

CECÍLIA E MÁRIO: UM ROMANCEIRO, UMA RAPSÓDIA E O OUVIDO

Paola Resende¹

RESUMO

Este artigo analisa comparativamente *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, a partir da retomada moderna de formas narrativas associadas à tradição oral. Tomando como ponto de partida os dispositivos enunciativos que encerram as duas obras — a escuta das vozes da Inconfidência e a transmissão da narrativa pelo papagaio de Macunaíma —, argumenta-se que ambos os livros se organizam em torno de uma reflexão sobre os circuitos de produção, transmissão e preservação da narrativa. Embora mobilizem formas historicamente vinculadas ao romanceiro e à rapsódia, as obras não operam por emulação nem por estilização historicista. Ao contrário, realizam uma transfiguração dessas matrizes genéricas, incorporando-as a um horizonte moderno marcado pela escrita, pela circulação impressa, pela consciência da ficcionalidade e pela centralidade da subjetividade autoral.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles; Mário de Andrade; Romanceiro da Inconfidência; Macunaíma; Oralidade.

OUVINDO E CONTANDO, COM A ALEGRIA DO DESNECESSÁRIO

Os desfechos de o *Romanceiro da Inconfidência* e de *Macunaíma* colocam em cena dois elementos centrais: a posição de ouvintes dos narradores e a lembrança de um circuito oral de produção e de transmissão da poesia. No livro de Cecília Meireles, o enredo participa de um jogo etéreo, está espalhado em vozes e no espaço, e encontra, no ouvido da narradora, um meio de preservação:

¹ Doutoranda no Departamento de Teoria Literária (DTL/ IEL), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, Brasil. Email: resende.paola@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8396-7230>. Bolsista Fapesp: processo 2022/01490-0.

E aqui ficamos
todos contritos,
a ouvir na névoa
o desconforme,
submerso curso
dessa torrente
do purgatório...
(Meireles, 2012, p. 129).

No livro de Mário de Andrade, o narrador, responsável pela preservação desse enredo, nos conta uma história a ele transmitida por um papagaio:

E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente (Andrade, 1928, p. 283).

Embora ambas as construções reiterem um *topos* antigo, o da musa soprando o texto no ouvido do poeta, e da incumbência deles em transmitirem a narrativa, os escritores se detêm menos na perspectiva da inspiração e mais no circuito oral de transmissão das narrativas: é do bico para o ouvido ou a partir de uma intuição auricular que as narrativas são constituídas e é, num primeiro momento, também por meio desse circuito que elas são perpetuadas.

As disposições são condizentes com o gênero que os poetas elegeram para compor, um romanceiro e uma rapsódia. O primeiro, tradicionalmente, um conjunto de romances medievais; o segundo, uma forma grega de recitação épica. Entretanto, o aceno realizado pelos autores não é de uma emulação dos gêneros, nem o de uma retomada preciosista. Ao contrário, mobilizam diversas características dessas formas a partir de uma perspectiva já moderna — e, nos dois casos, muito singular. Pretendemos, nesse sentido, colocar em cotejo os dois livros a partir desse gesto em comum, qual seja, a retomada de gêneros e temas antigos no século XX, tentando compreender as estratégias de ficcionalização mobilizadas nesse procedimento, sobretudo no que diz respeito à transfiguração. Suspeitamos que, a partir dessa perspectiva, Cecília e Mário não caíram nas armadilhas da aderência às formas históricas, quando outras já haviam se tornado dominantes. Não

caíram no que Mikhail Bakhtin pensou ser uma das viradas modernas dos gêneros, um aceno irônico: “em geral, qualquer adesão estrita a um gênero começa a parecer uma estilização, uma estilização levada ao ponto da paródia, apesar da intenção artística do autor”² (Bakhtin, 1981, p. 6). Sem aderência estrita, mas flertando com as formas, as obras parecem oferecer uma glosa um pouco transfigurada – de maneira semelhante ao que Ramón Menéndez Pidal observou a respeito dos “romances llamados artificiosos” do século de ouro espanhol, compilados na sua antologia *Flor nueva de romances viejos* (publicada em 1928, mesmo ano em que sai *Macunaíma*)³: não pela ausência de naturalidade e um excesso retórico artificial, mas por imputarem à forma antiga questões novas (ou, ao menos, alheias ao seu contexto de produção primeiro). Nos seus termos: “todos eles, ao mesmo tempo homens de sua época moderna, levavam à antiga forma narrativa algo – e até muito – das tendências estéticas que então se sucediam no campo da literatura”⁴ (Pidal, 1938, p. 18). Nos interessa, seguindo esse rastro, compreender, em cotejo, o que Cecília Meireles e Mário de Andrade “levaram à velha forma narrativa” com o seu romanceiro e a sua rapsódia.

