



O “ENTRE-LUGAR” NO *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*: A
RETRATAÇÃO DE CHICO REI E CHICA DA SILVA

THE “SPACE IN-BETWEEN” IN *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*:
RETRACTION OF CHICO REI AND CHICA DA SILVA

Leonardo Paiva Fernandes¹

RESUMO: A obra *Romanceiro da Inconfidência*, da escritora Cecília Meireles, circula entre os cânones de nossa literatura. Ao retratar a Conjuração Mineira ocorrida em Vila Rica no século XVIII, a autora traça um panorama literário, cultural e político da época. Para tanto, ela utiliza a forma romance (não o gênero em prosa que se consolida no século XIX, mas a composição literária em versos de origem popularesca ibérica) para construir o seu romanceiro. O objetivo deste trabalho é analisar a obra *Romanceiro da Inconfidência* transpassando a dicotomia tradicional cânone *versus* margens, destacando a diversidade e a funcionalidade dos recursos literários e culturais utilizados em sua construção.

PALAVRAS-CHAVE: “entre-lugar”; *Romanceiro da Inconfidência*; Chico Rei; Chica da Silva.

ABSTRACT: The book *Romanceiro da Inconfidência* by Cecília Meireles is a canonic work of Brazilian literature. When the modernist author retracted the Minas Gerais Conspiracy that happened in Vila Rica in the 18th century, she presented a literary, cultural and politic scenery of that period. For that, the author used the literary genre *romance* (a popular literary composition in verses of Iberian origin) to build her *romanceiro*. The objectives of this research are to analyze the book *Romanceiro da Inconfidência* passing over the traditional dichotomous view *canonic versus marginal* and highlighting the diversity of literary and cultural resources used in its construction.

KEY WORDS: “space in-between”; *Romanceiro da Inconfidência*; Chico Rei; Chica da Silva.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem como tema a análise da obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, para além da dicotomia tradicional estabelecida pela crítica literária, que separa as obras entre canônicas e marginais. Para tanto, será levado em conta que a literatura e os elementos marginalizados alimentam a literatura “cultura”, e o que é tratado como literatura pura e original, na verdade, é uma obra reelaborada, carregada de influências e rica em sua construção.



O objetivo deste trabalho é analisar a presença do negro na obra citada acima e a exaltação dada pela autora a dois personagens em específico: Chico Rei e Chica da Silva.

Como este trabalho tem por finalidade estudar o *Romanceiro da Inconfidência* por meio da análise de seus elementos literários e culturais, a nossa proposta pretende mostrar que um texto pertencente ao cânone apresenta influências de outras literaturas canônicas e não-canônicas, sendo estas comumente desvalorizadas em relação àquelas. Leva-se em conta que diversas fontes e diversas características são utilizadas para a construção da obra canonizada e que, portanto, a originalidade e a pureza, como afirmam alguns críticos, não existem de forma absoluta.

Como problematização deste trabalho, pretendemos responder à seguinte pergunta: Cecília Meireles utilizou características da cultura dita marginal na composição de *Romanceiro da Inconfidência*?

A nossa hipótese básica é a de que, ao escrever a obra canônica *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles utilizou elementos culturais relegados à marginalidade. A característica cultural a ser estudada é a presença do negro na obra. Também será analisado como Meireles exalta os personagens negros e seus costumes.

O questionamento secundário que fazemos é: o que pretende a autora ao exaltar o negro em *Romanceiro da Inconfidência*?

A exaltação de certas culturas, como a negra, reforça o ideal híbrido da obra. Ao cantar o passado, Cecília Meireles deu voz a personagens esquecidos e relegados a meras citações históricas no século XVIII, mas que tiveram participação importante na história e na construção cultural brasileira.

O método deste trabalho consiste em uma pesquisa bibliográfica e qualitativa. A partir do estudo do *corpus* teórico e crítico, será realizada a análise do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Para tanto, utilizar-se-á a noção de “entre-lugar”, de Silviano Santiago, acerca da ruptura do modelo literário.

2 QUESTÕES CULTURAIS E LITERÁRIAS

2.1 Da dependência cultural e literária



Para entendermos a relação “da literatura brasileira e da América Latina entre si, e de ambas com a Europa” (BITTENCOURT, 1996, p. 58), a questão da identidade literária não pode, nos dois casos, ser negligenciada:

São justamente a afirmação da nacionalidade cultural perante a América Latina e as nações ocidentais, e a busca de uma fala genuína, capaz de expressar o mais fielmente possível o caráter nacional, os elementos que perpassam a quase totalidade das reflexões em torno da constituição das literaturas, um tema freqüente [sic] de discussão no seio da intelectualidade latino-americana e brasileira. (BITTENCOURT, 1996, p. 58)

Ao trabalharmos com a questão da identidade nacional literária americana, neste trabalho especificamente a da América Latina, devemos ter como verdade comum que toda sua literatura originou-se do mesmo modelo literário europeu. No entanto, em seu processo de formação ocorre um permanente confronto com a literatura produzida na Europa, resultando em um complexo amálgama cultural. Esses são os elementos que particularizam a literatura produzida na América Latina (BITTENCOURT, 1996).

