmente ao texto sem nenhum indício ou intervenção da poeta. O verso 10, por exemplo, iniciado por uma exclamação, “Mas ah!”, ainda segue acompanhando a emoção do indivíduo, que se insere na narrativa. O elemento coletivo, no entanto, reaparece na locução “o prantear humano”, que, gramaticalmente, exerce aqui a função de comparação.

O *enjambement*, entre os versos 10 e 11, fortalece a função da locução adjetiva “sem termo”, ao separá-la de seu objeto, “chorar das ondas”. Da forma com que foi proposto, o *enjambement* provoca imagens de oposição mais fortes, trazendo à cena a comparação entre o sofrimento e a solidão do homem e do mar. Assim, dando continuidade à imagem água salgada do mar/ água salgada da lágrima, marca-se a solidão do indivíduo que se compara à infinita solidão do mar.

²⁹ A relação entre Cecília Meireles e Portugal já foi tema de alguns estudos, como no artigo de Ana Maria Domingues de Oliveira (2007), “Diálogo com a tradição portuguesa”, e o livro de Leila V. B. Gouvêa (2001), *Cecília em Portugal*.

Em contrapartida, a quarta estrofe apresenta uma alteração na sonoridade que a diferencia das anteriores, pois até o verso 10 a acentuação acontece em sua maioria na 6^a e 10^a sílabas, porém, a partir do verso 11 a acentuação passa a acontecer nas 4^a, 8^a e 10^a sílabas. A passagem do decassílabo heroico para o sáfico converge com a alteração no discurso do narrador poético, em que as primeiras três estrofes trazem um discurso descritivo e a quarta estrofe introduz o tom questionador do sujeito poético. Na verdade, isso demonstra o amplo conhecimento de Cecília Meireles em relação à tradição poética, pois o decassílabo heroico (6, 10) foi usado nas epopeias, ou seja, o verso era empregado na literatura clássica para exaltar o herói. Por sua vez, o decassílabo sáfico (4, 8, 10), da lírica de Safo, geralmente é usado para reiterar os sentimentos individuais. E assim, o poema ceciliano segue problematizando o gênero de seu hipotexto, a gesta, constituindo-se, a nosso parecer, uma “gesta lírica”.

Essa primeira parte da gesta é seguida pela estrofe 5, de intersecção, que reitera a pluralidade de vozes por intermédio de citações históricas e literárias. Como se pode observar, as referências se constroem a partir de dois vieses, o primeiro é de teor histórico, ao mencionar nomes da relação familiar do herói, e o segundo exerce duplamente a função referencial ao buscar na tradição portuguesa a poesia epistolar escrita por Francisco de Sá, irmão do herói em questão, e a ele endereçada, sendo assim os fragmentos do poeta português figuram a confluência entre o histórico e literário.

13. Nomes de Dona Guiomar
14. e de Dona Briolanja:
15. Nomes agora só de ar
16. (‘Em quanto de ua esperança
17. em outra esperança andais’,
18. falara Sá de Miranda,
19. ‘fazer-vos quero lembrança
20. como é leve e não se alcança...’)
21. Dias de amor e lisonja
22. esses não se alcançam mais... (MEIRELES, 1965, p. 58).

Ao indicar os dois nomes³⁰ que fazem parte da autobiografia de Mem de Sá, Meireles propõe ao leitor construir uma rede de intimidade e problematiza a questão

³⁰ Os versos treze e quatorze apontam duas personagens históricas que fazem parte da família e da intimidade de Mem de Sá e Sá de Miranda, Dona Guiomar e Dona Briolanja. Fato é que Mem de Sá casou-se em 1533 com Guiomar de Faria, com quem teve seis filhos. Já seu irmão Sá de Miranda casou-se com Briolanja de Azevedo por volta de 1530.

ficção/real no poema. Sobre a relação entre literatura e referencialidade, Roland Barthes (1972) pontua que a produção do efeito de real se consolida por meio da linguagem descritiva e, assim,

como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, aparentemente comandasse e justificasse apenas o fato de descrevê-lo, ou – no casos das descrições reduzidas a uma palavra – de denotá-lo: as restrições estéticas se penetram aqui – pelo menos a título de álibi – de restrições referenciais. (BARTHES, 1972, p. 40).

Sendo assim, o efeito de real produzido no poema de Cecília Meireles ocorre devido à representação criada por alguns elementos, tais como os nomes reais de Dona Guiomar, Dona Briolanja e Sá de Miranda, que pertencem ao relacionamento íntimo do herói português, Mem de Sá. Nota-se que a preocupação da poeta em acrescentar esses elementos de aspecto referencial funda na estrutura poética índices de uma atmosfera agenciadora do real.

Já os versos seguintes da gesta de Meireles trazem entre parênteses uma citação literal à carta de Sá de Miranda, “A seu irmão Mem de Sá”, problematizando o sentimento do sujeito em relação aos percalços enfrentados por sua missão:

16. ('Em quanto de ua esperança
17. em outra esperança andais',
18. falara Sá de Miranda,
19. 'fazer-vos quero lembrança
23. como é leve e não se alcança...') (MEIRELES, 1965, p. 58).

A matéria poética, nesse caso, ocupa-se com indicação de elementos referenciais que o gênero epistolar propicia. Observa-se abaixo:

1. **Em quanto de ãa esperança**
2. **em outra esperança andais,**
3. **Trazer vos quero a lembrança**
4. **como é leve e não se alcança,**
5. que sempre ha diante e mais.
6. Cuida homem que é ja com ela
7. quando mais assi parece,
8. e quer ja lançar mão d'ela,
9. mete remos e mete vela:

10. num ponto desaparece! (SÁ DE MIRANDA, 1885, p. 225, grifo nosso).³¹

Ao colocara a voz do poeta Sá de Miranda citada no texto de Cecília Meireles entre parênteses, suspende-se a linha narrativa desenvolvida no poema, em um processo de digressão que, para Eric Auerbach (2001), é “uma forma que não passasse de fragmento ou estivesse só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda”. Verifica-se que a digressão é uma intervenção exploratória em tempo presente que permite criar uma perspectiva temporal para o passado. Em “Gesta de Men de Saa”, a digressão acontece em vários momentos, os quais serão analisados no decorrer deste texto, mas, em princípio, a estrofe 5 é marcada pelo uso dos parênteses e traz uma citação literal, a carta do poeta Sá de Miranda, transformando-a em um presságio. Então, mais do que suspender a narração, a citação entre parênteses e entre aspas aqui serve para acrescentar um sentido, ampliá-lo, dar informações maiores ao que vem sendo contado.

As citações diretas da carta “A seu irmão Mem de Sá”, de Sá de Miranda, e a “Gesta de Men de Sá” convergem para novas significações que ampliam a concepção do discurso do herói. Para Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996, p. 37-38.), a citação direta é um enxerto em que, com um compromisso diferente, o poeta inscreve sua técnica, “a armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais”. Os enxertos se ressignificam e ampliam a ordem subjetiva da personagem ao sobrepor as individualidades articuladas poeticamente.

O procedimento poético de Cecília Meireles unifica por meio da gesta lírica os elementos textuais/históricos colhidos e transformados. Compagnon (1996, p. 38) considera que tais recursos buscam “converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente”. A missão do poeta é juntar tais fragmentos, compreendê-los, reescrevê-los e, dessa forma, associar e fazer ligações entre os textos.

Essa unidade textual pode ser pensada por intermédio da métrica, visto que Meireles busca, na redondilha, desenvolver mais elementos em que tal processo ocorrerá. A redondilha é o traço estrutural em “A carta a seu irmão Mem de Sá”, entretanto a métrica usada por Sá de Miranda é considerada a medida velha das redondilhas maiores por serem

³¹ O trecho em destaque será citado literalmente na gesta de Meireles.

octossilábicas, por isso constata-se que a poeta Meireles, ao usar versos heptassílabos, aponta também para uma renovação.

Tendo em vista que os procedimentos referenciais na composição dessa intersecção contribuíram para sua estrutura estar enviesada pelo gênero épico, o tom lírico é impresso pelo saudosismo no discurso do herói. Em um primeiro momento, Mem de Sá aponta que, apesar dos nomes construírem uma relação, são nomes “só de ar”, sem a concretização da figura humana; são, como todo nome, representações simbólicas, e, como todo signo, trazem aquilo que não está de fato presente. Essa lacuna torna a dicção do poema tão saudosa quanto qualquer lírica sentimental portuguesa, e Meireles, nesse momento, aproxima-se da alma portuguesa, a alma da saudade, palavra inventada pelo povo luso e somente compreendida por ele. Outra ocorrência que mescla o discurso épico ao lírico é o momento em que o sujeito da gesta ceciliana retoma a voz para reafirmar a tristeza e a melancolia que a ação colonizadora lhe trazia: “Dias de amor e lisonja / esses não se alcançam mais...”.

A segunda parte da “Gesta de Men de Saa”, que intitulamos como “Em alto-mar” (tercetos 6, 7, 8 e 9), está em tom predominantemente narrativo. O sujeito poético descreve o primeiro contato do herói e de sua frota com o oceano:

23. Eis a luz e o negrume deste oceano,
24. ainda recentemente descoberto,
25. por onde o vento ordena o lenho e o pano;

26. e a vida, entregue a esse comando incerto,
27. procura litorais e, a cada instante,
28. longe e perdida, cuida que os tem perto.

29. Mas tudo é sempre muito mais distante,
30. e sempre são navegações e mares,
31. para o homem só da morte caminhante.

32. Respiremos o ardente sal dos ares,
33. aceitemos o fim desconhecido,
24. aonde vamos, cobertos de pesares. (MEIRELES, 1965, p. 59).

Nessa parte do poema, nota-se a existência de uma equivalência entre o destino da embarcação e o destino do homem, contaminando a atmosfera das estrofes pelas incertezas, mistérios e pesares. A viagem marítima vai evoluir da seguinte forma: 1º. o

oceano “recentemente descoberto”; 2º. a vida entregue ao “comando incerto”; 3º. a distância; e 4º. a resiliência ao destino.

O vento, que aqui aparece pela primeira vez, mas que será uma presença iterativa no poema, é a força que move o navio do herói, “o vento ordena o lenho e o pano”. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de Símbolos* (2016, p. 935), o vento simboliza um movimento de cegueira e tirania, mais precisamente, aliado às imagens náuticas, está relacionado ao sopro, tornando-se um veículo que afasta violentamente os navios da costa. Por isso, em “Gesta de Men de Saa”, o vento é a força que toma para si o poder do chefe da embarcação, e o navio agora está sem comando humano, reiterando o tom de incertezas que a primeira parte traz ao personagem central.

Também a imagem do mar, analisada na primeira parte, volta em outro aspecto simbólico por meio do ápice da representação do sentimento experimentado pelo herói, é o sal presente nos ares e aspirados pelos navegantes encarregados de demonstrar a aridez dos ares, “respiremos o ardente sal dos ares”. A mágoa, a tristeza e a solidão fazem parte do caminho da personagem, e, conforme a viagem se desenvolve, o sentimento sobre o mar desconhecido e o mistério não irão se dissipar.

Para Chevalier (2016, p. 797), o sal indica que a sabedoria e o conhecimento são adquiridos por intermédio da experiência de seus sentimentos, além de existir uma grande associação desse elemento com outras situações poéticas, por exemplo, lágrima, tristeza e perda, temas presente em “Gesta de Men de Saa”, conforme já se apontou durante esta análise.

A problematização do tempo funciona como um elemento modificador das ações da narrativa por meio de um redimensionamento para “instante”. O verso “procura litorais e, a cada instante” retoma a temática apresentada no verso 4 (“Há sombras sobre o século, e inclemente”) propondo uma atualização, particularizando e presentificando o momento específico. O “século” se torna “instante”, demonstrando a urgência e atenção empregadas na tarefa. Em outro momento na narrativa, na quarta estrofe dessa parte, o tempo é tensionado pelos verbos “respiremos” e “aceitemos”, que estão em um presente falso, projetando-se como um futuro disfarçado para construir a intenção ou desejo de modo imaginário. O sujeito poético destaca, assim, a relação com a ordem da corte, ele continua a “respirar”, o que se equivale a viver e continuar a seguir o pedido do Rei; em outras palavras, ele aceita o seu destino.

Assim, nessa segunda parte, percebe-se que a construção do herói se aprofunda com o início da viagem em alto-mar. Já nesse momento, Mem de Sá é caracterizado como perdido, sem direção de rota, resiliente, em que não tem mais o comando do navio e a certeza do seu destino é a morte.

É possível observar que, apesar de a narrativa acontecer a partir da observação, os versos 32 e 33 incluem o sujeito da enunciação na ação desenvolvida por intermédio dos verbos “respiremos” e “aceitemos” em primeira pessoa do plural, marcando, desse modo, uma vez mais, a contaminação entre épica e lírica.

Destarte, com a descrição, consegue-se perceber que, salvo ter havido uma contaminação mais veemente do gênero épico nessa parte, o gênero lírico desestabiliza a narrativa através insistência em se focar nas incertezas e fragilidades do herói, incertezas e fragilidades essas que encontram no suporte das imagens suas definições.

A exploração de ideias e imagens contrapostas expressam uma polarização: luz X negrume, longe X perto X distante, além da palavra “tudo”, que exerce justamente o oposto de sua função sintática, pois seu uso cria uma cena na qual o “tudo” não exista, não há mais nada no caminho do homem, além de “navegações e mares”.

Todo esse jogo de oposições demonstra as ambiguidades dessa gesta lírica ao apresentar uma perspectiva profundamente negativa na qual a rota marítima, o destino e a ordem recebida levam o herói ao caminho da morte: “para o homem só da morte caminhante”, e é assim que a imagem da morte aparece pela primeira vez no poema.

A estrofe de intersecção amplia o exercício de liricização da gesta a partir da tematização metapoética que irá evocar uma composição lírica de um tempo antes da missão. O processo de rememoração envolve novamente o poema em um tom português, havendo um aprofundamento da melancolia e da saudade:

35. Tempos de motes de amor
36. e de vilancetes velhos.
37. Tempos felizes de dor!
38. ‘...vedes os tempos que correm,
39. vedes fugir e correr...’
40. (E estes tristes tempos fogem,
41. vê-se que se tanto correm,
42. da sua corrida morrem
43. e só nos servem os olhos
44. ao que é desaparecer!) (MEIRELES, 1965, p. 59).