De partida, a menção conjunta aos nomes de Cecília Meireles e Mário de Andrade tende a sinalizar uma oposição: escritores antípodas, se postaram em diferentes frentes da produção literária, sobretudo na querela entre as frentes modernistas. Contudo, uma mirada para os pontos de contato entre os dois pode ser produtiva. O livro *Cecília e Mário*, organizado por Tatiana Longo Figueiredo, oferece um importante panorama desse contato, desse “encontro raro”, na expressão de Alfredo Bosi (1996, p. 11). A obra é uma reunião de três materiais: uma antologia junto a um estudo que Cecília dedicou à obra de Mário, uma curta correspondência entre os dois e a marginália que Mário anotou em seu exemplar do livro *Viagem*, o primeiro livro de maturidade de Cecília, publicado em 1939 — ao livro poderiam ainda ser somadas às críticas que Mário dedicou à obra de Cecília Meireles. O livro demonstra um encontro atento (e afetuoso) entre os dois escritores, com trocas intelectuais importantes, que Cecília parece ter definido bem quando se despediu em uma carta “com a alegria do desnecessário” (1996, p. 293). Além dos três momentos recolhidos pela edição, dois outros pontos de colaboração nos interessam. A organização de Mário do *Congresso da Língua Nacional Cantada*, com a participação de Cecília no evento;

² Tradução nossa. No original: “[...] in general any strict adherence to a genre begins to feel like a stylization, a stylization taken to the point of parody, despite the artistic intent of the author.”

³ Sobre a recolha de romances, praticada ao menos desde o século XVI, ver LORENZO-GRADÍN, 2004, p. 1247-1248.

⁴ Tradução nossa. No original: “[...] todos, a la vez hombres de su edad moderna, llevaban a la vieja forma narrativa algo, y aun mucho, de las tendencias de escuela que entonces se sucedían en el campo de la literatura.”

e a organização por Cecília da revista *Travel in Brazil*⁵, com contribuições de Mário em dois números. Essas duas propostas e colaborações orbitam duas questões caras aos poemas narrativos: a centralidade da oralidade e do ouvido (tema caro a *Gramatiquinha*, de Mário) numa certa dinâmica literária e a formação de um repertório coletivo.

Se *Macunaíma* e o *Romanceiro da Inconfidência* não participam dos mesmos regimes de circulação dos gêneros que elencaram (o teor coletivo e intertextual da produção, o corpo em cena, em suma, o aspecto simultâneo e compartilhado), eles podem participar e criar outros, com ecos desses aspectos comunitários: obras que, já no século XX, resolveram mobilizar e imaginar outros tempos, não só em seu temário, mas também em sua forma circulante, sem pretensão empirista, mas com fôlego histórico e ficcional. São livros pós-românticos, de autoria forte, frutos de um gesto em comum — um impulso, “um forte impulso à composição de romances que surgiu no início do século XX com Federico García Lorca”⁶ (Clarke, 2012, p. 1205). Os livros pertenceriam, assim, a um grupo de obras caracterizado pela convocação de convenções próprias de gêneros pré-modernos para outro ambiente cultural, esse tipicamente moderno.

UMA RESPOSTA A ESSA PÓSTUMA CHAMADA

A “Fala inicial” e o primeiro “Cenário” de o *Romanceiro da Inconfidência* são dedicados a uma contextualização que não é externa ou histórica, mas subjetiva, uma justificativa praticamente pessoal da feitura do livro. As duas primeiras seções deslindam a relação que a narradora estabelece com os eventos que serão narrados. Ou, dito de modo mais preciso, a relação que os eventos provocaram e convocaram na narradora. Também dialogando com a inspiração das musas, o livro inicia com a fórmula da explicação do canto e da tarefa do poeta-narrador. Sem patrono a quem dedicar ou oferecer o livro, é do seu encontro com a narrativa que fala. A narradora é assolada pelas “inexplicáveis torrentes” (Meireles, 2012, p. 6), ou questiona “que bravia/ saudade me arrastava” (Meireles, 2012, p. 6) e se coloca, desde o início, como uma ouvinte atenta das vozes dos eventos: “a voz ouvi de amigos e inimigos” (Meireles, 2012, p. 6) e “tudo me fala e entendo” (Meireles, 2012, p. 7) — uma proliferação de vozes que pode ser lida como uma tragédia, ainda, a partir do primeiro rascunho do livro.

