

RECORTE – revista eletrônica
ISSN 1807-8591

Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR
V. 10 - N.º 2 (julho-dezembro/2013)

O ESPAÇO ALÉM DO CENÁRIO: *O ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

Oziris Borges Filho¹
Aline Rosa Maximiniano de Souza²

RESUMO: O livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, tem por base o contexto histórico e cultural da região de Minas Gerais no século XVIII que é recriado de forma poética, oscilando entre o épico e o lírico. Nesse livro, temos quatro poemas denominados “Cenário”. Cada um lança um olhar sobre o que estava acontecendo naquela época. Analisaremos aqui o segundo desses poemas de uma perspectiva espacial.

PALAVRAS-CHAVE: Cenário; Topoanálise; Poema.

ABSTRACT: The book *Romanceiro da Inconfidência*, by Cecilia Meirelles, is based on the historical and cultural context of the region of Minas Gerais in the eighteenth century. This context is recreated in a poetic way, oscillating between epic and lyric. In this book, we have four poems called “Setting”. Each one takes a look at what was happening at that time. We analyze here the second of these poems from a spatial perspective.

KEYWORDS: Setting; Topoanalysis; Poem.

Introdução

Neste trabalho analisaremos o segundo poema denominado “Cenário” que compõe o livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, publicado pela primeira vez em 1953. A autora dispõe quatro poemas denominados “Cenário” ao longo do livro, que podem ser considerados marcações espaciais dos acontecimentos, assim como as marcações de cenário no teatro.

O poema que antecede o segundo “Cenário” narra a Inconfidência Mineira, e o seguinte descreve a antiga cidade de Vila Rica. Tendo por base a estrutura do livro, entendemos que o poema analisado é o palco que figura o centro do acontecimento, indicando assim o porquê da enumeração detalhada dos elementos da paisagem.

¹ Doutor em Letras, professor adjunto IV da Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM. Bolsista PET. Professor colaborador do Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – UFG/campus de Catalão. oziris@oziris.pro.br

² Graduada em Letras na Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM. alinerosa22@hotmail.com

Para esta análise, segmentamos o poema em três partes às quais chamamos: Enumeração, Presença do Sujeito e Névoa, que são claramente demarcadas no poema e que apresentam momentos diferentes com relação ao eu-lírico.

A forma

A obra desta autora modernista é repleta de peculiaridades ligadas ao impressionismo. O apelo pela beleza das formas e expressões estilísticas passa ao leitor sensações sonoras e táteis que transcendem a materialidade dos objetos. Podemos comprovar este possível elo entre Cecília e o impressionismo a partir da descrição de Castagnino acerca do estilo da obra impressionista:

A presença de sensações auditivas nas sinestésias permite falar estilisticamente de sons impressionistas, pois através deles o criador procurou transmitir a insinuação, a sugestão ampla dos seres e das coisas; não sua reprodução, sua cópia; não os seres e as próprias coisas, e, sim, sua impressão. (CASTAGNINO, 1971, p. 240).

As rimas ricas e pobres são predominantemente externas, produzindo ritmo e musicalidade ao poema.

A sonoridade que o eu-lírico propõe nos dísticos que compõem o poema desencadeiam sensações impressionistas que objetivam transpor em papel o que se tem no mundo circundante. Castagnino afirma que: “(...) O impressionismo (...), na captação imediata, sem relação de causa e efeito, vê o tempo como o inatingível, como um perpétuo fluir, subjetivamente”. (CASTAGNINO, 1971, p. 238). Ou seja, mesmo que os elementos sejam objetivos e materialmente delimitados, a partir da estética impressionista tenta-se transcender essa materialidade. É isso o que irá ocorrer no poema: este espaço carregado de objetos e sonoridades será transformado pelo eu-lírico de acordo com sua subjetividade, sua sensibilidade.

O poema, ora em análise, “Cenário”, é constituído de seis dísticos, e os versos são decassílabos e rimados. O poema é descritivo e percebe-se isso porque o eu-lírico apresenta-nos os objetos que vê à medida que vai caminhando pelo lugar. Trata-se, assim, de uma “descrição ambulante” para usarmos a terminologia proposta por Philippe Hamon (s.d., p. 120). Para podermos visualizar melhor o poema como um todo, transcreveremos o mesmo a seguir.

Cenário

Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha
sobre a qual se recorta a igreja branca.

Eis o cavalo pela verde encosta.
Eis a soleira, o pátio, e a mesma porta.

E a direção do olhar. E o espaço antigo
para a forma do gesto e do vestido.