Como na estrofe de intersecção anterior, a gesta lírica de Meireles reitera a problematização do tempo, além de propor uma perspectiva voltada para o passado. Essa representação acontece por meio da anáfora nos versos 35 e 37, e a epanalepse nos versos 38 e 40, que repetem por quatro vezes a palavra tempo, enfatizando a importância de um passado feliz para o sujeito lírico. A figura evidencia também um paralelismo que ocorre entre “mote”³² e “felizes”, o que aponta para o fato de que o tempo de poesia é o tempo feliz. Dessa forma, o acontecimento poético volta para si mesmo e indica que a memória resgata tempos de amor e de poesia.

Já o paradoxo apresentado no verso 37, “Tempos felizes de dor!”, demonstra que a vivência por meio da poesia se constrói de maneira ambígua. A poesia também é expressão de dor. Com isso, os versos de Sá de Miranda, “...vedes os tempos que corre, / vedes fugir e correr...”, retorna a problemática do tempo atrelado ao exercício metapoético.

Apesar de ser citado novamente, o enxerto de “A carta a seu irmão Mem de Sá” não está entre parênteses, portanto integra a voz do sujeito em “Gesta de Men de Saa” de maneira que se perde a significação do hipotexto para constelar novas imagens. Dessa maneira, a citação reorganiza a voz poética a partir de novos olhares para a ficcionalização do herói. A resignificação que acontece em Meireles a partir do diálogo com o poeta português é tensionada pela aproximação causada pela citação literal, como o uso dos verbos correr, morrer e fugir, e, de maneira concomitante, afastada pelo seu significado divergente.

Por conseguinte, a tessitura poética do fragmento analisado, ao recorrer à citação, gera uma multiplicidade de vozes. A digressão irá aprofundar a problematização sobre a incontinência do tempo até a sua morte por intermédio do tempo perdido, “da sua corrida morrem / e só nos servem os olhos / ao que desaparecer”.

A parte seguinte, intitulada “A morte dos jovens” (tercetos 11, 12, 13 e 14), interrompe a trajetória marítima do herói, para destacar, em uma longa digressão, o luto que se abateu sobre a família Sá com a morte de dois de seus jovens, Fernão de Sá, filho de Mem de Sá, e Gonçalo Mendes de Sá, filho de Sá de Miranda. Novamente o advérbio de designação “Eis” apresenta o tema central desta parte:

³² O motivo na poesia da época, ou seja, o tema que seria desenvolvido no poema, geralmente é dado anteriormente ao poeta.

45. Eis o luto com o próprio sangue urdido:
 46. morrem também os príncipes de amores
 47. como os zagais. E é tudo amor perdido.
48. Ah! fontes, ah! samponhas, ah! pastores...
 49. Sonhos leves bebidos de águas suaves
 50. para encantarem cegos sonhadores.
51. Nem tudo é sol e festa e cantar de aves:
 52. há guerras negras em que adolescentes
 53. se tornam, com o morrer, velhos e graves.
54. Ceuta! ah! como podemos ser contentes,
 55. nós, os pais desses moços acabados,
 25. que nos deixaram por sobreviventes? (MEIRELES, 1965, p. 59-60).

Percebe-se, nessa terceira parte, dois momentos distintos: no primeiro, retoma-se a temática da estrofe anterior (estrofe 10, versos 35 ao 44), em que a voz do sujeito exalta a poesia e o amor, por isso as imagens das estrofes 11 (versos 45 ao 47) e 12 (versos 48 ao 50) envolvem leveza, suavidade e alegria, exemplo dessas imagens; por sua vez, o segundo momento, estrofes 13 (versos 51 ao 53) e 14 (versos 54 ao 56), apresenta imagens das guerras e da morte. Ao final, percebe-se a narração sobre o sentimento dos pais órfãos.

Dessa maneira, essa terceira parte constitui-se a partir de uma tensão que aprofunda o sentimento de melancolia que o eu lírico vive com a aventura colonizadora. Em outro sentido, mas também demonstrando essa estrutura de tensão, os versos aqui fundamentam uma aproximação entre as nuances poéticas e históricas quando se aponta para o luto e o destino dos Sás. As mortes prematuras dos jovens filhos de Sá de Miranda e Mem de Sá em batalha, fato histórico, aparecem poeticamente reconstruídas nos versos cecilianos. Nesse momento, o uso do verbo na primeira pessoa do plural, junto com seu pronome “nós”, acrescenta à ação a noção de coletividade e universalidade que transparece no fato comum aos irmãos Sás.

Ao iniciar a estrofe 14 com a exclamação “Ceuta! ah!”, o sujeito enunciador sumariza mais um fato histórico, trazendo a referência de uma cidade da Espanha situada na Costa Africana, onde o filho primogênito de Sá de Miranda, Gonçalo Mendes de Sá, de 16 anos, morre, como se pode observar na narração de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1885, p. XXXII):

Em 1550 e 1551, depois do Príncipe visitar a universidade de Coimbra, tinha chegado à Quinta da Tapada uma mensagem sua, na qual pedia a Sá de Miranda uma coleção das suas poesias. [...] Sá de Miranda promete enviar o manuscrito, e eil-o avivando a lembrança de tempos esquecidos, revolvendo os velhos papéis, abandonados [...]. Primeiro copia os antigos manuscritos de 1513 – 1521, depois ajunta-lhes alguns papéis mais novos mas já também cobertos de poeira [...]. Mas no meio d'estes trabalhos sobrevem uma nova desgraça; seu filho primogênito morre em Ceuta, no primeiro passo de armas (1553).

Já a morte de Fernão de Sá, filho de Mem de Sá, aconteceu em 1557, na conhecida Batalha do Cricaré, na Capitania do Espírito Santo. A temática sobre sua morte é abordada por inúmeros cronistas da época da colonização, como Gabriel Soares de Sousa, em *Tratado Descritivo do Brasil*:

Desembarcou Fernão de Sá em terra, e deu sobre o gentio de maneira que o poz logo em desbarate nos primeiros encontros, o qual gentio se reformou e ajuntou logo, e apertou com Fernão de Sá de maneira, que o fez recolher para o mar, o que fez com tamanha desordem dos seus, que, antes de poder chegar as embarcações, mataram a Fernão de Sá, com muita da sua gente ao embarcar. (1851, p. 74).

A propósito disso, Frei Vicente do Salvador, em *História do Brasil* (1918), dedica um capítulo inteiro para tratar da morte de Fernão de Sá, que resume da seguinte forma: “e assim acabou Fernão de Sá, depois de haver feito grandes cousas em armas contra a multidão destes bárbaros, assim neste combate, como em outros em que se achou na Bahia e em outras partes” (SALVADOR, 1918, p. 168). Da mesma forma, José de Anchieta também dedicou um grande trecho à morte de Fernão de Sá, que se analisará na parte seguinte deste capítulo.

Observa-se que o fato histórico reorganizado em uma composição épico-lírica se tornou mais íntimo, ecoando a diferenciação que Aristóteles (2008, p. 54) faz em sua *Poética*, ao comentar as particularidades da História e da Poesia, destacando a forma mais ampla com que a segunda expõe os acontecimentos. Aristóteles é assertivo ao comparar a função do poeta à do historiador, dizendo que ao poeta cabe a função de contar aquilo que poderia acontecer a partir do princípio da verossimilhança. Sendo assim, a diferença entre eles está na forma narrativa, enquanto o historiador se prende ao que aconteceu, o

poeta trata da possibilidade do acontecimento. Por isso, Aristóteles considera que a poesia expressa o universal, e a História, o particular³³.

As imagens poéticas são transformadas e resgatadas por meio do olhar para a tradição, e a partir desse processo também são resgatados nomes e histórias que constroem outras imagens relacionadas à intimidade da personagem principal.

Essa terceira parte, mesmo se ocupando em narrar um fato histórico por intermédio de uma rememoração, está contaminada pela estrutura lírica. Primeiramente, o recurso da sumarização é inerente ao processo de liricização; em um outro momento, observa-se que no verso 48 a enumeração de elementos campestres reitera a ideia da lírica écnica evocada anteriormente para ampliar a temática iniciada na estrofe anterior: a da poesia amorosa, seus amores, suas mortes. Ao finalizar o verso com reticências, a expressividade emotiva tende a se consolidar e acrescentar maior subjetividade ao discurso narrativo.

Em oposição ao desprendimento da narração objetiva, o discurso poético, ao buscar maior subjetividade, uma vez mais tende a aprofundar e ampliar o complexo de símbolos sobre a água marítima. Ao mesmo tempo que existe a contraposição entre “Sonhos leves” e “águas suaves”, é inerente observar que as polaridades se complementam, os sonhos estão embebidos em águas. Sendo assim, é importante reconhecer que a essência da matéria em “Gesta de Men de Saa” se apresenta como um elemento transitório, um destino, a morte e um sofrimento infinito ligados à imaginação da matéria em uma estrutura lírica e em digressão, apontando mais um desprendimento da predominância épica das partes anteriores.

Conforme foi analisado, a digressão nessa parte ainda é um processo de rememoração em que o discurso do herói é apresentado por meio da dor e do luto. As expressões “amor perdido” e “cegos sonhadores” reafirmam o sentimento de pesar e perda, além de apontar mais uma vez para a certeza sobre a morte. Ao final, o verso 56 revela um sujeito poético sem motivação e perspectiva; ele é apenas um sobrevivente que não está enérgico frente aos obstáculos que irá encontrar.

³³ “O historiador e o poeta não diferem pelo fato de um escrever prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo fato de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens”. (ARISTÓTELES, 2008, p. 54).

A estrofe 15, de intersecção, também é dividida em dois momentos, o primeiro (versos 57 a 60) trata do nobre destino da família Sá ligado às imagens altivas expressadas pelo adjetivo “alto”, pela trajetória de conquistas pelas Letras e Armas, reafirmando os procedimentos de uma da gesta; em um segundo momento, as imagens são liricizadas por meio dos questionamentos do sujeito e envolvidas em uma composição de sentimentos baixos, apresentando uma voz angustiada por suas incertezas:

57. Alto destino dos Saas,
58. que em Leis, em Armas e Letras
59. serviram à guerra e à paz,
60. a todo serviço afeitos.
61. Para onde agora me vou?
62. por que desígnios secretos,
63. para que secretos feitos?
64. Nestes tempos imperfeitos,
65. nem sei de mim nem dos outros,
26. do que são nem do que sou... (MEIRELES, 1965, p. 60).

Observa-se que a divisão da estrofe também articulou um plano épico em que a narrativa se desenvolveu a partir de um terceiro elemento, os feitos da família dos Sás, e, também, ao plano lírico e confessional, em que o sujeito volta a si mesmo para questionar o seu destino, seus feitos e sua posição frente aos outros e ao mundo. Esse estado angustiado e perplexo diante de seu tempo é marcado não somente pelos dois pontos de interrogação (v. 61 e v. 63), mas também pela reiteração do “nem”, aqui uma conjunção adversativa, que, juntamente com os adjetivos “secretos, imperfeitos”, impõe um tom de negatividade e incertezas.

O verso 58, “que em Leis, em Armas e Letras”, pontua umas das tônicas principais da poesia da Idade Média, a proposição “Letras e Armas”, que aparece na tradição literária desde a Antiguidade como *fortitudo e sapientia* (CURTIUS, 1979, p.182) e evolui com o tempo devido ao seu ideal político e literário.

Ernst Robert Curtius, em *Literatura europeia e Idade Média* (1979), faz um histórico sobre o percurso do tema “Armas e Letras” no decorrer da épica antiga e medieval. O autor observa que no início de seu desenvolvimento literário, “arma” significava o valor, enquanto “letras” tratava do saber. Guerra e sabedoria eram duas condições contrapostas dessa forma, e a cada herói era designada uma habilidade. Já na Idade Média, o *topos* propõe transformações, unindo-os em uma única persona. Além

disso, é importante destacar que alguns poetas espanhóis do século XVI e XVII, como Cervantes e Calderón, além da atividade intelectual, prestaram serviços de guerra. Curtius (1979, p. 186) pontua ainda que “armas e letras são designadas como dois caminhos de igual valor para as honras e riquezas”. No poema ceciliano, essa posição é retomada no verso 58, que na junção entre o ofício de poeta e guerreiro “serviram à guerra e à paz”.

Percebe-se aqui que o poema de Cecília Meireles resgata da carta de Sá de Miranda temas que, ao serem reelaborados, funcionam como representação das instâncias subjetivas ao construírem as personagens protagonistas do destino designado aos Sás – um só personagem com funções que se completam por meio da liricização.

A passagem da narração que trata do coletivo para o questionamento do indivíduo determina a carga emocional empregada para que a lírica se sobressaia. A partir desse recurso, percebe-se que o sujeito lírico articula um jogo especular entre o eu e o outro, remetendo-se à relação familiar, “nem sei de mim nem dos outros, / do que são nem do que sou...” (versos 65 e 66). Portanto, existe a apresentação de um herói instável construído a partir de suas angústias e que considera seu “tempo imperfeito” (verso 64).

A digressão, que durou em toda a terceira parte, acaba, e o tempo da navegação é retomado pelo sujeito poético na quarta parte (estrofes 16, 17, 18 e 19), “A tormenta”. O advérbio de designação “Eis” indica que água e vento serão protagonistas de uma tormenta que leva a personagem a se perder, por isso a sua embarcação fora de rota é conduzida para uma zona onde centenas de mortes ocorrerão:

67. Eis que água e vento vão desencontrados.
68. (Assim, dia após dia, se há perdido
69. naus que buscavam rumos tão variados!)

70. Faz-se agora o caminho mais comprido:
71. estas altas, flutuantes sepulturas
72. já não têm direção, rota, sentido...

73. E trezentas e tantas criaturas
74. aguardam só descer aos solitários,
75. fundos níveis das águas verde-escuras.

76. Rija a porfia com ventos contrários,
77. muito mais fortes, no acometimento,
27. que a poderosa audácia dos corsários! (MEIRELES, 1965, p. 60-61).