⁵ Sobre a revista ver ROMANO, Luís Antônio Contatori. *Cecília Meireles e a Travel in Brazil (1941-1942)*. São Paulo: Intermeios, 2019.

⁶ Tradução nossa. No original: “[...] a strong impulse to romance composition [which] emerged in the early 20th c. with Federico García Lorca.”

O poema, publicado em 1953, é inteiramente construído a partir dessa interpelação do enredo, com vozes soltas no ar (daí uma contínua aparição do “vento” no livro⁷), numa ambiência meio soturna, já que a história não é transmitida por personagens vivos nem apreendida em seu presente, e chega somente por meio de uma conversa com os mortos e de uma transfiguração da cidade em sua aparência passada. Na conferência pronunciada na Casa dos Contos, em Ouro Preto, em 1955, intitulada “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”, a escritora enfatiza o aspecto convocatório do livro, uma tarefa quase inescapável, um compromisso com essa revolução malograda: “os fantasmas começaram a repetir suas próprias palavras de outrora” (Meireles, 2012, p. 135), e ela as preservou no romanceiro escrito⁸. O início *in media res*, comum aos romanceiros, acontece a partir do primeiro romance, “Da revelação do ouro”. Somente após os dois prelúdios entramos de fato, já em meio a eles, no argumento narrativo do poema, com acenos para a comum descrição épica do espaço.

As duas seções anunciam, ainda, o tom de dúvida e questionamento que será central no restante do livro. Não há, nesse sentido, nenhum julgamento ou certeza sobre os eventos da Inconfidência, apenas suspeita e pasmo. O livro, nesse sentido, não compartilha o aspecto positivo da narrativa de grandes feitos (da épica por excelência), por ser um livro turvo, com mais dúvidas do que certezas. Aproxima-se do evento histórico com desconfiança, mesmo que exista, ao longo de toda a obra, uma admiração pela liberdade ali hasteada. Não há dúvidas quanto ao próprio posicionamento ideológico, mas muitas com relação a como a história pôde de fato encarná-los, quais foram os fatos e o quanto correspondem com o que é possível saber. Se pensarmos nas fontes da composição desse longo poema — explicitadas nele as “vozes” de todos e de tudo que falam à narradora; se saímos do pacto ficcional ali ensejado, a vasta pesquisa documental e bibliográfica realizada por Cecília Meireles⁹ —, vemos que nem a intuição (etérea e ficcional), nem a pesquisa (erudita e objetiva) foram capazes de extirpar suas dúvidas. Talvez, percebendo que “a História é um tecido de desrazões, uma sequência de arbítrio” (Bosi, 2007, p. 28).

Essa operação diz muito a respeito da relação entre o poema e a história. Não é, necessariamente, como se a história fosse capaz de fornecer certezas, em oposição a uma maior isenção da literatura (sobretudo sondando os bastidores de uma revolução). Em ambos os casos, a hesitação parece ser um componente central na formação narrativa *a*

⁷ Ver aqui o levantamento realizado por LAURITO, 2007, p. 57.

⁸ Sobre a poesia como forma de preservação ver também o decisivo livro de CURTIUS, 2013, p. 507-509.

⁹ Sobre essa perspectiva ver, por exemplo, o capítulo “Incursão na história”, GOUVÊA, 2008, p. 178-195.

posteriori, que se constitui a partir da transfiguração. A perspectiva é significativa no caso de um poema narrativo com uma vasta tradição de enredos sólidos, que cumprem um papel na formação coletiva, na memória comum. O livro de Cecília, nesse sentido, não esclarece os fatos da Inconfidência, não impõe uma narrativa única, nem de caráter mnemônico (embora, talvez, a canção de Chico Buarque, “Tema de Os inconfidentes”, tenha cumprido esse papel, participando do pacto encantatório da voz). Diferença também resultante da materialidade do texto: da circulação solitária do livro impresso em oposição à narração oral, comunitária e hereditária dos romances. Diante dessas duas diferenças, que estão inseridas num quadro mais amplo de formação cultural, há uma impossibilidade (que existe de partida, mas é intensificada pela composição do livro) de que esse romanceiro ocupe um lugar na memória coletiva e na consolidação dos eventos a que alude. É um romanceiro moderno que, embora acene para o gênero medieval, participa de um outro regime ficcional.