E o lugar da esperança. E a fonte. E a Sombra.
E a voz que já não fala, e se prolonga.

E eis a névoa que chega, envolve as ruas,
move a ilusão de tempos e figuras.

- A névoa que se adensa e vai formando
nublados reinos de saudade e pranto.

Como podemos perceber, o movimento é a principal tônica do poema. Essa mobilidade decorre da forma com que o poema é estruturado: a sequência enumerativa dos elementos dá a impressão de o eu-lírico estar caminhando pelo cenário descrito.

Além do caráter descritivo, temos um caráter informativo também, pelo modo como o eu-lírico apresenta o que vê e o que lembra. Nas duas primeiras estrofes, há uma apresentação do cenário que se viu naquele lugar, onde estavam ocorrendo conflitos, e podemos interpretar isso a partir da repetição do dêitico “*eis*”, tornando presente a enunciação.

Segundo Rebello,

O presentativo “*eis*” que inaugura o discurso poético demonstra uma espécie de condução da poeta pelos lugares por onde passa; ela se coloca como guia do leitor que, levado por sua mão, vai conhecendo a cidade. O “*eis*”, repetido nos primeiros versos, além de acentuar ao visitante-leitor a geografia acidentada de Minas, cumpre ainda a sua função de dêitico, presentificando a enunciação. (REBELLO, 2011, p. 4).

Nesse poema, não encontramos muitos verbos, deixando cada vez mais explícita a questão expositiva e informativa com relação ao apresentar o que estava sendo visto. Outro dado importante da construção do texto é a predominância do recurso descritivo sobre o dissertativo ou narrativo.

Há predominância também de substantivos concretos e artigos definidos, o que individualiza a paisagem dando a esta traços de subjetividade, deixando clara e intimidade do

eu-lírico com o mesmo. Dessa forma é apresentada ao leitor uma paisagem que está sendo construída a partir dos substantivos e artigos, como: “a estrada”, “a ponte”, “a montanha”, “a igreja”, etc. (...), acentuando a espacialidade.

Os adjetivos como em: “verde encosta”, “igreja branca” e “espaço antigo” reforçam as características próprias de cada substantivo. O adjetivo “verde”, sendo a cor natural de uma encosta, vem reforçar a presença desta, e em “igreja branca” a cor branca traz o sentido de pureza e contrasta com a cor verde que cerca esta paisagem, destacando a “igreja” no alto da “encosta.”

É interessante observar o destaque que o eu-lírico oferece à igreja ao atribuir-lhe a cor branca. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

O branco, cor iniciadora, passa a ser, em sua aceção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa: é a cor da teofania (manifestação de Deus), cujo vestígio permanecerá ao redor da cabeça de todos aqueles que tenham conhecido Deus (...). Essa brancura triunfal só pode aparecer sobre um cume. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 144).

Como se pode perceber, a simbologia da cor harmoniza-se completamente com o espaço dado. A cor branca reforça o sentido espiritual que possui a espacialidade da igreja. Outro dado simbólico importante é o fato de a igreja se situar no alto da encosta. Essa localização também corrobora o sentido simbólico já que, como afirmam os autores, a “brancura triunfal só pode aparecer sobre um cume.” Ainda note-se a presença da cor verde e a simbologia que possui. Segundo o *Dicionário de símbolos*, “os alemães (Mectilde de Magdeburgo, Angelus Silesius) associam o verde ao branco para qualificar a epifania e as virtudes cristãs, a **justiça** do verde vindo complementar a **inocência** do branco”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 940, grifos nossos).

Assim, pode-se concluir que espaço, cor e localização espacial estabelecem uma relação de homologia já que seus sentidos reforçam-se mutuamente.

Do ponto de vista da forma do poema, é interessante destacar que, nas estrofes 1, 3, 5 e 6, temos períodos longos o que causa o *enjambement*, um verso dando continuidade ao outro, causando uma tensão entre sentido e organização sintática, pois um verso não tem sentido completo sem o outro.

Podemos constatar, ao longo do poema, uma relação contrastante entre

presente/passado, mas o espaço de hoje é o mesmo do passado. Podemos ver essa dubiedade no seguinte verso: “E o espaço antigo/ para a forma do gesto e do vestido.” Ou seja, o espaço é antigo e não se harmoniza com os gestos e o vestido do eu-lírico na atualidade.