Sobre a tormenta e o deslocamento da rota, o próprio Mem de Sá³⁴ narra a morte de algumas pessoas:

Parti do Reinno no fim dabril de mil quinhentos cinquenta e sete e por **os tempos serem contrários** andei oito meses no maar e fuj as ylhas do cabo verde do principe e Santome aonde adoeceram casi toda a gente e morrerão **corenta e duas peças de trezentas e trinta e sejs** que vinhão naa nao os quais continuadamente provi e mandei prouer de guallinhas e do mais necessário em abastança que foi a causa depois de deus de se saluarem muitas. [sic]. (BIBLIOTECA NACIONAL, 1906, p. 131, grifos da autora).

Inicialmente, destacam-se três pontos que estabelecem contato entre os dois textos: o primeiro, a navegação que enfrenta a tormenta, o segundo, a contagem das pessoas/criaturas, e, por último, a caracterização por intermédio dos adjetivos, “ventos contrários” e “tempos contrários”. Por isso, nota-se que a proximidade entre a poesia de Cecília Meireles e a informação do relato histórico de Mem de Sá aqui se torna possível por meio da mediação imagética. O recurso poético recorre às imagens simbólicas (flutuantes sepulturas), caracterização de um cenário (água e vento desencontrados) e deslocamentos da voz poética, que se realiza ora em primeira pessoa, ora em terceira.

Em Meireles, as escolhas linguísticas da ressignificação poética produzem um efeito nas relações semânticas, sendo o texto literário um complexo organizado de significações, por exemplo, o verso 67, “Eis que água e vento vão desencontrados”, que representa poeticamente a tormenta enfrentada pelo navegador que o fez desviar o caminho. O vento é um indicador de regulação para os equilíbrios de suportes cósmicos e morais e de grandes mudanças segundo Jean Chevalier (2003). Por essa razão, a transformação moral que o sujeito poético sofre por meio do enfrentamento o transforma moralmente, o fortalece e altera sua visão de mundo reorganizando suas vontades e poder, premissa que se solidifica com os versos 77 e 78: “muito mais fortes, no acometimento, / que a poderosa audácia dos corsários!”. É importante lembrar que “vento” é uma imagem que já havia sido usada anteriormente no poema, como uma força superior e onipotente,

³⁴ A Biblioteca Nacional possui uma série de documentos organizados nos *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* do ano de 1906, cujo volume é o XXVII, referentes ao governo de Mem De Sá, entre eles um relato do próprio capitão sobre seus feitos desde o embarque em Portugal. O volume também traz o “Instrumento dos Serviços de Mem de Sá” em que se é coletado o testemunho de algumas pessoas sobre o governador, tais pesquisas foram encomendadas pelo próprio Mem de Sá por meio de uma petição à Fernão da Silva (ANAIIS DA BIBLIOTECA NACIONAL, 1906, p. 131).

à qual o eu lírico sucumbia. Assim, ao reiterar seu uso, a poesia ganha em unidade e reafirma um estado de impotência do herói.

A tormenta que afasta cada vez mais o herói ceciliano da costa faz com que os navios se percam. Com isso, para o sujeito poético, a morte cotidiana está atrelada ao seu desconhecimento do caminho. Entretanto, a morte não é apenas tratada simbolicamente; o medo da morte durante uma longa navegação é real, já que o espaço oceânico é tido pelo imaginário português como um lugar misterioso em que todas as possibilidades são reais. As doenças podem acometer os navegantes, os monstros que habitam as profundidades marítimas acompanham-nos em seus medos e tribulações. Destarte, o marujo conduz o navio por um espaço desconhecido, e a aventura colonizadora se torna um caminho para a morte, em que se explora o sonho do heroísmo.

O verso 71, “estas altas, flutuantes sepulturas”, funciona como uma previsão das ações que se desenvolverão na estrofe 18. Apesar de as “altas sepulturas” representarem uma imagem articulada semanticamente para representar o contexto fúnebre, tem-se o entendimento de uma narração do movimento que ocorre na poesia, e pressupõe-se que durante a navegação ocorrerão mortes que transformarão o navio em covas. Observa-se que, no trecho destacado do relato histórico de Mem de Sá, também existe uma narração das mortes que ocorreram na nau durante o desvio de rota da navegação. Na estrofe seguinte, o verso 73 confirma tal antecipação. Dessa forma, novas aproximações entre a poesia ceciliana e relato de Mem de Sá ocorrem.

A composição em “Gesta de Men de Saa” indica um caminho de transformação, e a imagem das “trezentas e trinta e seis” pessoas se tornam inexatas e poeticamente “trezentas e tantas criaturas” que aguardam a morte por meio das águas profundas. Assim, a codificação e a recodificação de um símbolo durante seu processo de reelaboração poética exige, no ato da leitura, uma dupla postura de análise em que se articulam as referências do texto literário com uma rede de significados. Dessa forma, ao transformar “pessoas”/“peças”, do relato de Mem de Sá, em “criaturas”, o sujeito reestabelece a ordem poético-narrativa ao seu discurso, organizando-o de maneira complexa e simbólica.

O terceiro momento de aproximação do relato do governador Mem de Sá à poesia ceciliana é apresentado na estrofe 19 (versos 76 ao 78). A narração poética se focaliza na caracterização da tormenta e, por isso, utiliza como impulso propulsor das imagens

narrativas o relato de Mem de Sá que, apesar de se ater aos seus feitos, aponta como motivo pelo prazo estendido para a chegada ao Brasil os “tempos contrários” à navegação. Sendo assim, a reorganização poética amplia o enfrentamento, narrando que a “Rija a porfia com ventos contrários” (verso 76) trata da obstinação do sujeito em enfrentar os fortes ventos da navegação, fazendo desse o seu melhor combate. A superação que ocorre por intermédio da batalha contra os ventos transforma o sujeito em um herói.

Dessa forma, percebe-se que a criação poética ceciliana transforma os elementos do depoimento histórico de Mem de Sá, reconfigurando os feitos do herói. Meireles usufrui das referências históricas e literárias, agregando novas imagens para compor a sua gesta lírica. A poesia ceciliana continua a reiterar a inoperância de Mem de Sá, que teme a morte, e, uma vez mais, nos versos 68 e 69, é inserida a voz do sujeito entre parênteses, para reiterar o intimismo lírico.

Em um discurso lírico, a estrofe 20, de interseção, é uma digressão que se apresenta voltada para o indivíduo e sua experiência por meio da tormenta e do receio pela morte:

79. Ai, por este amargo mar,
80. com tão inimigos tempos,
81. que poderei esperar?
82. Vou sobre líquidas covas!
83. Como eu me confundo em mim,
84. confunde-se a água revolta.
85. E são sempre duras provas
86. nestas aventuras novas
87. de, entre os mudos horizontes,
28. enfrentar o próprio fim! (MEIRELES, 1965, p. 61).

A interjeição “Ai” expressa o cantar pesaroso do sujeito lírico ao enfrentar alguns dilemas da travessia marítima. Logo em seguida, verifica-se a existência de uma série de correspondências com a quarta parte (versos 67 ao 78):

- a) “amargo mar” (verso 79): a sinestesia demonstra o sentimento experimentado por meio da tormenta;
- b) “inimigos tempos” (verso 80): é uma forma de significação dúbia, em que a primeira denota que o espaço temporal está ocorrendo contra o sujeito e a segunda remonta a perspectiva climática já expressa no verso 76, “ventos contrários”, e do relato histórico de Mem de Sá, “tempos contrários”. Infere-se

que a organização poética ocorrente aponta que qualquer uma das interpretações indica um estado contra o sujeito lírico que permanece acuado e em dúvida sobre seu destino final;

- c) “Vou sobre líquidas covas” (verso 82): a ideia remete-se à metáfora já empregada no verso 71, “flutuantes sepulturas”;
- d) “Como eu me confundo em mim, / confunde-se a água revolta” (versos 83 e 84): a comparação entre sujeito e mar evoca a ideia da tormenta expressa em toda a quarta parte e da comunhão entre homem e mar desenvolvida na primeira parte.

Entre os estudiosos dos gêneros literários, é consenso que a poesia lírica emprega um movimento cíclico em que se apresentam as repetições e as correspondências. Para Umberto Eco (1989, p. 233), “*versus* é o sulco, a fiada, aquilo que anda um pouco e depois para e, ou volta atrás anagramaticamente ou recomeça de onde tinha partido, mas uma linha abaixo”. Portanto, o caminho que a poesia estabelece sempre ocorre em procedimento concomitante ao seu processo estrutural, entre idas e vindas do verso, enquanto a prosa segue, conforme sua escrita, adiante.

Para Octávio Paz, o exercício poético da lírica se apresenta

como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. (Paz, 1972, p. 12-13).

Observa-se que o processo de lirikização da gesta Meireles é composto por um círculo, pelas repetições. Esse movimento inerente da poesia lírica traz para a “Gesta de Mem de Saa” uma organização estrutural que se funde à poesia épica, e, assim, as correspondências estabelecidas no poema se focalizam nas temáticas líricas e na composição do herói e seus sentimentos frente aos desígnios marítimos, principalmente, no que tange à comunhão entre homem e mar.

As imagens resgatadas aprofundam e reafirmam a reorganização poética de uma gesta lírica proposta na quarta parte. A digressão favorece um processo de lirikização que insere a voz em primeira pessoa e também apresenta um sujeito lírico que compõe seu

discurso por intermédio da imaginação poética, representando seus sentimentos fundidos à substância da água marítima, como se pode observar nos versos 83 e 84, “Como eu me confundo em mim, / confunde-se com a água revolta.”. Portanto, o herói de “Gesta de Men de Saa” aparece configurado por meio da dúvida sobre si e seu destino, confuso, passivo das ordens da corte e amedrontado pelos percalços do caminho.

A parte seguinte, chamada “o desvio” (estrofes 21, 22, 23 e 24), irá narrar o momento em que o herói perde-se no mar e vai parar na África. Como se pode observar no fragmento do depoimento de Mem de Sá, citado acima, a embarcação do governador se perde nas ilhas de Cabo Verde, sendo assim temos mais uma aproximação entre o relato poético na poesia ceciliana e o relato histórico desta personagem. O mar ainda é o elemento mítico que rege o destino e a vida dos navegantes. Como nas outras partes, novamente o advérbio de designação “Eis” indica que os percalços da navegação se conduziram pela água e pelo vento:

89. Eis que, inertes ou ativos, mar e vento
90. comandam mais que o próprio comandante,
91. que nem lhes adivinha o modo ou o intento.

92. E a nau que vai para o Brasil distante,
93. perdendo a justa rota, se demora
94. pelas ilhas que estão d’África diante.

95. Crescem as aflições e o medo, agora
96. que o ardor mortal do negro continente
97. aos navegantes corpo e alma devora.

98. Embarcara em Belém tamanha gente!
99. Cavaleiros, marujos, mercadores,
29. órfãs... (E à Morte chegarão, somente?) (MEIRELES, 1965, p. 61-62).

O verso 90 apresenta um poliptoto (comandam/comandante) que enfatiza a relação de domínio da navegação ou, no caso, da falta de domínio do herói sobre a aventura. A ordem humana não é mais tão válida quanto a vontade do oceano e do vento, mas é por meio do verso 91 que o sujeito poético evidencia a impotência do chefe da embarcação em sua aventura marítima. O herói está perdido, longe da rota e entregue aos desígnios do mar. Em tom narrativo, a parte segue, mas, uma vez mais, o relato desloca-se para a voz interna do herói. Os versos 98 e 99 refletem uma espécie de discurso indireto livre, que marca o pensamento íntimo de Mem de Sá, aflito com as perdas de seus marinheiros.

No verso 100, novamente, por intermédio dos parênteses, é inserida a voz de Mem de Sá em que a sua posição reflexiva reitera o quão se sente duvidoso em relação à conclusão de sua missão. As aflições e o medo transformam a percepção de mundo do sujeito.

Pela primeira vez, em todo o poema, começa-se a delinear geograficamente o trajeto a ser alcançado pela navegação. A chegada será no Brasil, entretanto a viagem se demora no desvio da rota e chega à África. Mais uma vez, a trajetória desviada é um fato histórico narrado nos “Instrumento de Mem de Sá” (1906, p. 130) em que pelos “tempos contrários” o navio do governador geral do Brasil se perde nas ilhas da África.

O sujeito poético narra a cena da navegação e explicita o quão distante está o Brasil. A última parte do verso 92, “Brasil distante”, e a última parte do verso 94, “África diante”, não só imprimem a localização geográfica da personagem como também se tornam correspondentes por meio do anagrama diante/distante. Já o verso 98 insere outra referência geográfica, pois Belém foi uma região importante para Portugal na época dos descobrimentos. Portanto, temos assim composta a rota marítima já cruzada e que ainda falta completar pelo herói, Portugal X África X Brasil.

A metáfora “ardor mortal” e o epíteto “negro continente”, no verso 96, referem-se ao continente africano que consome corpo e alma dos navegantes durante a difícil travessia marítima, principalmente em decorrência do desvio da rota. Nesse trecho, também existe uma referência ao citado relato histórico de Mem de Sá, em que se percebe a preocupação na contagem das perdas humanas e os esforços em manter a comitiva de viagem. O trecho do depoimento do Mem de Sá relata que adoeceram quase toda gente do navio e morreram 42 pessoas de 330 que embarcaram. O governador diz ainda que mandou prover de galinhas e do que fosse necessário com a finalidade dessas pessoas melhorarem.

Nos versos 99 e 100, novamente, o recurso de enumeração usado em “Cavaleiros, marujos, mercadores / órfãs...”, traz para a cena poética os tipos de pessoas e suas posições sociais que faziam parte da embarcação. O relato histórico em “Instrumentos dos Serviços de Mem de Sá” (1906, p. 131) descreve toda a gente trazida em seu navio onde havia as órfãs, criados de sua alteza e outros homens honrados.

Observa-se que o movimento poético da gesta lírica de Meireles se preocupa em enfatizar um herói ambíguo, fragilizado, que, apesar de ir vencendo seus percalços, tem um sentimento de medo, aflição e de “estar perdido” em cada etapa de sua rota marítima.