Vários críticos literários discutiram essa complexidade cultural e esse embate latino-americano contra o modelo europeu. Falando especificamente da literatura produzida em nosso país, Antonio Candido (2000) afirma que a literatura brasileira é recente, originou-se no seio da literatura portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. Com fundamentação na ideia de que na formação de nossa literatura existe uma influência europeia ligada à noção de cópia, de débito ou filiação (tendência já observada por historiadores literários como Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo), Candido aponta que há uma continuidade do modelo, uma espécie de influxo positivo, de modo que a absorção do empréstimo adquira um novo significado. Assim, segundo Gilda Bittencourt (1996, p. 60), “o conceito de influência somente será valorizado pelo crítico na medida em que ele representar uma assimilação criativa”.

Candido diz que a literatura brasileira, até o século XIX, viveu numa constante superação de obstáculos até chegar a seu processo de formação, obstáculos entre os quais podemos destacar o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com



uma civilização elaborada em condições geográficas muito diferentes (CANDIDO, 2000). A colonização na América Latina, na visão de Candido, não se caracterizou apenas pela imposição cultural europeia, mas também pela adaptação a uma nova realidade geográfica e cultural (COELHO, 1997). O empreendimento colonizador português se mostrou uma “faca de dois gumes”, pois na medida em que o estrangeiro se modificava para se adaptar à nova realidade, ele consolidava as classes dominantes na Colônia (CANDIDO, 1989).

As divergências com a metrópole começaram a aparecer e refletiram-se na literatura (COELHO, 1997), mas ainda de forma tímida, arraigados que estavam os escritores do Barroco e do Arcadismo nos modelos e nas normas literárias rígidas vindas da Europa. Embora integrassem as manifestações espirituais de sua terra na literatura (CANDIDO, 1989, p. 177), os escritores dos dois períodos estéticos supracitados apenas reproduziam um modelo sem a liberdade com que os românticos do século XIX trabalhariam seus textos. A partir desse século, o influxo literário aumentou devido a fatores que a estética romântica propiciou aos nossos escritores. A literatura brasileira adquiriu fisionomia com o advento do Romantismo, pois foi a partir dessa escola que os escritores se engajaram no projeto de construir uma literatura própria, seguindo a sugestão dos românticos alemães e franceses, como nos mostra Celso Coelho (1997).

Ainda que tenha adquirido fisionomia própria no Romantismo, para Candido a literatura brasileira nunca perde de vista a necessária ligação com a literatura europeia:

Em seu entender, as literaturas brasileira e latino-americana são galhos das metropolitanas e mantêm com estas *vínculos placentários* que devem ser encarados com tranquilidade [sic], porque isto não é uma opção, mas um fato quase natural. Nos vários momentos de nossa literatura, em que o sentimento nativista se fez sentir com maior ou menor intensidade, nunca deixou de existir essa ligação, pois determinadas formas universais, importadas, jamais foram totalmente rejeitadas. O que se requeriam antes de tudo eram temas novos e sentimentos diferentes, porém, a essência do modelo literário europeu continuava a ser a mesma. (BITTENCOURT, 1996, p. 61-62)

Bittencourt (1996, p. 62) sintetiza a ideia de Antonio Candido com relação à dependência cultural da seguinte maneira: para o crítico, as relações que as literaturas brasileira e latino-americana mantêm e sempre mantiveram com a europeia “conservaram



um vínculo permanente de continuidade, em que está prevista a assimilação criativa, a transformação inovadora, mas que nunca rejeita a necessidade da ligação”, sendo possível descartar qualquer ideia de ruptura desses laços.

Numa visão contrária à de Candido, Silviano Santiago (1978) questiona o conceito de superioridade cultural e as relações entre dominador e dominado. Para Santiago (1978), a vitória do branco no Novo Mundo é devido ao uso da violência e não à imposição cultural, ideia que pode ser reforçada pelo fato de, em textos de brancos, o colonizado ser visto como escravo e animal, expressões que configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer. Partindo dessa afirmação, “sob a ótica do espírito renascentista que inspira o colonizador” (BITTENCOURT, 1996, p. 66), a América deveria transformar-se tão-somente em cópia do modelo europeu, pelo apagamento dos traços originais. Desse modo, a duplicação é a única fórmula válida de civilização, “já que favorecia a idéia [sic] de continuidade” (BITTENCOURT, 1996, p. 66).