Analisando a estética e os efeitos que a estrutura causa no leitor, verifica-se o cuidado do eu-lírico na construção do texto. O contraste entre o concreto e o abstrato, o claro e o nebuloso e a visão panorâmica e emotiva tornam o poema um texto exemplar. Segundo Rebello:

Da mesma forma, colocam-se em disposição paralela outros elementos constitutivos do texto: o concreto e o abstrato (estrada, porta, pátio, igreja X esperança, ilusão, saudade); da visão maior, panorâmica, para a visão fechada, centrada na emoção (estrada, ponte, montanha X saudade e pranto); da clareza da matéria concreta à nebulosidade (cavalo, porta, igreja X névoa que se adensa). (REBELLO, 2011, p. 14).

As construções descritas montam uma paisagem única com efeito da enumeração de elementos gráficos e topográficos, que vão desenhando a paisagem de Vila Rica, traçando um caminho e suturando o passado no presente.

Enumeração

Eis a estrada eis a ponte eis a montanha
sobre a qual se recorta a igreja branca

Eis o cavalo pela verde encosta
Eis a soleira, o pátio, e a mesma porta

O poema todo é construído sobre a técnica da enumeração, explorada principalmente pelo uso do advérbio “eis”, que provoca um efeito de sentido de proximidade entre as coisas apontadas e o leitor virtual.

Primeiramente é necessário compreender o espaço que está sendo apresentado. Segundo Borges Filho, cenário é todo espaço criado pelo homem e a natureza é tudo quanto independe do fazer humano. (BORGES FILHO, 2007, p. 25). No poema em foco, encontramos tanto cenários quando o eu-lírico nos mostra a igreja, as ruas, a ponte e a estrada, quanto a natureza quando nos apresenta a montanha e a encosta. Essa convivência de cenário e natureza humaniza a paisagem apontada pelo eu-lírico.

É importante destacar também que a representação desses espaços se dá de forma realista e imaginosa. De forma realista porque alguns espaços apontados no poema são realmente existentes até hoje na cidade de Ouro Preto. No entanto, paralelamente a esses espaços “reais”, o eu-lírico aponta outros que não existem na realidade, mas que são frutos de sua imaginação, apesar de guardarem semelhanças com os espaços reais.

No poema em questão, o eu-lírico, à semelhança de um narrador em terceira pessoa, apresenta-nos o espaço. Essa estratégia, segundo a Topoanálise, chama-se espacialização franca.

Em “Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha /sobre a qual se recorta a igreja branca” é possível destacar três coordenadas espaciais, sendo a primeira delas a da prospectividade. Essa coordenada espacial se divide nos polos “perto X longe” e está representada na figura “estrada”. A estrada é caminho de ida e volta, por onde chega ou por onde se vai. No caso do poema, verifica-se a afirmação do polo “perto” já que o eu-lírico nos apresenta a paisagem, acentuando o tom de proximidade.

A segunda coordenada espacial é a verticalidade proposta pela figura da montanha, que é uma característica do relevo mineiro, mas também estabelece a relação entre o alto e o baixo, sendo o alto preenchido pela igreja branca. O fato de a igreja se localizar no alto, como vimos, não é casual e provoca efeitos de sentido muito importantes para o entendimento da temática do texto.

Finalmente, temos a coordenada espacial da interioridade, que se divide nos polos “interior X exterior”. Através da enumeração, o eu-lírico mostra-nos, numa visão panorâmica, o que está mais distante: a estrada, a ponte, a montanha e a igreja. Depois, numa visão mais mediana, aponta-nos o cavalo, e, finalmente, num plano próximo, se fosse no cinema poderíamos falar em *close up*, vemos a soleira, o pátio e a porta. Não se trata de uma porta qualquer, é a “mesma porta”, é uma porta que está na memória e sentimento do eu-lírico, logo temos aqui um movimento no poema de fora do eu-lírico para dentro do mesmo.

Do geral para o particular, do imenso para o próximo, esse é o movimento descritivo que faz o eu-lírico. A estrada e a ponte situam-se no plano horizontal, que se divide em *aqui X lá*. O lá vai cedendo para o aqui gradativamente, e o eu-lírico vai pouco a pouco se aproximando da cidade. Independente desse movimento, no entanto, o eu-lírico não ultrapassa a coordenada espacial da exterioridade. Chegamos até a porta. Não vemos o que está do lado

de lá dela, não adentramos nenhum local.

Por outro lado, há também a presença da figura “montanha” onde temos uma igreja branca que provoca um contraste entre o verde da paisagem da montanha e, no topo, a cor branca da igreja. Essa figura mostra-nos o eixo da verticalidade, alto X baixo e também a imponência da figura religiosa, pois a igreja está no ponto mais alto, acima do que é humano, até acima do que é natureza (a montanha).