O tensionamento dessa prerrogativa faz com que o canto desse herói, mesmo nas partes mais narrativas como essa, se volte para um passado ideal, de antes do início da aventura, para adotar uma postura reflexiva, nesse caso, a “tamanha gente” que embarcara no navio vão morrendo conforme as ações do poema se desenrolam. Assim, o questionamento lírico, intercalado na voz narrativa, nessa parte, apresenta uma interferência de menos de um verso. Frente aos percalços e às mortes, a personagem vai perdendo a sua voz, que será retomada apenas na estrofe de intersecção que segue.

A propósito disso, uma vez mais, a quinta estrofe de intersecção será digressiva e aprofundará o tom lírico ao deslocar a ação para o fluxo de ideias do sujeito condutor do poema. A estrofe 25 traz uma digressão que apresenta em tom lírico um herói piedoso, obediente e disponível:

101. Vou-me de Governador,
102. sem saber se a salvamento
103. chegarei a Salvador.
104. Deus sabe que a tudo atendo,
105. no mortal e no imortal:
106. almas e corpos contemplo,
107. a umas e outros provendo;
108. muitos, porém, vão morrendo:
109. pondo-me a fazer a conta,
110. receio a soma final. (MEIRELES, 1965, p. 62).

Se nos versos 98, 99 e 100, a voz do herói invadia sutilmente a voz narrativa, nessa estrofe, a voz do sujeito toma as rédeas da narrativa, em um processo de contaminação lírica. Pela primeira vez no poema, apresenta-se a função civil do herói, Governador. Apesar de o título deixar claro de quem se trata a voz lírica na gesta de Meireles, não havia, até então, uma referenciação sobre a função que o sujeito exerceria ao desembarcar na Colônia Portuguesa; mesmo assim não há citação do nome da personagem, repetindo o padrão de apagamento que analisamos no poema do capítulo 2.

O trocadilho feito nos versos 102 e 103 enfatiza a missão que o herói desempenharia no Brasil, a de salvar a colônia da barbárie que ocorria nos tempos de civilização. Entretanto, mais uma vez, a voz do sujeito reclama o seu desnorteamento e dúvida sobre sua própria condição, “sem saber se a salvamento”. Outro dado histórico, diz respeito ao

fato de que Mem de Sá aportaria primeiro na cidade de Salvador antes de chegar à cidade de São Sebastião, dando ao leitor mais uma pista sobre a trajetória do herói português.

Nota-se que o jogo de palavras e a referenciação histórica sobre a missão de Mem de Sá no Brasil preparam o leitor para a proposição da figura máxima sagrada do catolicismo, Deus. A personagem recorre, no verso 104, a Deus como testemunha dos esforços; quando o sujeito lírico diz que “a tudo atendo”, ele evidencia a obediência incondicional ao Rei, “no mortal” (verso 105), à Deus, “no imortal” (verso 105).

Novamente, o recurso de recorrência entre as temáticas e imagens já apresentadas ocorre: o verso 106, “almas e corpos contemplo”, retoma o verso 73, “E trezentas e tantas criaturas”. O recurso propõe uma imagem de continuidade das ações desenvolvidas na estrofe 18, em que as criaturas aguardavam a morte que somente acontece no verso 108.

O herói português é o responsável pela manutenção da vida das pessoas que embarcaram na navegação, e o tom confessional dos versos 107 e 108 demonstra que, apesar de tal responsabilidade e empenho, o sujeito não consegue impedir as mortes, “muitos, porém, vão morrendo”. Assim, uma vez mais, esse herói é constituído de maneira diversa do que se espera de uma gesta, e, principalmente, do modo como foi descrito na literatura colonial.

De volta ao rumo do Brasil, a sexta e última parte (estrofes 26, 27, 28 e 29) traz uma síntese dos acontecimentos enfrentados por Mem de Sá, que se compõe a partir da enumeração de elementos. O advérbio “Eis” indica a navegação em tempo presente:

111. Eis o caminho dos navegadores,
112. juncado de saudades, prantos, ossos,
113. cemitério de estranhos sons e cores,
114. lavrado pelas mãos dos tempos grossos,
115. de onde olham para sempre olhos perdidos
116. velas, âncoras, cordas, paus, destroços...
117. Mergulham nele agora outros vencidos
118. de fome e febre, na costa africana,
119. e o gemido do mar tem mais gemidos.
120. Obediente à severa lei humana,
121. segue a nau que, mais de quarenta vezes,
122. regeu a lei de Morte, soberana... (MEIRELES, 1965, p. 62).

Entre os versos e 112 e 116, é feita uma enumeração de elementos que descrevem o cenário de naufrágios. O poema elenca componentes que remetem a um resgate memorialístico de possíveis viagens marítimas não bem-sucedidas: saudades, prantos, ossos, assim compondo um “cemitério de estranhos sons e cores” (verso 113). Observa-se que as imagens enumeradas focalizam no elemento humano sobre a expressão dos sentimentos (saudades e prantos) e das materializações físicas (ossos). Por outro lado, a enumeração no verso 116 se prende aos detalhes da navegação: velas, âncoras, cordas, paus, destroços. Percebe-se que a narração poética coloca em primeiro plano o homem e, em segundo, a navegação.

Para Barthes (1984, p. 41-43), a literatura se utiliza desses recursos para a organização estrutural de uma narrativa poética que cria tal efeito de realidade:

Os resíduos irreduzíveis da análise funcional tem isso de comum, o de denotar o que se chama correntemente de ‘real concreto’ (gestos miúdos, atitudes transitórias objetos insignificantes, palavras redundantes). [...] o ‘detalhe concreto’ é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; [...] Isto é o que se poderia chamar de ilusão referencial. [...], pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo.

Dessa forma, o uso da enumeração de objetos de supostos naufrágios cria uma ilusão referencial a partir do seu efeito de realidade. Destarte, a intencionalidade narrativa do poema de Cecília Meireles busca nesse recurso referenciar objetivamente as perdas dos navegadores e, principalmente, criar um cenário sombrio para a redenção do herói português. Os naufrágios tornam evidente a capacidade de o herói vencer todas as etapas da aventura, pois ele foi capaz de atravessar todos os percalços da aventura marítima, enquanto outros ficaram pelo caminho. Logo, a redenção do herói é validada, conforme a origem épica.

Entretanto, esse cenário é composto por um recurso bastante frequente na lírica moderna, a enumeração. Portanto, a hipótese desta análise é reiterada na medida em que a gesta de Meireles reelabora com as características da lírica a construção da trajetória de um herói que, mesmo contrariado, amargurado, inseguro e angustiado, ou seja, o oposto do que se espera do herói de uma narrativa épica, vence todas as batalhas.

Mais uma vez, o sujeito poético problematiza a relação do indivíduo com o tempo, “lavrado pelas mãos dos tempos grossos”. Para a navegação prolongada e perdida, o tempo exerce com dureza a dominação do homem. Assim, o verso 115 consolida o olhar do homem para o passado e para o que foi perdido na profundidade das águas marítimas.

Nessa parte, também é reiterada a imagem da morte. O prolongamento da viagem pelo desvio da rota proporcionou aos tripulantes uma condição de saúde fragilizada, e eles foram acometidos por doenças na costa africana. Observa-se que a ocorrência da anadiplose gemido /gemidos, no verso 119, reafirma a comunhão entre homem e mar durante a travessia marítima, e é o mar que abarca todos os sentimentos e recebe os corpos dos falecidos.

Os versos 120 e 122 prendem sua ordem narrativa ao dilema enfrentado pelo sujeito: lei humana X lei de morte. A lei humana prende o herói ao desígnio da corte portuguesa, e a lei de morte atormenta a embarcação durante toda a viagem, fazendo-se cumprir por mais de quarenta vezes.

A última estrofe de intersecção apresenta a nau como figura heroica que seguiu viagem após todas as provas e dificuldades. Nota-se que a perspectiva da narrativa não acontece em tom lírico, em primeira pessoa, como nas outras estrofes anteriores, mas o tom épico domina o poema. Nesse momento, a narração se encaminha para o encerramento da aventura, e a composição poética acontece em um único período no qual o sujeito tem a sua fala final, em um tom solene:

123. Frotas da Índia, que no mar
124. riquezas perdestes e honra,
125. vedes agora passar
126. uma nau que, em luz e sombra,
127. vai demandando o Brasil,
128. numa viagem tão longa,
129. pela incerta, equórea alfombra
130. - que atraís, que deslumbra e assombra -,
131. por uma rota de espanto
132. que vem desde o mês de abril. (MEIRELES, 1965, p. 63).

Logo de início, é importante observar que a narração insere uma interlocução com as outras frotas que estão cruzando o mar, para advertir a todos que a embarcação do herói foi a única que conseguiu passar por essa prova. Isso ocorre com o uso do verbo “ver” no imperativo que complementa o aposto ocorrido nos versos 123 e 124, “frotas da Índia”,

destacando essas outras embarcações como parte dos vencidos e obrigando um reconhecimento da glória desse herói por parte dos colonizadores da época.

A nau do herói português vai vencendo as provas e retomando o rumo para o Brasil. O verso 126, “em luz e sombra”, apresenta uma correspondência com o verso 23, “Eis a luz e o negrume deste oceano”, e o poema se encerra como se iniciou.

A viagem para o Brasil se torna mais longa pelas incertezas em relação ao espaço marítimo em que denomina como “équórea alfombra” (verso 129). O mar é caracterizado por meio de uma gradação colocada em um apostrofo marcado pelos travessões, “– atrais, que deslumbra e assombra –”. O recurso evidencia mais uma vez a dominação do homem pelo mar, e as ações verbais marcam as ações e o estado do herói. Dessa forma, o uso do verbo “assombra” e da locução adjetiva “de espanto”, designada à rota no verso 131, enfatiza o mesmo sentimento de grandeza do herói frente aos desígnios marítimos. Essa estrofe de intersecção se encerra com uma última informação; pela primeira vez no poema há uma informação sobre a data da saída de Portugal, “que vem desde o mês de abril”.

O último terceto do poema (versos 131 a 135) trata da finalização da aventura:

- 133. Acabaram-se os dias portugueses:
- 134. é dezembro, nos mares da Bahia.
- 135. Sofrimentos sofremos oito meses. (MEIRELES, 1965, p. 63).

A finalização da aventura marítima do herói, que coincide não somente com sua aventura interior de medo, angústia e expectativa, mas também com sua aventura poética, acontece ao desembarcar no Brasil. Com o verso 134, o leitor consegue localizar temporalmente a aventura do herói, que teve início em abril (verso 132) e terminou em dezembro, final dos oito meses de aventuras. O poliptoto (“Sofrimentos sofremos”) novamente afirma o estado emocional dos que estão chegando, dando a entender o quanto a aventura marítima foi devastadora para seus marinheiros.

A chegada à colônia portuguesa na América significava para o herói cumprir a missão designada por el Rei. De maneira simultânea, essa aventura se encerra no plano geográfico, mítico e poético; como foi dito, desembarcar na costa brasileira cumpre a travessia geográfica, entretanto, para chegar como um herói, foi necessário vencer muitas provas, principalmente a batalha íntima vivida no poema, com as repetições das

referências às angústias de Mem de Sá, com a descrição da agonia pelas tragédias vividas na travessia, com a intercessão das vozes históricas que o acompanhavam.

Interessante perceber que, apesar de ter cumprido a missão, o tom ainda é de angústia. Então, pode-se dizer que o poema de Cecília Meireles também atualiza a literatura colonial nesse sentido, pois a aventura da colonização é sempre marcada na autora como disfórico, no que tange ao coletivo e também no que tange ao sacrifício do indivíduo. A poeta mostra por meio de sua gesta lírica que a colonização imprime uma angústia para todos envolvidos, mesmo os supostos vencedores. De tom bem diverso é a gesta de José de Anchieta, como se pode verificar na análise comparativa da próxima parte do capítulo.

4.2 Cecília Meireles relê José de Anchieta

A partir das primeiras leituras desenvolvidas no tópico anterior da “Gesta de Men de Saa”, de Cecília Meireles, observa-se o diálogo estabelecido com a obra *De Gestis Mendi de Saa*, de Anchieta. Adianta-se aqui que os diálogos são geradores de tensões que ora aproximam os textos, ora refutam, constituindo um processo de articulação da lírica e da épica em um hipertexto, designado como gesta lírica.

As tensões geradas a partir dos procedimentos de escrita da obra cecilianiana, principalmente no poema “Gesta de Men de Saa”, acontecem a partir da hipertextualidade em que há uma transposição poética empregada em vários elementos transformacionais. São eles: o assunto, o título, a gesta, a figura do herói, o chamado para a aventura e a morte do filho.

A obra *De Gestis Mendi de Saa* (1986), publicada em latim em 1563, pelo tipógrafo João Álvaro, é considerada a primeira obra da literatura de caráter ficcional escrita em solo brasileiro. Publicado em um único volume, o livro foi dado como perdido por vários séculos. No entanto, o padre Florentino Ogara, encontra em Algorta, na residência de uma descendente do Pe. José de Anchieta, um volume que supõe ser a obra, cuja cópia fotográfica foi enviada aos jesuítas brasileiros. Em 1938, em um incêndio, o original teria sido destruído, restando a cópia fotográfica que se tornou fonte das edições. Posteriormente, descobriu-se na Biblioteca de Évora, em Portugal, um volume reduzido

desse texto fotografado. Entretanto, a cópia do manuscrito encontrado não possuía assinatura, costume próprio de José de Anchieta.

Em 1958, a obra é publicada em latim, acompanhada de uma introdução, versão e notas do Padre Armando Cardoso S. J., que confrontou os dois únicos volumes existentes, resultando na obra que se tem acesso e que foi reeditada em 1986. Utiliza-se, no decorrer deste trabalho, esta última edição que ainda se aprofunda no levantamento dos problemas sobre a autoria e características de *De Gestis de Mendi de Saa*.