O renascimento colonialista, porém, engendra uma nova sociedade, a dos *mestiços*, na qual, segundo Santiago (1978), a ideia de unidade sofre uma reviravolta, contaminando-se a favor da mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o autóctone. Surge, a partir disso, o elemento híbrido no Novo Mundo. A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental, segundo o crítico, vem da *destruição sistemática* dos conceitos de unidade e de pureza que são trazidos pelo europeu (1978). O conceito de superioridade europeia perde seu peso à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, mostrando-se mais e mais eficaz. Ocorre o desvio da norma europeia; logo, a cópia não existe. “A idéia [sic] do autor é basicamente a da Antropofagia: é preciso antes conhecer o outro para depois agredi-lo e degluti-lo” (BITTENCOURT, 1996, p. 67). Para o escritor latino-americano, “falar, escrever significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 1978, p. 19), o que caracteriza um movimento de reação agressiva do colonizado contra o colonizador.

Santiago (1978, p. 21) declara a falência do método que prega o amor à genealogia, “cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma idéia [sic] roubada, de uma imagem ou palavra



pedidas de empréstimo”. Ao declarar a falência desse método, uma nova abordagem deve substituí-lo. Assim,

[...] o trabalho crítico deverá se fixar nesse processo de agressão e transformação do escritor em relação ao modelo original, já que o imaginário por ele criado se fundamenta não numa visão ingênua e pessoal da realidade, mas cada vez mais se afirma como uma escritura sobre outra escritura, prevendo sempre uma crítica da primeira em face da segunda. (BITTENCOURT, 1996, p. 67)

Em suma, os escritores latino-americanos, no seu constante processo de releitura de outros textos, “ao mesmo tempo que nos propõem uma nova literatura abrem um novo campo teórico em que é necessário se inspirar para a formulação do discurso crítico de que ele será objeto” (BITTENCOURT, 1996, p. 67). É o processo de ruptura em relação ao modelo do qual fala Santiago.

Esse mal-estar de uma literatura dependente, essa vivência desconfortável foi chamada por Santiago de “o entre-lugar do discurso latino-americano”, que “consiste em criar a partir do original europeu uma cópia que o suplemente e, num movimento reflexivo, interfira na prática literária daqueles países centrais” (COELHO, 2001).

Vemos, portanto, que nenhum dos críticos citados nega a dependência cultural literária latino-americana em relação à literatura europeia. Ela pode ser vista tanto na ideia de não-ruptura, mas de continuidade de uma tradição, representada por Candido, como na rejeição da ideia de influência, representada por Silviano Santiago, a qual prevê uma noção de apropriação agressiva e deformadora que rompe com o modelo e cria um novo discurso a partir dessa ruptura (BITTENCOURT, 1996).

Neste artigo analisaremos os poemas escolhidos da obra *Romanceiro da Inconfidência* por meio da teoria de Silviano Santiago, por ela ser a mais apropriada ao nosso tema e a que melhor responde às propostas trazidas por esta pesquisa.

2.2 A poesia de Cecília Meireles

2.2.1 Cecília Meireles em cena



Cecília Meireles (1901-1964), reconhecida como uma das mais importantes vozes da literatura brasileira e das literaturas de língua portuguesa (MELLO, 2009), publicou seu primeiro livro, *Espectros*, em 1919. Após sua primeira publicação, seguiu-se um período de intensas atividades literárias, época em que ela se encontrava com um grupo de escritores, o *Festa* (MELLO, 2009). Ana Maria Lisboa de Mello (2009, p. 10) afirma que o convívio da escritora com o grupo deve-se “ao fato de eles apresentarem uma proposta independente das coordenadas gerais do movimento modernista de São Paulo e de introduzirem, na criação, o diálogo com o pensamento filosófico” e continua:

[sem] responder diretamente aos propósitos de afirmação da nacionalidade e de inovações formais e ideológicas, o grupo ligado à *Festa* pretende ampliar os limites do projeto modernista em prol de uma arte mais universalista.¹

Depois de *Espectros*, Cecília Meireles lançou novos títulos. Na década de 20, no período em que começou a sua relação com o grupo *Festa* (MELLO, 2002), foram publicadas as obras *Nunca mais...* e *Poemas dos poemas* (ambas de 1923) e *Baladas para El-rei* (1925). A presença da cultura oriental, que acompanharia a poetisa até suas últimas obras, é revelada com a publicação desses livros, em especial no título de 1925. Percebe-se, também, “a repercussão do movimento simbolista sobre a produção poética desse período, revelada na exploração da sonoridade, nas imagens imprecisas e de tonalidade mística” (MELLO, 2009, p. 10).