Quando o eu-lírico afirma “a mesma porta”, podemos estar falando de uma casa. O poema não estabelece coordenadas seguras para deciframos que porta é essa, mas, dois dísticos depois, o verso fala em “lugar da esperança”. Essa afirmação nos permite levantar a hipótese de que se trata da casa em que os Inconfidentes se encontravam para planejar o levante contra Portugal. E nesse sentido, cumpre lembrar Bachelard quando afirma que a casa é o lugar onde estamos seguros para sonhar e devanear:

...a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. (BACHELARD, 1978, p.201).

“... os pensamentos, as lembranças e os sonhos...” parecem palavras que refletem ao mesmo tempo os anseios de outrora e os do eu-lírico de hoje.

Os dísticos do poema acima referenciado instauram o leitor diante da espacialidade que se pretende explorar. Trata-se ainda de um lugar da memória, da recordação, o que imprime ao poema uma carga de sentimentalismo que o aproxima da espécie lírica, como afirma Rebello: “O lirismo confere intensidade à paisagem; em meio às impressões sensoriais, a poeta subtrai do lugar-espaco uma grande plasticidade, dando-lhe movimentos interiores.” (REBELLO, 2011, p.4).

A presença do sujeito

E a direção do olhar. E o espaço antigo
para a forma do gesto e do vestido

E o lugar da esperança. E a fonte. E a sombra.
E a voz que já não fala, e se prolonga.

Nesses versos temos uma carga maior de emoção e subjetividade no qual o sujeito pronuncia-se com relação às memórias afetivas que o espaço desperta.

No primeiro verso, através das figuras “direção do olhar” e “espaço antigo”, podemos perceber que o eu-lírico não está mais descrevendo objetivamente o cenário. Trata-se, agora, de um espaço nostálgico em que sensações do passado ainda estão presentes. Rebello com relação a este sentimento diz:

Não é no cenário, entretanto, que o eu lírico se detém. A partir do 5º verso, “a direção do olhar” nos leva não mais a uma contemplação, mas a uma espécie de recordação ativa, um percurso inusitado pelo passado. Esse “retorno” não se dá mais ao nível dos objetos, mas no nível das emoções. (REBELLO, 2011, p.4).

“*E a direção do olhar*”: Nesse verso, percebe-se novamente a espacialização franca em que o espaço é apresentado a partir dos olhos do eu-lírico. E a direção do olhar não é uma direção física somente. Essa direção pode ser entendida também no sentido temporal e psicológico, isto é, nesse momento, o eu-lírico dirige seu olhar para o passado. Assim, já na primeira parte do primeiro verso, temos a intersecção do real e do imaginário, reforçando a ideia de subjetividade o que demonstra o quanto o sujeito está ligado ao espaço.

Em seguida, percebe-se a presença do gradiente sensorial da visão, quando o eu-lírico se refere ao espaço antigo, pois, através da visão, podemos identificar se algo é novo ou velho, mas para o eu-lírico o espaço é antigo devido à imaginação. Aqui podemos perceber o desvio do olhar do eu-lírico num movimento introspectivo, em que os objetos do espaço se mesclam com outros seres menos definidos. É justamente esse movimento entre visão e memória que possibilita a justaposição das figuras “fonte” e “sombra”.

Os próximos versos nos saltam aos olhos pela peculiaridade com que são tratados são: “E o espaço antigo/ para a forma do gesto e do vestido”. Isso reforça a ideia de uma relação existente entre o espaço descrito e o eu-lírico. Há uma relação das formas com as essências, e o que importa com essas formas é o que elas significam para o eu-lírico e não simplesmente sua existência em si. Não é outra a opinião de Rebello:

O poema “Cenário”, escolhido para análise, evidencia a alma das coisas que o olhar seleciona. A visão do sujeito lírico procede a uma aproximação gradativa dos objetos, como se o olhar quisesse apreender mais que a materialidade deles, considerando-os testemunhas silenciosas de um tempo remoto. A visão, portanto, não tem a precisão de uma fotografia, pois quer a interioridade dos elementos. (REBELLO, 2011, p.7).

Em “a forma do gesto e do vestido”, voltamos a uma concretude relativa entre o “gesto” e o “vestido”. Rebello afirma que “o vocábulo vestido acentua o roçar próximo do passado, tão próximo que chega a provocar uma sensação tátil”. (REBELLO, 2011, p.5).