A edição do Padre Armando Cardoso traz em seu primeiro capítulo, “Introdução histórico-literária”, um preâmbulo sobre as problemáticas que envolvem o épico, tendo como objetivo atestar a autoria da obra à Anchieta³⁵. A edição de Cardoso ainda faz no capítulo 4 um estudo sobre o manuscrito, suas condições e sobre as edições de *De Gestis de Mendi de Saa*. Nota-se que a atenção em levantar e relatar os dados históricos que envolvem a obra de Anchieta é um reiterado esforço para defender que José de Anchieta não só a escreveu, mas também testemunhou os fatos ocorridos no Brasil³⁶.

A gesta do jesuíta possui 3058 versos hexâmetros heroicos distribuídos em uma “Epístola Dedicatória”, “Livro I”, “Livro II”, “Livro III”, “Livro IV” e um apêndice. Na estrutura da obra, composta pelas cinco partes de um poema épico, a proposição, a invocação, a dedicatória, a narração e o epílogo, percebe-se claramente a influência da epopeia clássica.

Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho, em *História da epopeia brasileira*, volume 2, pontuam que

³⁵ A descrição das divisões dos capítulos por si só constitui uma narrativa do percurso que Padre Armando Cardoso engendrou ao descrever a história da primeira obra literária feita em solo brasileiro, como descrevemos a seguir: 1. Análise da Epístola Dedicatória: apresentação, conteúdo, conclusões; 2. Exame da Epopeia: Escrita no Brasil, exemplo na campanha do Rio, colorido Brasileiro, conclusão; 3. Autoria Anchieta por exclusão de outros, como Luiz de Carvalho (poema já impresso em 1563) e possibilidades únicas de Anchieta; 4. Reforço da probabilidade pelas cartas de 31 de maio, de 1º de junho de 1560, pela semelhança de estilo e pormenores históricos; 5. Remoção de dificuldades opostas à autoria de Anchieta: não acabamento da obra, dissimetria dos livros e outras imperfeições; 6. Comparação longamente exemplificada em forma paralela do estilo e ideias entre os poemas *De Gestis de Mendi de Saa* e *De Beata*; 7. Tradição histórica da autoria Anchieta: explicação do silêncio de Quirício Caxa e Pero Rodrigues; calos dos testemunhos de Simão de Vasconcelos por antiguidade, documentação, explicitação de citações em suas duas obras principais. Catálogo dos Escritores da Província do Brasil e achado do DG. entre as obras de Anchieta no solar dos descendentes.

³⁶ Fabrício Possebon (2007, p. 05) em sua tese de doutorado, ao estudar *De Gestis Mendi de Saa*, analisa o posicionamento e o desenvolvimento da crítica de Pe. Armando Cardoso: “O Pe. Armando Cardoso, ao que nos consta primeiro tradutor do texto, se esforça em afirmar a autoria de Anchieta. Para tanto, busca correlações entre *A Saga de Mem de Sá* e o *Poema da Virgem*, investiga esparsas citações dos antigos historiadores, procura defender que o autor foi testemunha dos fatos históricos ocorridos no Brasil, enfim, afirma que a imensa humildade do jesuíta impediria sua própria atribuição de autoria”.

no âmbito do plano literário de *De Gestis Mendi de Saa*, a criatividade do poeta na elaboração de seu poema, se comparado a outras epopeias cristãs da época, que se utilizaram da tradição épica clássica posteriormente, é surpreendente, tanto em relação à configuração do plano maravilhoso quanto em relação à intervenção divina no relato histórico. (2015, p. 52.).

Sobre as influências sofridas, *De Gestis Mendi de Saa* herda características de alguns grandes clássicos. Segundo Moniz (2014), José de Anchieta elabora em sua poesia realidades distintas, a indígena e o mundo clássico. A literatura do jesuíta ecoa os traços de Virgílio e Ovídio, além da herança linguística legada pelo poeta Mântua.

A proposição em *De Gestis Mendi de Saa* acomete toda a dedicatória. A invocação se realiza com o chamamento do poeta ao Cristo Rei que cumpre sua missão de salvamento por meio de Mem de Sá. A narração toma a maior parte do poema e é onde acontecem todas as ações do herói, sua caracterização e a de outros personagens e episódios. O epílogo, por sua vez, encaminha o poema para construção final com um canto final a Cristo.

O enredo de *De Gestis Mendi de Saa* traz a narração de alguns conteúdos históricos que tornam a empreitada do herói, entre eles: a chegada de Mem de Sá ao Brasil; a morte do filho Fernão de Sá na batalha do Cricaré; o momento que o herói português enfrenta o cacique Cururupeba e o castiga; a submissão dos indígenas às leis cristãs, contra a guerra e contra a antropofagia; revolta dos índios de Ilhéus; a empreitada contra os franceses e os Tamoios; preparativos para a expedição aos Caetés que não se realizou; o naufrágio e morte do bispo; expedição ao Rio de Janeiro; a guerra de Paraguaçu; a tomada de Villegaignon; além de uma narração enviesada, à parte, sobre a história da igreja brasileira.

Apesar da influência renascentista seguida por Anchieta, a originalidade se faz presente ao alterar a ordem de algumas partes, antecipando a dedicatória, e ao fugir das temáticas pagãs como forças operadoras do destino do herói. Josefa Nunes Tavares, em “A Natureza Épica do Cristianismo em *De Gestis Mendi de Saa*” (2010, p. 39), pontua que no decorrer do poema, “a mitologia pagã surge como um recurso retórico, reforçando a tese de que o discurso épico do cristianismo encontra-se impregnado de elementos pagãos, destituídos de poderes, mas servindo como elemento importante na caracterização de uma epopeia cristã”. Portanto, a mitologia pagã aparece como motivo

retórico, pois cedeu lugar a Cristo como presença mitológica de supremacia que designou um herói português para a missão de salvamento da colônia portuguesa.

Observa-se que a epopeia colonial de Anchieta traz a matéria épica em sua formação legítima contaminada pela integração dos feitos históricos e pela dimensão mítica que, com a perspectiva poética, articula o plano do maravilhoso cristão e os referenciais das representações sociais indígenas. Da mesma forma, os elementos da tradição usados na composição épica estão explícitos, por exemplo, um herói cristão e seu inimigo a ser vencido.

Por seu lado, Cecília Meireles, em seu poema, apresenta outras perspectivas para o assunto. Como pode ser observado durante a leitura do poema de Cecília Meireles, a poeta se detém a narrar apenas a travessia marítima de Mem de Sá em um período anterior ao narrado por Anchieta. Por isso, pode-se dizer que a poeta reelabora o assunto da obra de Anchieta por intermédio dos recursos da transtextualidade, especialmente por uma extensão por adição maciça de uma parte anterior à chegada do herói ao Brasil.

A poeta reorganiza o assunto de forma pontual e faz uma alusão à épica colonial a partir da contaminação de vários textos e referências históricas, tendo como principal hipotexto a épica quinhentista. Sendo assim, verifica-se que as histórias se misturam, se alternam e se entrelaçam a ponto de ser difícil reconhecer a gesta ceciliana como um hipertexto, já que a contaminação entre os textos e os empréstimos da realidade são tratados de forma mais ampla e lúdica. Entretanto, as práticas transtextuais utilizadas como recurso poético confirmam o pressuposto diálogo entre Meireles e Anchieta.

O diálogo mais óbvio que o poema ceciliano “Gesta de Men de Saa” estabelece com a narrativa de José de Anchieta é por meio do título. Essa obra, escrita em latim, foi traduzida por Padre Armando Cardoso como *Feitos de Mem de Sá*. Entretanto, Fabrício Possebon (2007) indica outra possível tradução, *A Saga de Mem de Sá*, por possuir melhor sonoridade e demonstrar a épica em sua gênese, mas alerta que o termo “gesta” também seria adequado pela estrutura épica do texto de Anchieta. Portanto, considera-se para este trabalho, uma tradução livre como *Gesta de Mem de Sá*. Sendo assim, identificamos a primeira aproximação entre os poemas, que ocorre por meio dos títulos e aponta para uma paratextualidade.

Para Gérard Genette, em *Palimpsestos* (2010, p. 15), a paratextualidade é a relação entre os elementos pré ou pós-textuais com outros textos. Os elementos paratextuais são:

“título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa e tantos outros tipos de sinais acessórios” (GENETTE, 2010, p. 15). Em *Paratextos editoriais* (2009, p. 9), Genette aponta que os paratextos dinamizam a construção textual, envolvendo e ampliando suas capacidades de leitura. Então, o movimento de leitura proposto permeia uma tendência de ampliação das informações constitutivas do texto literário. Além de tal ampliação, os títulos e os outros paratextos são instâncias discursivas que instituem uma mensagem do destinador ao destinatário, tendo a pretensão de apresentar e presentificar sua existência no mundo a partir de sua característica fronteiriça.

Mais do que um limite uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um ‘vestíbulo’, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. ‘Zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior do (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla. (2009, p. 9).

Segundo Genette (2009), o não-lugar dos paratextos constitui uma relação entre o que está dentro do texto e o que está fora (discurso sobre). Por isso, entendemos que a poeta constrói a relação da paratextualidade com o objetivo de demonstrar que a ampliação é ainda mais profunda a partir das relações entre o que está no texto (a poesia ceciliana), do que está fora do texto (referenciais históricos) e do que está em outros textos (o diálogo com a tradição literária).

A relação construída entre os títulos “Gesta de Men de Saa”, de Meireles, e *De Gestis Mendi de Saa*, de Anchieta, favorece a percepção do recurso da paratextualidade com o objetivo de articular o plano literário, mondando a matéria histórica, principalmente, ao propor que essa aproximação se estabeleça primeiro por intermédio da retomada de um texto da tradição literária em meados da década de 60. Outro aspecto dessa ampliação trata da referência feita ao personagem principal dos dois poemas, Mem de Sá, que também articula, dentro do texto, um enredo e, fora do texto, trata da concepção histórica com um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro.

Entretanto, essa relação somente se concretiza na interação entre obra e seu receptor. Como dito anteriormente, é exigido do indivíduo que ele consiga resgatar em

sua memória a bagagem de leitura para que tenha uma postura receptiva ao texto e possibilite várias interpretações da obra.

Para além do título, Meireles transpõe a estrutura principal da gesta em *Anchieta*, uma vez que mantém a construção de um herói que se torna expressão do processo colonizador de um povo, favorecendo a recuperação de um fato histórico em que se sobressai a transcendência do humano. Outra característica que Cecília Meireles também traz da gesta é a proposta de construção da personagem principal, um homem nobre transformado em herói. Mais um ponto de contato entre os dois textos de merecida atenção nesta análise é o resgate da família (Guiomar, Briolanja, Fernão de Sá, Sá de Miranda e Gonçalo Mendes de Sá), que se torna o centro de representação poética em alguns momentos, como observado no item acima. A transposição do texto quinhentista também traz material para as tematizações da poesia ceciliana, como a luta, a conquista, exílio, separação e a morte, não deixando de apresentar características do maravilhoso para as ações do herói.

Entretanto, essa transformação de estilo aponta para uma reelaboração ao resgatar tais características de uma épica quinhentista e somá-las a outras, predominantemente líricas, em um texto poético de 1963/64 (anos de escrita de *Crônica Trovada*). Cecília Meireles articula o plano literário, redimensionando a concepção poética em que as transformações estilísticas compõem uma gesta lírica. A partir de um processo de liricização da gesta, a poesia de Meireles renova a realização do plano literário, priorizando o sentimento do herói durante a narrativa das ações; assim, por meio das estrofes em digressão, o Mem de Sá ceciliano incrusta um discurso mais lírico ao ganhar voz e cantar suas impressões de mundo e sentimentos. Portanto, essa renovação do gênero acontece de modo que ora se predominam características da épica, ora traz um discurso que, em tom disfórico, é a voz de um sujeito frente aos desígnios da colonização.

Ao consultar a historiografia literária, pode-se observar que na Idade Média, a épica se transforma e caminha para uma popularização. Portanto, havia nessa época canções narrativas denominadas como *gesta* que eram usadas para a celebração do espírito heroico e guerreiro tematizando a luta. Dessa forma, a épica teve em seu cerne a tradição da cultura popular. Massaud Moisés (1999, p. 71) relata que a gesta possui estrutura variada de extensão irregular e eram declamados em jograis, geralmente acompanhadas por algum instrumento de cordas. Cecília Meireles reelabora as composições dos

cancioneiros medievais³⁷ ao estabelecer um esquema estrutural reelaborado em sua métrica. As estrofes de intersecções, parte que mais se assemelha às canções populares medievais, são compostas em dez versos em redondilhas maiores, reforçando ainda mais a característica da poesia popular, cantada pelo próprio herói, tornando-se, assim, mais um fator de solidificação da confluência entre gesta e lírica.

A transposição estilística ocorre por intermédio da gesta que canta os feitos de Mem de Sá, um herói relacional que também é transformado, mas este é um assunto para mais adiante. É necessário perceber que a transposição de gênero empregada por Cecília Meireles é amparada por seus aspectos evolutivos de uma poesia épica moderna. Anazildo Vasconcelos da Silva (2007), ao traçar as características da épica brasileira, pontua que a referência respaldava a imitação dos modelos antigos na épica renascentista, o que se transforma a partir do modernismo.

O conceito de matéria épica é elucidado por Anazildo Vasconcelos da Silva em *Formação épica da literatura brasileira* (1987, p. 11- 12), que trata da fusão “do real histórico com o mítico processada ao nível da realidade objetiva. A matéria épica é o amálgama das dimensões real e mítica”. Se na épica clássica e renascentista, a matéria estava centrada no plano real da representação mítica, em Cecília Meireles, com a evolução da epopeia e de sua condição modernista, o centramento se inverte. Observa-se que a estrutura mítica se esvazia para que o plano histórico seja articulado e fundido no plano literário por meio das várias referências.

A partir do Modernismo, o processo de referência se volta para a tradição poética por meio de um exercício metapoético, autorreferenciado e hetero-referenciado³⁸,

³⁷ Ao estudar a poesia cecilianiana nota-se que sua obra sempre foi percorrida por um diálogo com a poesia medieval, como por exemplo, “A amiga deixada” (Meireles, 2001, p. 438-439) e “Miraclara desposada” (Meireles, 2001, p. 553-554). A importância dessa relação entre a poesia de Meireles e a poesia medieval foi objeto de pesquisa de Maria do Amparo Tavares Maleval, no artigo “O (desen)canto medieval na poesia de Cecília Meireles” (2003). Meireles confessa em algumas entrevistas sua relação próxima com a literatura popular do mundo inteiro (MALEVAL, 2003, p. 136).