Cecília Meireles atingiu a sua maturidade literária com a publicação de *Viagem*, em 1939, marcando o início de uma “trajetória segura nos domínios de um lirismo sem fronteiras estéticas e temporais, com predileção pelas indagações de ordem metafísica” (MELLO, 2002, p. 7). Essas indagações, ainda segundo Lisboa de Mello (2002, p. 7), expressavam-se “através da harmonia entre ritmos e expressões simbólicas, afinadas à tradição, com ressonâncias míticas e místicas, e em sintonia com a modernidade, revelada no ecletismo das fontes, diálogo com seus predecessores e contemporâneos, liberdade

¹ Falar em ampliação, mesmo em pretensão de ampliação, do projeto modernista seria um exagero, já que o grupo não passava de obsoleto quanto às propostas modernistas. Wilson Martins (1969, p. 107) realça que nem mesmo Cecília Meireles, apesar de muitas afinidades, pode ser monopolizada pelo *Festa*, pois é poetisa que sempre viveu à margem das escolas literárias.



formal”. *Viagem* representou o alcance da maturidade literária da poetisa, pois sua obra assumiu uma feição própria e singular na poesia brasileira do século XX, justamente em razão do equilíbrio entre o clássico e o moderno, tanto do ponto de vista formal quanto temático (MELLO, 2009). Cecília Meireles demonstrou “firme resistência a qualquer adesão passiva”, conforme observou Mário de Andrade em artigo (apud MELLO, 2002, p. 7), afirmando que ela é “dessas poetas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência”.

Merecem destaque, ainda, a poesia infantil de Cecília Meireles, que, em 1964, lançou um dos mais famosos livros no gênero, *Ou isto ou aquilo*, e a carreira de jornalista exercida pela escritora, a qual se iniciou na década de 30 com artigos publicados no *Diário de Notícias* (1930-1933) e seguiu contínua até sua morte, em 1964 (LAMEGO, 2007). O jornalismo de Meireles da década de 30 foi o mais político de sua carreira, em que são debatidos “não somente [...] questões educacionais, mas também [...] outros temas como arte, ética, nacionalismo, fraternidade, mulher, revolução, imprensa e até mesmo cinema” (LAMEGO, 2007, p. 224).

Outras obras vieram na sequência de *Viagem*, merecendo destaque *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1947), *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze noturnos da Holanda* e *O aeronauta* (1952), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Canções* (1956), *Metal rosicler* (1960) e *Solombra* (1963).

2.2.2 *Romanceiro da Inconfidência*

O *Romanceiro da Inconfidência*² (1953), obra das mais respeitadas de Cecília Meireles, foi “fruto de longos anos de pesquisas históricas sobre a vida literária, cultural e política do século XVIII” (MELLO, 2009, p. 11). O *Romanceiro* retrata a época da Conjuração Mineira, ocorrida em Vila Rica, e para tanto a autora utilizou na construção da obra a forma literária *romance*, composição narrativa em versos derivada de excertos dos antigos cantares de gesta, de origem medieval, e que não deve ser confundida com o gênero em prosa que se consolidou no século XIX (MAUÉS, 2009). O gênero poético em questão corresponde, na

² A partir daqui, a obra poderá ser citada apenas como *Romanceiro*.



península Ibérica, à balada narrativa medieval europeia. O romance é definido como épico-lírico e, quanto à forma, tradicionalmente segue o sistema métrico da redondilha maior e das rimas assonantadas. A própria Cecília Meireles (2009, p. 25) explicou, em uma conferência, os motivos da escolha dessa forma poética para contar o acontecido à época da Conjuração:

O *Romanceiro* teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquelas autenticidades que ajusta à verdade o halo das tradições e da lenda.

Ao evocar o passado, Cecília Meireles construiu, assumindo a posição de um rapsodo, uma obra que dá voz não só aos grandes heróis da Conjuração, mas também ao povo, às testemunhas silenciosas dos episódios. Esses personagens “retornam do passado – vítimas, algozes, testemunhas – e recuperam os acontecimentos que maçaram a história de Vila Rica e, principalmente, as emoções que esses fatos desencadearam” (MELLO, 2009, p. 13).

O *Romanceiro* é composto por noventa e seis textos, divididos em cinco “Falas”, quatro “Cenários”, uma “Imaginária serenata”, um “Retrato” e oitenta e cinco “Romances”. Os textos, no todo, caracterizam o local dos acontecimentos, seus antecedentes, o clima emocional em Vila Rica e a sequência dos episódios até as punições dos envolvidos no movimento contra a coroa (LAURITO, 2007; MELLO, 2009). As “Falas” antecipam o assunto que será tratado, além de indagar o passado e julgar os envolvidos; os “Cenários” marcam os ambientes da narrativa, como numa indicação dramática; a “Imaginária serenata” é uma divagação lírica de Joaquina Doroteia (Marília), separada de seu amado Gonzaga (Dirceu); o “Retrato” mostra a ação do tempo sobre a personagem Marília; e os “Romances” são o fio narrativo em que se desenvolve toda a história, dando voz aos mais variados tipos de personagens presentes na obra (LAURITO, 2007; MEIRELES, 2009; MELLO, 2009).