No oitavo verso: “voz que já não fala e se prolonga”, constatamos um paradoxo ou oxímoro bastante interessante. Como uma voz que não se pronuncia pode se prolongar? Aqui vamos encontrar, novamente, um jogo de sentidos entre passado e presente. Aquela voz da Inconfidência falou um dia, há muitos anos, mas hoje está no passado. No entanto, os anseios da voz se prolongam até hoje. Ainda hoje aquela voz repercute e fecunda o presente. Como diz o texto, é a voz da esperança e, acrescentaríamos nós, da liberdade.

Nesses dísticos, predomina a coordenada espacial da prospectividade relacionada ao que está longe e perto e também à passagem que o eu-lírico fala do “espaço antigo”. Este seria o que está distante numa perspectiva temporal, no passado, relacionado ao que está no presente, sendo a ligação temporal o momento da lembrança.

Quando nos atentamos nas possibilidades de interpretação a partir da Topoanálise para este poema, percebemos que os espaços estão repletos de sentimento saudoso, cheio de memórias que estão espalhadas pela lembrança resguardadas em cada lugar e que trazem um tempo antigo de volta para o tempo presente apenas com o esforço da memória.

O espaço que distancia o tempo passado/presente em relação à realidade é central nesse momento, pois, como diz Coutinho: “domínio do momento sobre a continuidade e a permanência, pois a realidade não é um estado coerente e estável, mas um vir-a-ser, um processo em curso, em crescimento e decadência, uma metamorfose”. (COUTINHO, 1976, p. 224).

A metamorfose sugerida por Coutinho refere-se às múltiplas possibilidades de acontecimentos de um momento, o que vem a ser, neste poema, a transição não somente temporal, mas, antes de tudo, emocional.

A névoa

Eis a névoa que chega, envolve as ruas
move a ilusão de tempos e figuras.

A névoa que se adensa e vai formando
nublados reinos de saudade e pranto

Nesses dísticos, percebe-se o cruzamento entre o passado e o presente, o momento da memória impera sobre qualquer perspectiva espacial ou temporal. Logo, aqui temos uma descrição imaginosa, a lembrança carregou o eu-lírico para o lugar da imaginação em que não temos certeza das formas nem dos acontecimentos.

Pelo caminho em que o eu-lírico nos conduz, observamos que a cada passo o sujeito do poema está mergulhando em sua essência, mais próximo da memória, mais interiorizado. A musicalidade do primeiro verso do quinto dístico, “Eis a névoa que chega, envolve as ruas”, obtida principalmente pela aliteração do fonema “e”, anuncia a neblina, que avança sobre as ruas e parece cobrir a cidade inteira. Assim, as formas antes claras agora estão dissimuladas, indeterminadas. A aparição da névoa lembra-nos muito a estratégia cinematográfica de apagamento de cena. Essa névoa fílmica apaga o presente e nos remete ao passado. A névoa dificulta a contemplação que havia se estabelecido até então, impossibilitando a separação entre o que é sonho e o que é real e histórico. A névoa divide a psique do eu-lírico entre presente e passado e também, formalmente, divide o poema. A primeira segmentação do texto é formada pelos quatro primeiros dísticos. Começa com o verso “Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha” e termina em “E a voz que já não fala, e se prolonga”.

A segunda parte é formada pelos dois últimos dísticos. Antes da névoa, predomina, apesar da intensa subjetividade, a realidade visível que é percebida através dos olhos do eu-lírico. Depois da névoa, numa espécie de túnel do tempo, temos o passado.

É interessante destacar a afirmação de Chevalier e Gheerbrant a respeito da névoa:

Símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas. (...) Significam uma perturbação no desenrolar da narrativa, uma transição no tempo, uma passagem mais fantástica ou maravilhosa. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 634).

A simbologia da névoa vem corroborar o que está acontecendo com o eu-lírico. Ele se entregou a suas lembranças, mergulhou nas memórias que aquele cenário nele despertou, dando a sensação de transporte para algum lugar indeterminado, “uma passagem mais fantástica ou maravilhosa”.

O eu-lírico nos mostra a névoa através de um advérbio de lugar “Eis” que nos dá a sensação de estarmos sendo apresentados de forma repentina a algo que se aproxima. É

possível ter a sensação de estamos inseridos naquele contexto de saudade e lembrança. O surgimento de outros tempos se confirma pelo segundo verso deste quinto dístico: “move ilusões de tempos e figuras”.