³⁸ Para Anazildo Vasconcelos da Silva (2007, p. 32) o conceito de autorreferência denomina um processo metapoético, podendo se voltar para a criação poética ou para a tradição literária constituindo uma intertextualidade. Este processo é inerente ao modernista. Silva (2007, p. 32), ainda conceitua o processo da hetero-referência como o procedimento que “consiste, basicamente, em fazer enunciados poéticos a matéria do poema desvinculando-os, porém, de seus referentes originais”, esta tendência é característica do pós-modernismo. Não nos ateremos em classificar a poesia de *Crônica Trovada* como modernista ou contemporânea, já que a obra foi escrita em 1963 e 1964, um período de transição após o arroubo modernista e ainda se organizando para um movimento contemporâneo. Entretanto, para além de uma localização temporal nesses caminhos da literatura brasileira, reconhecemos a poesia cecilianiana como um projeto único de expressão singular em toda sua trajetória e que por vezes identificamos o Brasil entremeado

como se pode verificar em “Gesta de Men de Saa”, que, como visto, se volta para a tradição literária colonial, construindo um diálogo hipertextual com a épica do jesuíta e com outros textos e contextos históricos que foram adicionados ao discurso intratextual.

O plano literário em “Gesta de Men de Saa” é estruturado pela transformação da consciência narrativa, que integra em discurso narrador e herói. Como visto na análise do poema realizada na primeira parte do capítulo, o poema narra em primeira pessoa, ora do singular (“Para onde agora me vou? / [...] nem sei de mim nem dos outros, / do que são nem do que sou...”) (MEIRELES, 1965, p. 60), ora do plural (“Respiremos o ardente sal dos ares, / aceitemos o fim desconhecido”) (MEIRELES, 1965, p. 59), a viagem de oito meses da personagem portuguesa pelos mares até sua chegada ao Brasil, reelaborando e tornando dupla a instância de enunciação, a narrativa e a lírica. A duplicidade marcada pelas vozes de enunciação estrutura perspectivas diferenciadas para o mesmo fato – espaço e tempo – permitindo a participação do sujeito poético no mundo narrado.

Ao tomar a forma da primeira pessoa do plural, nota-se que o poema aborda os temas coletivos da tradição portuguesa de maneira a envolvê-los e a trançá-los no destino da personagem principal. Ao assumir a primeira pessoa do singular, composto em redondilhas maiores, a expressão tende a ser mais lírica, dando voz a Mem de Sá, que canta as aventuras da família de Sá entre as Letras e as Armas, já estabelecendo diálogo direto com “A carta à seu irmão Men de Sá”. Nota-se que uso da primeira pessoa tem por objetivo individualizar e integrar mais ainda a figura do herói na instância de enunciação; o sujeito poético é parte do mundo narrado, outra nuance para a consolidação da fusão dos gêneros nesta gesta lírica.

Podemos dizer, então, que Meireles ao reler a história de Mem de Sá, o faz a partir de um processo de liricização. A constituição do sujeito em primeira pessoa integra o herói, a instância de enunciação que utiliza como recurso lírico, a referenciação e a contextualização. Assim, ao focalizar neste tópico a análise dos diálogos estabelecidos com a obra de Anchieta, contrapõe-se o herói épico, Mem de Sá, herói civilizador com o herói lírico moderno, que tece sua poeticidade nos aspectos mais íntimos de sua individualidade.

à sua lírica. Volta-se a frisar que o objetivo deste trabalho é de reconhecer os procedimentos utilizados na escrita da épica brasileira para verificar como a poeta articula e inscreve a sua épica.

As tensões estabelecidas na construção intratextual que transformam, distanciam e aproximam favorecem a construção da personagem por meio, do que Anazildo Vasconcelos da Silva em *História da epopeia brasileira* (2007, p. 153) chama de um herói relacional³⁹. O quadro abaixo irá amparar, resumidamente, a apresentação das principais diferenças entre os heróis, e, conforme a análise for construída, retomar-se-á a discussão dos pontos divergentes para melhor entendimento:

Tabela 1 – Comparação das figuras heroicas

<i>De Gestis Mendi de Saa</i>	“Gesta de Men de Saa”
José de Anchieta	Cecília Meireles
Herói épico	Herói épico-lírico
Enviado por Deus	Enviado pelo rei
Descrição física: Senhor de barbas brancas e majestosas, feição alegre, vivos os olhos, másculo	Não há descrição física, mas há uma descrição psicológica
Conhecedor do mundo e da arte da palavra	Perdido na rota de viagem e confuso sobre si
Temente e obediente à Deus	Obediente à lei dos homens e à lei do mar
Vingador e violento	Magoado
Corajoso	Amedrontado e assustado
Herói com nome e sobrenome	O nome do herói aparece apenas no título e sua identificação no poema é substituída por sua função civil. Porém, também existe menção a sua família
Sofre com a morte do filho (relatada em digressão e prolepse)	Sofre com a morte do filho (relatada em prolepse)

Fonte: elaborada pela autora.

³⁹ Para Silva e Ramalho (2007, p. 153), o herói relacional é constituído por identidades heroicas resultantes de “diversas outras subjetividades superpostas na instância de enunciação do eu-lírico/narrador que, por isso, pode agenciar os diversos fragmentos históricos e fundir os percursos das viagens particulares no curso espaço-temporal da nova viagem.”

Primeiramente, far-se-á uma breve análise do herói de José de Anchieta. Para Possebon (2007, p. 149), a jornada de Mem de Sá se inicia com o chamado; mesmo não estando descrita a etapa inicial, é apenas informado ao leitor que a missão acontecerá com testemunho divino e ocorrerá no Brasil. A iniciação do herói acontece com a morte do filho como meio para a superação por meio da dor. A narração sobre as provas enfrentadas ocupa a maior parte do poema de Anchieta, em que se narra a batalha contra os índios em Ilhéus, Itaparica e a ocupação francesa no Rio de Janeiro. A apoteose ocorre quando a pólvora da tropa de Mem de Sá chega ao fim e, após uma poderosa prece, Deus afugenta os inimigos. O jesuíta não se detém a narrar os fatos que reorganizam a ordem do mundo, apenas se ocupa com uma louvação ao herói.

Possebon (2007, p. 152) descreve o mundo psíquico do herói de Anchieta como pano de fundo sem estar claramente exposto: “o identificamos por meio de sinais sutis, principalmente, nos momentos de meditação, oração e firmeza nas decisões do herói. Algumas vezes, também, na angústia do herói e na palpitação diante do desconhecido, mas sempre pela sua fé inabalável em Deus”. O poeta português traz uma breve descrição física do herói, que ocorre no início do poema, como o trecho seguinte, de *De Gestis Mendi de Saa*, apresenta:

166. [...] Superiores aos anos,
167. ornam-lhe o rosto barbas brancas e majestosas:
168. alegres as feições, sombreadas de senil gravidade,
169. vivos os olhos, másculo o arcabouço do corpo,
170. frescas ainda, como de moço, as forças de adulto.
171. Muito mais excelente é a alma: pois lha poliram
172. vasta ciência, com a experiência longa do mundo,
173. e a arte da palavra bela. arraigado no seio
174. traz um amor de Deus, santo, filial, verdadeiro
175. e a fé jamais desmentida.

(ANCHIETA, 1986, p. 93- 94).

Em Cecília Meireles, tal prerrogativa é inversa. A transposição do herói acontece evidenciando apenas seus aspectos emocionais, principalmente quando lhe é dada voz, momento em que o processo de lyricização ocorre mais veementemente. Como se viu durante as análises, tal procedimento se consolida de maneira estrutural por intermédio das marcas textuais, como a pontuação exclamativa, os dois pontos, os parênteses e a adjetivação da personagem:

1. Eis o insigne varão, todo magoado,
[...]
9. E, já por amarguras d'alma enfermo,
10. a água dos olhos seus ao mar se enlaça.
[...]
65. nem sei de mim nem dos outros,
66. do que são nem do que sou...
[...]
120. Obediente à severa lei humana,
121. segue a nau que, mais de vezes,
122. regeu a lei de Morte, soberana...

A partir da intencionalidade de focalizar nos aspectos emocionais do herói, Cecília Meireles extrai, de toda a trajetória do herói no texto de *Anchieta*, o episódio da morte do filho de Mem de Sá, Fernão de Sá, condensando-o em dois versos (versos 52 e 53), ao remeter o foco da narrativa aos pais heróis que permaneceram vivos e sofrendo por meio de um questionamento (versos 54, 55 e 56):

52. há guerras negras em que adolescentes
53. se tornam, com o morrer, velhos e graves.

54. Ceuta! ah! como podemos ser contentes,
55. nós, os pais desses moços acabados,
56. que nos deixaram por sobreviventes?

José de *Anchieta* traz, em dois momentos, a situação da morte do filho de Mem de Sá: a primeira é em um momento de prolepse em que, mesmo sem estar na narrativa, há na epopeia a indicação de uma predestinação e uma preparação do herói para os verdadeiros enfrentamentos que irão ocorrer; e a segunda, uma narrativa completa da morte.

O primeiro momento, ainda na prolepse, ocorre em quatro versos:

183. Mas muitas lágrimas doridas a primeira refrega
184. custear-te-á. Nela tombará um filho querido
185. varado de setas, e tingirá as praias de sangue
186. inda jovem, lançando às auras o tênue sopro da vida.
(ANCHIETA, 1986, p. 93-94).

Nota-se que esse primeiro momento da épica de *Anchieta* também é uma digressão com o intuito de quebrar a sequência lógica da narrativa, interrompendo a contemplação

das características do herói e a descrição da atmosfera brasileira ao recebê-lo. Possebon (2007, p. 48) atribui a digressão à antecipação do fato, que destrói qualquer suspense.

Anchieta dedica-se a narrar em parte do “Livro I”, versos 231 a 809, o episódio da morte de Fernão de Sá. Como se pode observar durante a leitura da obra, a aventura do filho de Mem de Sá compõe uma outra narrativa dentro da epopeia, tornando Fernão um herói por meio de todas as etapas épicas, assim como o pai cumprirá. Entretanto, esta análise está focalizada na digressão da prolepse por estruturalmente se organizar de maneira similar em Meireles.

Enquanto em Anchieta, a digressão apresenta a morte do filho do herói como uma preparação para o enfrentamento de Mem de Sá para batalhas, em Meireles o assunto é retomado com uma memória em uma estrofe em digressão. Entende-se que a função da digressão em Cecília Meireles sumariza e, portanto, omite trechos sobre a morte de Fernão de Sá por não retomar os detalhes mais profundos do acontecimento e nem posteriormente dedicar uma narrativa mais detalhada. A recordação é uma característica da lírica, assim como a sumarização, em que o sujeito poético revive toda a experimentação do fato. Sendo assim, percebe-se que a recordação toma as proporções da lírica ao interpor no discurso narrativo interferências da voz do herói, que demonstra o seu sentimento de luto. Dessa forma, nota-se mais uma vez, que a poeta articula a alternância das instancias de enunciação, em que ora se predomina a épica, ora se predomina o lírico.

Sobre a condensação, Genette (2007, p. 90) pontua que o texto reduzido é transformado de maneira indireta mediada por uma consciência que se propõe a narrar o movimento do conjunto operado pela memória. No caso de “Gesta Men de Saa” a consciência transformadora do episódio é lírica que opera seu procedimento poético por meio de outros enxertos textuais que caracterizam o processo da memória.

Observa-se que a constituição dos heróis épicos em análise ocorre devido à sua condição humana por intermédio dos respectivos deslocamentos. Christina Ramalho (2007, p. 232) considera que a condição de mobilidade, deslocamento ou nomadismo está relacionada “às imagens arquetípicas do expansionismo, da predestinação, da superação e da fundação” e tem em sua gênese a experiência medieval.

Essa força de representação coletiva que o ser em deslocamento possui caracteriza perfeitamente a inscrição do sujeito épico, pois o heroísmo

épico [...] está atrelado ao deslocamento – espacial, temporal, e mesmo mental ou simbólico, a depender da época em que se insere a epopeia. (RAMALHO, 2007, p. 232).

Portanto, devemos considerar que o herói épico é um sujeito em ação para representar o conteúdo humano do indivíduo que encontrou seu caminho no mundo. Sendo assim, a representação do herói acontece na épica a partir inscrição do sujeito no mundo. Esta análise considera a formação própria do herói como épica em seus aspectos coletivos e, como lírica, ao ser descrito em tom disfórico e ao ganhar a voz em vários momentos da gesta.

A diferenciação entre herói quinhentista e herói ceciliano também ocorre devido à época da produção textual que altera a percepção histórico-cultural do sujeito. No caso de Anchieta, com o Cristianismo, a epopeia cede lugar ao papel do guia condutor pagão a Deus ou um de seus representantes; esta reorganização faz parte da narrativa em *De Gestis Mendi de Saa*. Cristo é a força onipotente da épica e o herói quinhentista é a sua força de representação:

1. Eis que vês, potentado supremo, quão grande façanha
 2. realizou a força onipotente do Deus.
- (ANCHIETA, 1986, p. 83).

A transposição da figura do herói Mem de Sá para o poema épico lírico de meados de 1964 é configurado a partir da complexidade das sociedades modernas. Ramalho (2007, p. 227) pontua que a partir da modernidade houve uma “impossibilidade de estabelecer uma unidade entre o individual e o social”. A dificuldade de se articular o individual e o social desencadearam, portanto, no século XX mudanças estruturais importantes para a épica, como a diluição do lugar do sagrado. O Mem de Sá de Cecília Meireles é constituído pelos pressupostos de uma gesta e, a partir, de seu discurso, consolida os aspectos líricos.