Nessa viagem ao passado mítico, reconstrução lírica e épica de um episódio central da identidade nacional (SECCHIN, 2001), a fugacidade do tempo e a angústia que essa



fugacidade acarreta nos homens transformam-se em “desejo de retorno ao passado como forma de compreender o que realmente sucedeu na época da frustrada rebelião, especialmente no coração dos homens” (MELLO, 2009, p. 13-14). Homens que modificaram, segundo sugestão do sujeito lírico, a história posterior, mas que foram tragados pelo tempo. Ao recuperar o episódio da Conjuração Mineira, Cecília Meireles não só remontou a um importante marco da história brasileira, como colocou em cena o destino do homem determinado pelo misterioso jogo das paixões humanas, das ambições, dos conflitos, das angústias, “revelando a precariedade da existência e a vigências de um mistério sobre-humano, presidindo as vidas e deixando pouco espaço para as escolhas” (MELLO, 2009, p. 14). Assim, projetam-se, na obra, experiências que ultrapassam o acontecimento histórico de Vila Rica e lançam perguntas sobre a condição humana de qualquer tempo e lugar (MELLO, 2009).

E se Cecília Meireles deu voz a tantos personagens no *Romanceiro*, qual seria o papel do negro e do mestiço dentro da obra? Segundo Francis Úteza (2002, p. 41), entre os 96 textos que compõem a obra, existem: 16 poemas em que o negro e o mulato contribuem, confundidos na massa anônima da população, nas agitações do “pano de fundo sobre o qual se destacam as grandes figuras heróicas [sic] centrais”; e 15 poemas em que o negro e o mulato aparecem em primeiro plano, “ora anonimamente como membros de coletividades particulares, ora por meio de personalidades que deixaram sua marca na crônica das Minas”.

Ao grupo dos 16 poemas pertencem o primeiro “Cenário”, a “Fala aos pusilânimes”, assim como os romances 2, 4, 21, 25, 27, 34, 37, 38, 45, 60, 67, 68, 76 e 84. A referência aos negros e mestiços aparece de forma pontual nessas composições, por meio de certas alusões à escravidão e de citações e evocações de personagens escravos (ÚTEZA, 2002).

Do grupo dos 15 poemas, 10 estão relacionados ao que podemos chamar primeira parte³ (ou ciclo aurífero) da obra, em que se encontram a “Fala inicial” e o primeiro

³ O *Romanceiro* é dividido em 4 partes (assuntos): *Ciclo aurífero* (da primeira “Fala inicial”, primeiro “Cenário”, até o “Romance XIX”); *Deflagração da Conjuração e repressão dos participantes* (do segundo “Cenário”, “Fala à antiga Vila Rica” até o “Romance LXIV”); *Consequência da repressão ao movimento*



“Cenário”, e a sequência que se inicia no “Romance I ou Da revelação do ouro” e termina no “Romance XIX ou Dos maus presságios”. Os 5 poemas restantes desse grupo de 15 – os romances 22, 32, 40, 42 e 58 – estão espalhados nas demais partes do livro. Atentaremos, a partir de agora, a dois poemas do ciclo aurífero dedicados a Chico Rei e Chica da Silva.

Chico Rei, personagem do romance VIII do chamado miniciclo da escravidão (ÚTEZA, 2002), foi, segundo Diogo de Vasconcelos (apud MARTINS, 2008), um rei africano do Reino do Congo que, preso e vendido com toda sua família e tribo, foi trabalhar como escravo nas minas de Vila Rica. Sua mulher e quase todos os seus filhos morreram no mar, restando-lhe apenas um descendente. Depois de muito trabalhar nas minas, Chico conseguiu comprar a sua liberdade, a liberdade do filho e, em sequência, a de toda a tribo. Formou-se, então, em Vila Rica, um Estado, sendo Francisco denominado rei; seu filho, príncipe; sua nora, princesa; e sua segunda esposa, rainha. Chico Rei obteve a mina da Encardideira e, ainda segundo Vasconcelos, ele antecipou as eras das cooperativas e precedeu o socialismo cristão.

Martins (2008) afirma que, segundo fontes históricas atuais, essa citação de Diogo de Vasconcelos – que não passa de uma nota de rodapé em seu livro – acerca da biografia de Chico Rei foi simplesmente uma chacota, fazendo enorme estrago na historiografia nacional, visto que não existem dados que comprovem, documentalmente, a existência do rei-escravo. A nós não interessa se a história de Chico Rei é verdade ou lenda, mas sim como Cecília Meireles se aproveita do fato e da condição do personagem para colocá-lo entre as várias vozes de sua obra literária e como a autora trata o tema da escravidão na época da exploração colonial portuguesa.

Diferentemente de Chico Rei, Chica da Silva é uma personagem cuja existência é comprovada, embora a mesma tenha uma vida cercada de mitos. Francisca da Silva de Oliveira foi uma escrava alforriada, filha de mãe escrava africana e de pai português, que viveu no arraial do Tejuco (hoje Diamantina) no século XVIII e relacionou-se, por meio do concubinato, com um dos homens mais poderosos da época: o contratador de diamantes

(do terceiro “Cenário” até “Retrato de Marília em Antônio Dias”); e *Avaliação dos fatos narrados* (do quarto “Cenário” até o final da obra. (LAURITO, 2007, p. 50)



João Fernandes de Oliveira. Chica da Silva viveu por quinze anos com o contratador, e por meio dessa relação o casal gerou treze filhos (FURTADO, 2003).