No primeiro verso do último dístico, o eu-lírico reforça o adentramento no passado, marcando inclusive a gradação da passagem do tempo, ou seja, a névoa vai se adensando. Ato contínuo, esse adensamento da névoa produz “nublados reinos”. Para além da névoa que já produz um apagamento ou, por isso mesmo, os reinos que surgem também estão na sombra. Mais uma vez, o adentramento no passado histórico. Levando-se em consideração o livro como um todo, sabemos que esse passado é o da Inconfidência Mineira.

Como se não bastasse o adjetivo “nublados”, caracterizando o substantivo “reinos”, na sequência do verso vamos encontrar duas locuções adjetivas que acrescentam mais uma conotação ao reino nublado: “de saudade e pranto”. Essa aproximação entre as figuras “saudade” e “pranto” parece nos remeter ao paradoxo daquela voz que apontamos nos versos anteriores. Trata-se de um reino da saudade na medida em que esse reino foi marcado pelos anseios mais profundos do ser humano. Anseios de liberdade e de honra. No entanto, é um reino de pranto não somente pelas atrocidades que sofreram os participantes da Inconfidência Mineira. É um reino de pranto, pois ele foi testemunha de uma das mais abjetas atitudes do ser humano: a traição. Assim, de um lado, temos uma atitude heróica, de outro, uma ação vil.

Como nos dísticos anteriores, verifica-se a presença do gradiente sensorial da visão, principalmente através da evocação da névoa.

E eis a névoa que chega, envolve as ruas,
move a ilusão de tempos e figuras.

- A névoa que se adensa e vai formando
nublados reinos de saudade e pranto.

Em realidade, podemos afirmar que este poema “Cenário” é um poema visual, pois seus efeitos de sentido são construídos, predominantemente, através do recurso da visão.

Conclusão

A aplicação da análise espacial neste poema revelou-se pertinente para compreendermos o caminho que o eu-lírico atravessa para chegar até sua imaginação. Tuan afirma que “O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e

desejamos o outro”. (TUAN, 1983, p. 57) No poema analisado temos esse dilema no eu-lírico: ele titubeia entre a segurança e a liberdade, entre o presente e o passado; daí o ponto de conflito e incerteza quando a névoa aparece.

Vislumbra-se um caminho metafórico que vai do exterior do eu-lírico para seu interior. Num primeiro momento, ele nos apresenta o mundo a partir de sua relação visual com os objetos e paisagens, e vai-nos guiando pelos caminhos concretos do que está em seu exterior.

O que está fora vai, a cada verso, sendo subjetivado pelo eu-lírico. Nos dois primeiros dísticos, observamos uma relação distanciada entre o mundo e o sujeito que fala no poema. A descrição é objetiva com pouquíssimos indícios de emoção. Nos terceiro e quarto dísticos, percebemos traços mais profundos de subjetividade. Encontramos “o olhar”, “o espaço antigo” e a “voz” que vem do passado. Finalmente, nos dois últimos dísticos, parece que o real, o visível, o concreto desaparecem e o passado surge através da imaginação criadora do eu-lírico. Agora, o que temos são “névoa”, “ilusão” e “reinos”. Dessa maneira, podemos fazer uma divisão tripartite do poema, levando em consideração a presença do real e do imaginário. Nos polos, encontramos o real e o imaginário, formados pelos dois primeiros dísticos e os dois últimos respectivamente. Numa posição intermediária, temos o terceiro e o quarto dísticos. Do presente ao passado, do real ao imaginário, tal é o caminho percorrido pelo eu-lírico aos nos mostrar, recriando fatos e detalhes, *flashes* da Inconfidência Mineira, aspectos de nossa história transubstanciados pela arte da poesia.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et alii. São Paulo: Victor Civita, 1978.
- BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozíris. Uma missa muito especial. *Revista Intertexto*. Uberaba, vol. 1, nº2, 2008, p. 62-81.
- BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.
- CASTAGNINO, Raúl. *Análise literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- CHEVALIER, Jean & GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: SEIXO, Maria Alzira (org.) *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d., p. 55-76.
MEIRELES, Cecília. *O Romancista da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
REBELLO, Ivana Ferrante. Entre Cenários: Cecília Meireles, Cláudio Manuel, Bandeira e Claude Monet. *Darandina – Revista Eletrônica*. Juiz de Fora, vol. 4, nº2, 2011, p. 1-15.
TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

Artigo recebido em julho de 2013.
Artigo aceito em setembro de 2013.