A gesta de Cecília Meireles apresenta um herói problematizado a partir do seu sentimento frente ao mundo. Como demonstrado na análise do poema, o Mem de Sá ceciliano é caracterizado como um sujeito amedrontado, por vezes solitário, confuso e perdido. Entretanto, esta análise aponta que a principal transformação é operada na diluição do aspecto cristão. Mem de Sá é enviado à sua missão por vontade e ordem do rei, verso 1, e somente no verso 104 há um apelo a Deus como testemunha de seus atos.

Sendo assim, ao comparar o chamado à missão da gesta da poeta com o texto de Anchieta, Meireles a reelabora lançando a responsabilidade do destino de Mem de Sá a um motivo político (“a serviço del-Rei mandado”), enquanto o jesuíta eleva os feitos de Mem de Sá à ordem divina:

146. Mas um dia o Pai onipotente volveu os olhares
 147. dos reinos da luz à noite das regiões brasileiras,
 148. às terras que suavam, em borbotões, sangue humano.
 149. Então mandou-lhes um herói das plagas do Norte,
 150. um herói que vingasse os crimes nefandos,
 151. que banisse as discórdias, freiasse o assassinio,
 152. bárbaro e contínuo, acabasse com as guerras horrendas,
 153. abrandasse os peitos ferozes e não sofresse impassível
 154. cevar-se em sangue de irmãos queixadas humanas.
 (ANCHIETA, 1986, p. 93).

Segundo a tese de doutoramento de Fabrício Possebon (2007), o texto de Anchieta não detalha o início da aventura de Mem de Sá ou a motivação para a aventura. Entretanto, ao revelar que Deus não tolera mais que os índios sejam agentes do próprio demônio, ele envia o herói para cumprir a missão religiosa de resgatar as almas indígenas. Para o poeta, essa é a principal batalha, um resgate divino, e não a expulsão dos franceses das terras da colônia.

Entretanto, tem-se, em Meireles, um herói humanizado, à mercê das vontades da coroa portuguesa. Portanto, o aspecto divergente entre os textos demonstra a preocupação da poeta em colher elementos da representação sociocultural buscada na tradição literária, como é considerada a obra de Anchieta, uma Literatura Colonial, no intuito de ressignificá-los e atualizá-los para a construção de sua matéria poética.

Durante estas considerações, percebe-se que a alteração da consciência do sujeito no mundo altera a consciência de enunciação do poema. Como já dito anteriormente, uma das principais evoluções da épica ocorre na instância de enunciação, e, no caso do poema de Meireles, acredita-se que essa alteração na consciência do mundo transcende para uma predominância lírica no poema. A poeta resgata a estrutura da épica e a transforma, contaminando com elementos da poesia lírica que, além de narrar os fatos em primeira pessoa, constrói uma figura heroica desestabilizada, em que sua subjetividade se sobressai às questões sociais narradas. De todas as provas, a maior delas devendo ser superada pelo

Mem de Sá de Meireles, é o seu próprio sentimento frente aos desígnios do poder político em que está inserido. Sendo assim, Mem de Sá passa a narrar a própria história, recorda fatos, traz à textualidade poética seus pensamentos e anseios. O herói escreve sua própria história.

**A CONVERGÊNCIA LITERÁRIA EM *CRÔNICA TROVADA*:
considerações finais**

Refletir sobre *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam* foi um grande desafio, já que tal obra necessitava de um trabalho de investigação minucioso, tanto sobre o procedimento criativo que envolvia o devir poético de Cecília Meireles quanto fazer um recorte cuidadoso de nosso objeto de pesquisa. Apesar de *Crônica Trovada* ser inacabada e compor uma ordem de dezenove poemas, assim como de costume a toda obra poética de Meireles, a arte versificatória se revelou de maneira profunda, principalmente no que tange à ordem temática que volta para a história de fundação da cidade do Rio de Janeiro.

Incumbida da missão de investigadora, não me intimidei ao me deparar com uma obra desconhecida aos olhos da crítica e com raras leituras na academia, mas, muito pelo contrário, aceitei percorrer um novo caminho, que a obra poética de Cecília Meireles indicava como fundamental. *Crônica Trovada* foi a última obra escrita pela poeta e pode ter permanecida esquecida por seu status de inacabada, o que proporcionou à nossa pesquisa uma dificuldade em reunir material bibliográfico. Entretanto, por outro lado, esse fato nos convenceu da importância e da responsabilidade em introduzir um estudo inédito sobre *Crônica Trovada* que tematiza, principalmente, sobre a relação entre história e poesia.

Em um segundo momento de leitura de *Crônica Trovada*, notamos a construção de um exercício metapoético concretizado por intermédio dos vários diálogos com os primeiros textos da época da colonização brasileira e com a tradição literária, como o Romantismo e o Modernismo. Assim sendo, ciente da necessidade de um recorte que favorecesse uma pesquisa de mestrado em tempo hábil, a proposta foi de nos ater a identificar os diálogos profícuos com a Literatura Colonial. Fato que nos incitou um importante questionamento: como a poeta em meados dos anos 60 reescreve as primeiras manifestações literárias e as crônicas coloniais?

Nessa direção, tais considerações foram primadas durante a tessitura dos capítulos com o intuito de desvendar a obra e os seus principais procedimentos poéticos. Por isso, dedicamos ao Capítulo 1 a importante tarefa de descrever a obra e os principais estudos encontrados. Tal objetivo nos impeliu de uma minuciosa pesquisa para resgatar artigos jornalísticos contemporâneos à primeira publicação de *Crônica Trovada*. Para além, descrevemos os poemas e os poucos indícios sobre a criação da obra. Também se fez necessária uma breve discussão sobre a relação entre a crônica e a trova para compreendê-la e interpretá-la, a fim de construir um perfil para a obra em estudo.

Ao Capítulo 2 designamos o objetivo de analisar o poema de abertura de *Crônica Trovada*, “O lugar”. Nossas análises indicaram a construção de um poema-crônica que apresenta o primeiro olhar ao local, o olhar do colonizador para as potencialidades da terra recém-dominada, assim como era o objetivo das primeiras crônicas e diários dos viajantes.

O diálogo com as crônicas coloniais se torna recorrente para os poemas da obra cecilianiana e, diante desse aspecto, o Capítulo 3 também tematiza a reconstrução poética de fato histórico retratado primeiramente em um texto colonial. Nesse capítulo, apresentamos uma análise do poema “Arariboia visita o Governador Salema”, em que há um diálogo com o texto *História do Brasil*, escrita por Frei Vicente do Salvador. Por meio de uma reescrita poética que propõe uma transestilização, o poema épico-dramático focalizou-se nas tensões entre colonizador e colonizado.

Por fim, dividimos o Capítulo 4 em duas partes: a primeira se constitui de uma análise do poema “Gesta de Men de Saa”, em que se apresenta um herói épico desestabilizado, triste e em dúvida sobre seu destino; e a segunda trata dos diálogos estabelecidos com a epopeia do Padre José de Anchieta, *De Gestis Mendi de Saa*, em que Cecília Meireles convida o leitor a conhecer o herói Mem de Sá, que discursa em tom disfórico por intermédio uma gesta lírica.

Ter como pressuposto que todo trabalho de escrita sugere uma reescrita e tendo em vista que os procedimentos poéticos de Meireles se assemelham à sua primeira obra poética com estampa histórica, *Romanceiro da Inconfidência*, *Crônica Trovada* também constrói um exercício metapoético em que a poeta se voltou para uma densa pesquisa em textos históricos e literários para as construções textuais. Identificar esse procedimento poético em *Crônica Trovada* foi de fundamental importância e nos impeliu de uma pesquisa muito maior à Literatura Colonial.

Por isso, a escolha de um recorte e da disposição dos capítulos, conforme mencionado acima, é atravessada pela teoria sobre a transtextualidade de Gérard Genette (2010), que indicou um caminho para o reconhecimento dos elementos intratextuais da poesia de Meireles. Dessa forma, por seu aspecto estruturante, conseguimos perceber como *Crônica Trovada* articula todos os hipotextos, produzindo noção de multiplicidade.

Meireles consegue entremear em sua tessitura poética o aspecto da multiplicidade como um recurso para demonstrar que a formação de uma nação também é narrada por

meio das variadas perspectivas dos escritores coloniais. Sendo assim, o plano poético de *Crônica Trovada* propõe um resgate poético aos inúmeros textos, como já citamos, *História do Brasil*, escrito por Frei Vicente do Salvador (1918), o *Tratado Descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa (1851), *De Gestis Mendi de Saa*, de Anchieta (1986), os *Instrumentos dos Serviços de Mem de Sá*, e poesia epistolar de Francisco de Sá de Miranda (1885), entre tantos outros que se somaram à discussão dos capítulos para reafirmar a hipótese de que Meireles resgata algumas impressões históricas reladas durante a colonização brasileira.

Mais do que um resgate aos múltiplos textos quinhentistas, a poeta constrói personagens a partir de tais releituras. Assim, as subjetividades das personagens são constituídas a partir das diferentes abordagens textuais para um mesmo fato histórico. Tomamos como exemplo a personagem Mem de Sá, em que o recurso poético é mais evidente, e a subjetividade do herói é formada por intermédio da transposição de vários hipotextos. Meireles consegue articular em seu plano literário as suas principais características trazidas dos hipotextos que já citamos, a epopeia de Anchieta (1986), os relatos do próprio Mem de Sá e da carta de Sá de Miranda (1885).

Portanto, temos personagens que têm sua história narrada e se relacionam com os textos anteriores para a composição subjetiva. Cada hipotexto apresenta uma perspectiva para os seus heróis, e, assim, é na poesia de Meireles que acontece uma convergência de todas as suas versões para a composição de um novo herói.

Outro importante ponto que mereceu destaque durante o desenvolvimento deste trabalho é o de que podemos perceber, por meio desse recurso de recomposição do herói a partir de várias subjetividades, que Meireles consegue desestabilizar a representação política de Portugal em sua colônia na América por intermédio de uma reconstrução das personagens por um viés que as diminuem frente aos percalços da colonização. Ao contrário da posição do Bernucci (1997), que entendeu a visão de Meireles como ingênua, as análises dos poemas nos levaram a entender que a autora retoma as personagens históricas com uma posição, se não contrária às estabelecidas nas crônicas coloniais, ao menos bastante ambíguas.

A noção de multiplicidade também se consolida em *Crônica Trovada* por meio das formais estruturais, visto que se apresentam poemas-crônicas, épicos-dramáticos, gesta-lírica, orações, canções e várias outras composições. A convergência dos gêneros

poéticos, como vimos, consolida as propostas temáticas da poeta, de modo que, no poema “O lugar”, segundo capítulo, existe uma junção entre poesia e crônica para descrever o local; já “Araribóia visita o Governador Salema”, terceiro capítulo, traz uma predominância do gênero dramático para acirrar as tensões entre as personagens; e em “Gesta de Men de Saa”, quarto capítulo, existe uma liricização da gesta para inserir a voz de um herói português magoado. Portanto, a consolidação temática pousa na convergência dos gêneros, proporcionando a ideia de multiplicidade.

Após o processo de análise concluído, podemos afirmar que a reescrita dos textos coloniais feita por Cecília Meireles torna o sistema político desacreditado por meio da desestabilização da imagem do colonizador português. Sendo assim, os poemas analisados constroem uma despersonalização das figuras dos governadores Salema e Mem de Sá, uma vez que, para além do título, essas pessoas não são identificadas pelo seu nome, somente por sua função civil. A desestabilização do sistema político é feita de maneira diferente para o poema “O lugar”, que durante nossa análise, apontou um apagamento da imagem da igreja do local de fundação da cidade do Rio de Janeiro.

Por tais reconstruções poéticas, acreditamos que Meireles inverte o discurso da colonização, atribuindo-lhes valor destoante para as personagens trazidas dos hipotextos. Dessa forma, a prerrogativa da liricização da história aponta para o impacto dilacerante no sujeito, em que os ditos heróis portugueses são apresentados de maneira negativa, silenciados ou desestabilizados, cedendo lugar para um discurso sobre a falência do processo colonizador.

REFERÊNCIAS

Obras de Cecília Meireles

MEIRELES, Cecília. **Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.1, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.2, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.3, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. 3ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1977.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência: Crônica Trovada da cidade de Sam Sebastiam**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 281p.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência: Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam**. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 281p.

Bibliografia crítica da obra de Cecília Meireles

AMARAL, Amadeu. **O elogio da mediocridade**. São Paulo: Nova Era, 1924.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília. In: MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

AYALA, Waldir. A véspera do livro: Obra Poética de Cecília Meireles. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30/11/1958.

AYALA, Waldir. **Nas fronteiras do mar absoluto**. In: MEIRELES, Cecília. *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

AYALA, Waldir. Um livro inédito de Cecília Meireles. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 08/05/1965.

AZEVEDO Filho, Leodegário A. **Poesia e estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BERNUCCI, Leopoldo M. That Gentle Epic: Writing and Elegy in the Heroic Poetry of Cecília Meireles. *MLN*, v. 112, n. 2, Hispanic Issue mar. 1997), p. 201-218. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3251459>. Acesso em: 3 jun. de 2017, 12h 23min.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles e o mundo contemplado**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DANTAS, José Maria de Souza. **A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Eu e Você, 1984.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. Visões do Brasil nas cônicas de viagem de Cecília Meireles, **Olho d'Água**, v. 1, v. 2, p. 17 – 22, 2009. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/30/39>. Acesso em: 26 jun. 2016, 21h 49min.

GONÇALVES, Adalgimar Gomes. **As personagens negras no Romanceteiro da Inconfidência: uma escritura inclusiva**. 2009.116f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2009.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Ensaaios sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GRILLO, Heitor. In: _____ MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastião, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitão-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

LAMEGO, Valéria. **A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LOUSADA, Wilson. [Cecília Meireles]. MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastião, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitão-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965. orelha.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O (desen)canto medieval na poesia de Cecília Meireles, **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 134-145, 1º sem. 2003.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). **Três Marias de Cecília**. São Paulo: Moderna, 2006.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Tese de doutorado, inédita. São Paulo: USP, 1998.