Não nos interessa, nesta análise, os fatos biográficos que comprovam a existência de Chica da Silva ou dados recentes que desmistificam fatos relacionados à vida da mesma. Interessa-nos, apenas, o tratamento dado à personagem e como a sua figura é trabalhada no *Romanceiro da Inconfidência*.

3 O NEGRO NO *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

3.1 Chico Rei: o salto para o “entre-lugar” e a discussão da condição escravista

Conta-se no “Romance VIII ou Do Chico Rei” – em sete sextetos de métricas que variam entre 5 e 8 sílabas – a história de Chico Rei, personagem que teria sido rei do Congo⁴ e, devido a sua captura, foi trazido como escravo para o Brasil. O poema gira em torno da vida do rei-escravo no Brasil e termina com a aquisição da alforria de Chico e de sua tribo, conseguida por meio do trabalho nas minas de ouro. No início do poema é apresentado, em primeira pessoa, o personagem Chico, já escravo, que chama seu povo para trabalhar nas minas:

*Vamos cavar a terra, povo,
entrar pelas águas:
o Rei pede mais ouro, sempre,
para Portugal.* (MEIRELES, 2009, p.59)

Vemos desde os primeiros versos que Chico, mesmo escravo, nunca perdeu a liderança e o respeito em relação a seu povo. Além disso, “povo” é a palavra destacada anaforicamente no final do terceiro verso das sete estrofes do poema e é a única rima da composição. Como afirma Úteza (2002, p. 45), “assim se exalta o carisma do chefe, bem como o sentido da solidariedade em que se baseia o sucesso da empresa coletiva”.

⁴ No momento de sua “descoberta”, o Reino do Congo abrangia o norte do território atual de Angola, uma parte da República do Congo e outra do Congo atual. Esse território englobava os Reinos do Congo e de Angola. Angola dependeu do Reino do Congo até 1575. (SILVA, s.d.)



A terceira estrofe é a única parte do romance em que o passado, por meio dos pretéritos imperfeito e perfeito, é retomado como lembrança. Chico, com saudades, conta como era a vida em Luanda: “Muito longe, em Luanda,/era bom viver. [...] — Lá na banda em que corre o Congo/eu também fui Rei.” (MEIRELES, 2009, p. 59).

Posteriormente, vemos que Chico descobre o ouro que brota da terra, o ouro que “se abre em flor”, que trará a sua alforria e a libertação de seu povo. Por meio destes versos, percebemos como o povo espera que Chico o liberte e, por meio da segunda pessoa do plural – tratamento, em língua portuguesa, reservado aos reis e às divindades –, invoca o rei-escravo como seu verdadeiro senhor: “– vinde libertar-nos,/que éreis, meu Príncipe, cativo,/e ora forro sois” (MEIRELES, 2009, p. 59). Francis Úteza (2002, p. 46) afirma que o vocativo “meu Príncipe” remete “para além da pessoa física do herdeiro da Coroa, ao Princípio, motor da transmutação celebrada pelos cantos e dança do reisado”. Pensemos, também, em outra possível análise: o vocativo “Príncipe” estaria colocando Chico numa posição inferior à do rei de Portugal, já que no Brasil o africano não possuía mais o poder de quando estava em Luanda, sendo tratado como príncipe devido a sua importância para seu povo, que espera a subida (aqui no caso a volta) de Chico ao trono.

Após o pedido de Chico – “Dobra a cabeça, e espera, povo,/que este cativo/já nos escorrega dos ombros,/já não nos pesa mais!” (MEIRELES, 2009, p. 59) –, temos a impressão da passagem do tempo e da libertação de todos (5ª estrofe para a 6ª). Na “festa armada” – aqui dando características da Congada, pois símbolos como as cores vermelha e azul e a referência à Virgem do Rosário nos remetem a essa manifestação cultural –, os homens podem cantar e dançar, porque se encontram livres. No momento final, Chico, que volta à sua posição de Rei para seu povo, faz a seguinte reflexão: “Hoje, os brancos também, meu povo,/são tristes cativos!” (MEIRELES, 2009, p. 60), mostrando que os “supostos ‘donos’ [de escravos] se transformam em cativos da própria cobiça” (ÚTEZA, 2002, p. 45). Nos últimos versos, Chico e seu povo podem, finalmente, “descansar em paz”.

Podemos pensar a relação entre o colonizador e o colonizado no romance de Chico Rei por meio da teoria do “entre-lugar”, de Silviano Santiago. O autóctone africano – transferido, nesta análise, da figura do autóctone americano da teoria do “entre-lugar” –



entra em contato com o europeu e sofre o choque cultural. Depois de capturado, Chico já não vive mais em sua terra e precisa adaptar-se à vida imposta pelo colonizador. Essa adaptação o leva a imitar, a reproduzir os gestos do colonizador (a ação de acumular ouro, por exemplo) para conseguir sua liberdade e indagar quem é, afinal, o escravo.

A figura católica de Nossa Senhora do Rosário também exemplifica a escolha e a adesão do escravo à cultura do colonizador⁵. Chico Rei vinha carregando desde a África a cultura imposta pelo outro, tal como acontecia com os latino-americanos desde os primórdios da chegada do europeu nas Américas. Embora carregasse a cultura do colonizador, em nenhum momento Chico Rei utiliza-se disso para agredi-lo. O rei-escravo conhece o outro culturalmente para conseguir a sua própria liberdade, para recuperar a posição de rei que tinha nos tempos de África e viver em paz com seu povo. Com isso, Chico Rei salta para o “entre-lugar”, pois ele simplesmente copia os gestos do dominador para poder livrar a si e aos seus da violência imposta pelo colonizador, e não para agredi-lo.

Podemos pensar na afirmação final de Chico (“Hoje, os brancos também, meu povo,/são tristes cativos!”) como uma abertura para a reflexão e a discussão do dominado sobre a sua condição de subalterno e sobre quem seria, na verdade, o escravo. Com essa abertura, originar-se-á – com a “mistura sutil” dos elementos presentes na América – a classe dos mestiços, que configurarão a reviravolta da noção de unidade, de sincretismo colonialista em favor do hibridismo do colonizado.

3.2 Chica da Silva no “entre-lugar”

No “Romance XIV ou Da Chica da Silva”, o narrador assume o foco em 3ª pessoa para contar um pedaço da história de Chica da Silva, a “Dona do Tejuco”. Na epígrafe

⁵ Na chegada europeia aos Reinos do Congo e Angola, eram comuns os acordos entre o europeu e os chefes africanos, visto que, para as duas partes, havia interesses políticos e econômicos. A adoção da religião católica pelos africanos tinha, por exemplo, vantagens políticas. Embora houvesse interesses para as duas partes, a cultura europeia não deixa, de certa maneira, de ser imposta pelo colonizador. Sobre a questão abordada nesta nota, ver: SILVA, Chantal Luís da. SILVA, Chantal Luís da. **Jogos e interesses de poder nos reinos do Congo e de Angola nos séculos XVI a XVIII.** Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/chantal_luis_silva.pdf>. Acesso em: 30 de agosto de 2011.



sentimos o tom temporalmente distante (os dois verbos estão no pretérito perfeito) e hiperbólico do narrador, que diz

(Isso foi lá para os lados
do Tejuco, onde os diamantes
transbordavam do cascalho.) (MEIRELES, 2009, p. 69)

O narrador contará, a partir de então, a história de Chica da Silva no auge de seu esplendor, quando ela se relacionava com o contratador João Fernandes e usufruía de todo o seu poderio no Tejuco.

A figura de Chica é, durante todo o poema, hiperbólica. Em uma das várias comparações dadas a ela, encontramos a imagem do sol, astro que comanda. Uma alcunha utilizada pelo narrador para retratá-la é, justamente, “Chica-que-manda”, como se o seu nome estivesse associado à ação de comando. A personagem, como diz Úteza (2002, p. 47), “anima um carnaval que subverte os valores do sistema colonial”. Vestida à moda portuguesa, com muita pompa e tecidos finos, Chica é adornada com vários diamantes e possui um poder que assusta. Sua figura nos leva, em muitos trechos, à cegueira devido a tanta luz que sua presença emana:

*Vestida de tisso,
de raso e de holanda,
— é a Chica da Silva:
é a Chica-que manda!*
[...]
(Doze negras em redor
— como as horas, nos relógios.
Ela, no meio, era o sol!)
[...]
*Esplendem as pedras
por todos os lados:
são flechas em selvas
de leões marchetados.*
[...]
*Mil luzeiros chispam,
à flexão mais branda
da Chica da Silva,
da Chica-que-manda!* (MEIRELES, 2009, p. 70)



Pelo modo como se porta, podemos ver que Chica copia os gestos do colonizador, pois deseja aproveitar sua nova condição social. De escrava à “dona do dono do Serro do Frio”, Chica agora é a dominadora, e encontra-se, em questão de poderio, acima de todos. Com isso, ela pode humilhar a quem lhe aprouver:

*E curvam-se, humildes,
fidalgos farfantes,
à luz dessa incrível
festa de diamantes.* (MEIRELES, 2009, p. 70-71)

O poema, no todo, é construído em torno da exaltação da personagem e também de sua relação com o colonizador. Chica é comparada à Vênus, à Rainha de Sabá e à Santa Ifigênia; os reinóis são desprezados por ela por meio da alcunha “marotinhos”; as “branquinhas” contemplam, de sua varanda, a Chica-que-manda. A agressão final da descrição de Chica vem exatamente do último trecho, que funciona como um fechamento perfeito: o narrador – naquele mesmo tempo posterior em que ele se encontrava na epígrafe do romance – profere as seguintes palavras:

(Coisa igual nunca se viu.
Dom João Quinto, rei famoso,
não teve mulher assim!) (MEIRELES, 2009, p. 72)

Podemos dizer que Chica da Silva se encontra no “entre-lugar”, pois, ao reproduzir a cultura do dominador, ela o faz com o intuito de atacá-lo para vencer as diferenças impostas pelo próprio dominador. Interessante é a colocação de Francis Úteza (2002) ao afirmar que Chica repercute totalmente os preconceitos que serviram de base à exploração dos negros. Chica seria, para o crítico (ÚTEZA, 2002, p. 48), “um arquétipo de feminilidade, que ultrapassa as diferenças raciais. É portanto como mulher que Chica da Silva desempenha seu papel na tragédia da História, procurando em vão modificar-lhe o curso”.

Chica da Silva, portanto, estaria no “entre-lugar” exatamente por agredir o colonizador para transformar as diferenças e interferir, a partir desse movimento reflexivo, nos costumes e intransigências impostas ao mestiço durante o período em questão. Se



Chica da Silva consegue ou não interferir culturalmente no outro é uma questão relacionada a um fator maior na obra *Romanceiro da Inconfidência*: o Tempo, que arrasta homens e coisas num ciclo constante.

4 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta pesquisa, concluímos que a escritora Cecília Meireles utiliza elementos marginalizados em *Romanceiro da Inconfidência*, como os representados pelos negros Chico Rei e Chica da Silva. Ao utilizá-los, Cecília Meireles os exalta e os coloca como importantes personagens da história cultural do Brasil.

Pudemos observar, também, a questão da dependência cultural e a da ruptura nos poemas analisados. Em suma, Chico Rei representa, na teoria estudada, o salto para o “entre-lugar” e o momento em que a classe dos mestiços se configura e rompe com o sincretismo e a noção de unidade do colonizador. Chica da Silva, por sua vez, está no “entre-lugar”, porque copia o modelo cultural do dominador para atacá-lo e tenta interferir, por meio desse ataque, nos costumes e intolerâncias impostas aos negros e mestiços durante o período colonial.

Como considerações finais, propomos que, ainda dentro do *Romanceiro da Inconfidência*, sejam encontrados outros elementos e personagens que confirmem a nossa hipótese e seja analisado qual o papel dado pela autora aos mesmos, pois, por toda a obra, vemos um desfile dos mais variados tipos e um estudo aprofundado seria de grande valor crítico para o conjunto poético da autora. Outro ponto que podemos levantar é a necessidade de olharmos a obra de Cecília Meireles com maior cuidado e percebermos que, apesar de ela ser considerada a poeta das indagações metafísicas, há por trás da “pastora de nuvens” um mundo muito mais amplo a ser reconhecido e valorizado. A própria valorização de elementos relegados à marginalidade nos mostra que Cecília Meireles destacou o elemento híbrido em sua obra e o colocou como figura importante para a construção histórico-cultural do Brasil.



REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Relações interliterárias: Brasil/América Latina/Europa. In: _____. **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1996. p.58-73.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

COELHO, Celso Francisco Maduro. Do salto ao sobressalto: identidade nacional, romantismo e modernismo. In: _____. **Ensaio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (registro), 1997.

_____. **Saudades de Sherazade: modernidade e identidade cultural nas obras de Machado de Assis e Rubem Fonseca**. 2001. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador de diamante: o outro lado do mito**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1986.

LAMEGO, Valéria. A combatente: educação e jornalismo. In GOUVÊA, Leila Vilas-Boas: **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2008.

LAURITO, Ilka Brunhilde. *Romanceiro da Inconfidência: uma releitura*. In GOUVÊA, Leila Vilas-Boas: **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2008.

MARTINS, Tarcísio José. **Quilombo do Campo Grande – A história de Minas que se devolve ao povo**. Contagem: Santa Clara, 2008.

MAUÉS, Fernando. **Cancioneiros, folhetos e romanceiros: o gênero *romance* na primeira metade do século XVI**. 2009. 180 p. Dissertação (Doutorado em Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.



MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org). **Cecília Meireles e Murilo Mendes** (1901-2001). Porto Alegre: Uniprom, 2002.

_____. Sobre o Romanceliro da Inconfidência. In: MEIRELES, Cecília. **Romanceliro da Inconfidência**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009. p. 11-14.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Ed. Perspectiva e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia completa – Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Chantal Luís da. **Jogos e interesses de poder nos reinos do Congo e de Angola nos séculos XVI a XVIII**. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/chantal_luis_silva.pdf>. Acesso em: 30 de agosto de 2011.

UTÉZA, Francis. O negro no Romanceliro da Inconfidência. In: MELLO, Ana Maria Lisboa (Org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes** (1901-2001). Porto Alegre: Uniprom, 2002. p. 40-55.

VELOSO, M.; MADEIRA, A. **Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.