NOTA DA EDITORA. In: MEIRELES, Cecília. **Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam, no Quarto Centenário da sua Fundação, pelo Capitam-mor Estácio de Saa**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

NUNES, Helen Ferreira. **Memória da ausência em Cecília Meireles**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras)-Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2015.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Diálogo com a tradição portuguesa. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2001.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Visões do Brasil nas Crônicas de Viagem. In: OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2002.

PARAENSE, Sílvia Carneiro Lobato. **História, memória e mito no *Romanceiro da inconfidência***: Fragmentum. Santa Maria: UFSM, n°1, 2001. Disponível em: <http://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/10089/6061>. Acesso em: 21 jun. 2016, 20h 03min.

PARAENSE, Sílvia Carneiro Lobato. **Cecília Meireles: mito e poesia**. Santa Maria: UFSM, CAL, Curso de Mestrado em Letras, 1999. 208p.

SACHET, Celestino. **O Rio de Janeiro de Cecilia Meireles para Armando Ortes-Rodrigues**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17192/15758>. Acesso em: 21 jun. 2016, 19h 36min.

SILVA, Mariana Batista do Nascimento. **Cecília Meireles: crônicas de arte e cultura**. 2008.100f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Instituto de Letras. Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2008. Disponível em: <http://www.pgletras.ileel.ufu.br/sites/pgletras.ileel.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Mariana%20Batista.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2016, 10h 43min.

ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles**. Petrópolis: Vozes, 1973.

Obras gerais

ABREU, Maurício de Almeida. Processo de conquista e apropriação do território: Capitania do Rio de Janeiro, 1564-1600. **Anais: encontros nacionais da Anpur**, v. 10, n. 01, p. 01-15, 2003. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/2262/2210>. Acesso em: 11 jul 2016, 23h 09min.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Ilustríssimo chefe indígena. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, v.3, n.36, p. 74-77, set. 2008.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios aldeados, no Rio de Janeiro Colonial: novos súditos cristãos do Império Português**. Campinas: UNICAMP, 2000. 336 p. Tese (Doutorado)-Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Universidade Estadual de Campinas. doutorado.

AMARAL, Sérgio Alcides do. **Desavenças: Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda**. São Paulo: USP, 2007. 317 p. Tese (Doutorado)-Departamento de História – Universidade de São Paulo.

ANCHIETA, José de. **Cartas, orações, fragmentos históricos e sermões do Padre Joseph de Anchieta (1554 – 1594)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

ANCHIETA, José de. **De Gestis Mendi de Saa**. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland et al. **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BELCHIOR, Elysio. Estácio de Sá e a fundação do Rio de Janeiro. **História**, Franca, v. 27, n. 1, p. 77-99, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742008000100006&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 4 jun. 2017, 12h e 10min.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Renato Pereira. **As Relações Étnicas na Conquista da Guanabara: índios e o domínio do Atlântico Sul**. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/Textos/RPBrandao.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2016, 22h 03min.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. São Paulo: Dominus, 1963. n.p. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2016, 12h 07min.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CÂNDIDO, Antônio. **Na sala de aula: Caderno de análise literária**. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006c.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARNEIRO, Décio. **Sá de Miranda e sua obra**. Lisboa: Antiga casa Bertrand, 1895.

CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: _____. **Livros na mesa**. Rio de Janeiro: São José, 1960.

CARVALHO, Fernando. **A presença do indígena na ficção brasileira** ITINERÁRIOS, Araraquara, n. 11, p. 49-53, 1997.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista: A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COLLOT, Michael. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem: Poesia Brasileira e Seus Encontros Interventivos**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência Da Literatura, ano IX, n. 11, 2004. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/temp/admin/upload/NUM11_2004.pdf. Acesso em: 22 jun. 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FEIL, Roselene Berbigier. O (não) lugar do indígena na “literatura brasileira”: Por onde começar a inclusão?. **BOITATÁ**, Londrina, n. 12, p. 122-137, jul-dez 2011.

FISCHER, Luís Augusto. A literatura é uma transfiguração da realidade. Entrevista com Antonio Candido. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 20, n. 1, p. 157-162, jun. 2011. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3370>. Acesso em: 5 jul. 2016.

FONSECA, Luís Adão da. O imaginário dos navegantes portugueses dos séculos 15 e 16. **Estudos Avançados**, v. 6, n.16, p. 35-51, set./dez. 1992. Versão impressa: ISSN 0103-4014. Versão on-line: ISSN 1806-9592. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141992000300004>> Acesso em: 5 mar. 2017.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província de Santa Cruz**. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1858.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas, 1992

HERMANN, Jaqueline. **No reino do desejado**: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

INSTRUMENTOS DOS SERVIÇOS DE MEM DE SÁ. In: **ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL**. Rio de Janeiro: Officina Typographics da Bibliotheca Nacional, 1906. v. XXVII.

JOLLES, André. **As formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Edições 34, 2000.
- LAPA, Manuel Rodrigues da. **Cantigas D'escarnho e de Mal dizer**. Editorial Galáxia, 1970.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. Romanceiro da Inconfidência: uma releitura. In: GOUVÊA, Leila Vilas-Boas: **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. O transtorno da viagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A Crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas (SP), Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 41-72.
- MACHADO, Ruy Affonso. Cecília Meireles, amiga. In: GOUVÊA, Leila Vilas-Boas: **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **História de Portugal**. v. I. Edições Ágora, Lisboa, 1973.
- MARTINS, J. Cândido. A Literatura Trágico-Marítima e a Literatura Contemporânea. In: _____. **Naufrágio de Sepúlveda**. Lisboa: Replicação, 1997. p. 143 -168.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MONIZ, Fábio Frohwein de Salles. Poesia novilatina nos trópicos: o nativismo embrionário de Anchieta em *De gestis Mendi de Saa*. **Revista Ágora: Estudos Clássicos em Debate**, n. 16, 2014. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/agora/article/view/2780> . Acesso em: 25 mai. 2017.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2001.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Organização, Introdução e Notas, de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- PIMPÃO, A. J. da Costa. **História da literatura portuguesa: idade média**. Coimbra: Editora Atlântida, 1959.
- POSSEBON, Fabrício. **O épico De Gestis Mendi de Saa (A Saga de Mem de Sá) de José de Anchieta**. 2007. 228f. Tese (Doutorado em Letras)—Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade da Paraíba: João Pessoa, 2007.
- RANCIERE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 86, p. 75-80, Mar. 2010. ISSN 0101-3300. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 22 abr. 2017, 21h 36min.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ed.

RIFFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In: BARTHES et. al. **Literatura e realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. **Poesia de Francisco de Sá de Miranda**. Halle: Max Niemeyer, 1885.

SALGUEIRO, Valéria. Araribóia – Uma história e uma alegria da história. In: ANPUH – SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa, **Anais...** João Pessoa, 6 p. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.674.pdf>> . Acesso em: 10 mai. 2017, 13h 04min.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil: 1500-1627** (em português). (edição revista por Capistrano de Abreu). São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1918.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SCHOLHAMMER, Karl Erik. Estudos culturais: os novos desafios para a teoria da literatura. **Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal**, Aarhus: Sistema de Informação Científica, 2000. n. 01. p. 33-44. ISSN: 1600-0110. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200105>. Acesso em: 7 fev. 2016, 17h 52 min.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. v. 1.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Aracaju: ArtNer, 2015. v. 2.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Fernão Lopes e José Saramago. Viagem – paisagem – linguagem. Causa de veer. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A Crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas (SP), Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 25-40.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. Edição comentada por Francisco Adolfo de Varnhagen. Rio de Janeiro: Typographia Universal Laemmert, 1851.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.

SPINA, S. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Edusp, 1996.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação romântica medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.

TAVARES, Josefa Nunes Tavares. A Natureza Épica do Cristianismo em *De Gestis Mendi de Saa*. **Mosaico – Revista Multidisciplinar de Humanidades**, Vassouras, v. 1, n. 2, p. 37-50, jul./dez., 2010.

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Colonial (1550-1808)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VASCONCELOS, Carolina Michaëllis de. Vida de Sá de Miranda, “Adiantamentos à vida” e ademais aparatos críticos de introdução e notas. In: SÁ DE MIRANDA, Francisco de. **Poesias de Sá de Francisco de Sá de Miranda**. Halle: Max Niemeyer, 1885.

WILLEKE, Frei Venâncio. Frei Vicente do Salvador, OFM. **Revista de História**, São Paulo, n. 54, p. 295-307, segundo trimestre de 1963.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994.

WHITE, Hayden. **Meta-história**. São Paulo: Edusp, 1992.

ANEXO A – Poema de Cecília Meireles**Gesta de Men de Saa**

1. Eis o insigne varão, todo magoado,
2. que sobe à sua nau, solenemente,
3. a serviço del-Rei longe mandado.
4. Há sombras sobre o século, e inclemente
5. avança pelos céus qualquer ameaça:
6. contra os reis? contra os reinos? contra a gente?
7. Assim toda a grandeza assoma e passa!
8. E, já por amarguras d'alma enfermo,
9. a água dos olhos seus ao mar se enlaça.
10. Mas ah! que vem a ser, ante o sem termo
11. chorar das ondas, o prantear humano,
12. e a alma sozinha ante o martírio ermo?
13. Nomes de Dona Guiomar
14. e de Dona Briolanja:
15. Nomes agora só de ar
16. ("Em quanto de ua esperança
17. em outra esperança andais",
18. falara Sá de Miranda,
19. "fazer-vos quero lembrança
20. como é leve e não se alcança...")
21. Dias de amor e lisonja
22. esses não se alcançam mais...
23. Eis a luz e o negrume deste oceano,
24. ainda recentemente descoberto,
25. por onde o vento ordena o lenho e o pano;
26. e a vida, entregue a esse comando incerto,
27. procura litorais e, a cada instante,
28. longe e perdida, cuida que os tem perto.
29. Mas tudo é sempre muito mais distante,
30. e sempre são navegações e mares,

31. para o homem só da morte caminhante.
32. Respiremos o ardente sal dos ares,
33. aceitemos o fim desconhecido,
34. aonde vamos, cobertos de pesares.
35. Tempos de motes de amor
36. e de vilancetes velhos.
37. Tempos felizes de dor!
38. “...vedes os tempos que correm,
39. vedes fugir e correr...”
40. (E estes tristes tempos fogem,
41. vê-se que se tanto correm,
42. da sua corrida morrem
43. e só nos servem os olhos
44. ao que é desaparecer!)
45. Eis o luto com o próprio sangue urdido:
46. morrem também os príncipes de amores
47. como os zagais. E é tudo amor perdido.
48. Ah! fontes, ah! samponhas, ah! pastores...
49. Sonhos leves bebidos de águas suaves
50. para encantarem cegos sonhadores.
51. Nem tudo é sol e festa e cantar de aves:
52. há guerras negras em que adolescentes
53. se tornam, com o morrer, velhos e graves.
54. Ceuta! ah! como podemos ser contentes,
55. nós, os pais desses moços acabados,
56. que nos deixaram por sobreviventes?
57. Alto destino dos Saas,
58. que em Leis, em Armas e Letras
59. serviram à guerra e à paz,
60. a todo serviço afeitos.
61. Para onde agora me vou?
62. por que desígnios secretos,
63. para que secretos feitos?
64. Nestes tempos imperfeitos,
65. nem sei de mim nem dos outros,

66. do que são nem do que sou...
67. Eis que água e vento vão desencontrados.
68. (Assim, dia após dia, se há perdido
69. naus que buscavam rumos tão variados!)
70. Faz-se agora o caminho mais comprido:
71. estas altas, flutuantes sepulturas
72. já não têm direção, rota, sentido...
73. E trezentas e tantas criaturas
74. aguardam só descer aos solitários,
75. fundos níveis das águas verde-escuras.
76. Rija a porfia com ventos contrários,
77. muito mais fortes, no acometimento,
78. que a poderosa audácia dos corsários!
79. Ai, por este amargo mar,
80. com tão inimigos tempos,
81. que poderei esperar?
82. Vou sobre líquidas covas!
83. Como eu me confundo em mim,
84. confunde-se a água revolta.
85. E são sempre duras provas
86. nestas aventuras novas
87. de, entre os mudos horizontes,
88. enfrentar o próprio fim!
89. Eis que, inertes ou ativos, mar e vento
90. comandam mais que o próprio comandante,
91. que nem lhes adivinha o modo ou o intento.
92. E a nau que vai para o Brasil distante,
93. perdendo a justa rota, se demora
94. pelas ilhas que estão d'África diante.
95. Crescem as aflições e o medo, agora
96. que o ardor mortal do negro continente
97. aos navegantes corpo e alma devora.
98. Embarcara em Belém tamanha gente!

99. Cavaleiros, marujos, mercadores,
 100. órfãs... (E à Morte chegarão, somente?)
101. Vou-me de Governador,
 102. sem saber se a salvamento
 103. chegarei a Salvador.
 104. Deus sabe que a tudo atendo,
 105. no mortal e no imortal:
 106. almas e corpos contemplo,
 107. a umas e outros provendo;
 108. muitos, porém, vão morrendo:
 109. pondo-me a fazer a conta,
 110. receio a soma final.
111. Eis o caminho dos navegadores,
 112. juncado de saudades, prantos, ossos,
 113. cemitério de estranhos sons e cores,
114. lavrado pelas mãos dos tempos grossos,
 115. de onde olham para sempre olhos perdidos
 116. velas, âncoras, cordas, paus, destroços...
117. Mergulham nele agora outros vencidos
 118. de fome e febre, na costa africana,
 119. e o gemido do mar tem mais gemidos.
120. Obediente à severa lei humana,
 121. segue a nau que, mais de quarenta vezes,
 122. regeu a lei de Morte, soberana...
123. Frotas da Índia, que no mar
 124. riquezas perdestes e honra,
 125. vedes agora passar
 126. uma nau que, em luz e sombra,
 127. vai demandando o Brasil,
 128. numa viagem tão longa,
 129. pela incerta, equórea alfombra
 130. - que atrais, que deslumbra e assombra -,
 131. por uma rota de espanto
 132. que vem desde o mês de abril.
133. Acabaram-se os dias portugueses:

134. é dezembro, nos mares da Bahia.
135. Sofrimentos sofremos oito meses. (MEIRELES, 1965, p. 58).