Ainda nesse sentido, o *Romanceiro da Inconfidência* é uma resposta subjetiva (lírica, diríamos) de uma narradora pós-romântica que compreende os outros circuitos, bem como compreende a impossibilidade de sua emulação, mas que, nem por isso, acha impossível a tarefa de se aproximar dessas formas históricas. Ao escolher o gênero romance para narrar a Inconfidência, e escolher não emulá-lo em absoluto, preferindo inserir uma série de infiltrações, o livro torna-se uma aposta dupla na ficção, na sua capacidade de fazer um poema (no sentido da feitura, da *poiesis*). A reiteração dos verbos “escuto” e “ouço” (quase na totalidade das vezes conjugados na primeira pessoa do singular) é fundamental nessa escolha, pois alude constantemente a um antigo universo mental de produção poética (a oralidade, a intuição, a inspiração, a posição passiva), mas demonstra também uma posição individual já muito moderna (uma voz autoral, um preito à subjetividade e às sensações). Se no passado o poeta se fazia sucursal das musas, permitindo que, através dele, elas cantassem, aqui o poeta moderno assume mais o controle do canto, embora seja persuadido pelas interpelações que saltam e interrompem seus “passos” por Ouro Preto.

Para Paul Zumthor, esse salto para o moderno da consciência do mecanismo ficcional teve início exatamente com os romances dos séculos XI e XII: lidando com a novidade da produção escrita, mas ainda imersos em um universo cultural oral, os romances carregaram, por um lado, esse dualismo material e, por outro, possuíam a “consciência irônica” (uma ironia próxima da elencada por Bakhtin) de sua tarefa. Já podendo utilizar a modalidade escrita, mas ainda contando com um número restrito de leitores, os *romanceiros* mantiveram muitas das estratégias orais no texto escrito. O momento seria o primeiro no qual poderíamos encontrar a “literatura”, já que

os “romances” dessa época constituem no Ocidente as mais antigas ficções confessadas como tal, sob o véu transparente de uma pretensa historicidade. Esse laço que liga a ficção à consciência da escritura prende-se talvez ao fato de que uma performance reduzida à leitura elimina os elementos mais fortes da teatralidade poética. Além disso, a ficção e a exigência “irônica” de uma descoberta de sentidos trabalham em favor da lenta emergência, entre 1150 e 1250, dos valores individuais, da noção de personalidade; em favor da implicação de um sujeito em sua linguagem (Zumthor, 1993, p. 268).

Na perspectiva de Zumthor, é um momento ímpar o das primeiras aparições de noções cruciais da nossa modernidade. Não é pouco importante que Cecília tenha escolhido, assim, exatamente esse gênero e tenha, ainda, escolhido intensificar os procedimentos individualistas de que falamos aqui. Junto a essa ênfase na escuta da narrativa que contará (um aceno do mundo escrito ao mundo oral), a posição da narradora é também importante. Há uma distância empírica dos fatos narrados, distância que não é transformada em alheamento. Ao contrário, enreda certa cumplicidade que não depende de uma ficção da verossimilhança, mas do pacto lírico entre ela e os eventos e as personagens. Como os eventos foram apenas reportados a ela, é a esse esquema comunicativo que ela deve sua fidelidade narrativa.

Certa ironia poderia ser lida também aqui: a consideração é por essas vozes e esses objetos que atravessam o tempo para contar a ela, de modo enigmático, o que ali se passou. Dito de outro modo, uma distância física e uma proximidade lírica. Se lemos o *Romanceiro* a partir das inúmeras apostrofações ao sujeito poético, ele se transforma numa resposta a um chamado, à concretização de um dever (espiritual, não material, é preciso assinalar). Existiu uma convocação desses fatos à qual o sujeito respondeu, gerando uma espécie de pacto entre ele e o tempo-espço da Ouro Preto do século XVIII, um livro em vozes: “é extremamente rico desse entremeio de vozes interpenetradas, de discursos diretos ou indiretos” (Laurito, 2007, 56).

Tal convocação não parece ter desconsiderado o contexto empírico a partir do qual Cecília escreveu: a Ouro Preto que ela conheceu no século XX, a revogação temporária do feriado de Tiradentes por Getúlio Vargas e os eventos históricos que circundaram a escrita do livro (sobretudo a Segunda Guerra Mundial e o regime Vargas no Brasil). A voz da narradora cantando um *romanceiro* se torna, assim, o centro concentrado de muitas ambiguidades: o âmbito coletivo do gênero se expressa nas inquietações pessoais do indivíduo diante da história, o presente dessas inquietações ecoa em vozes do passado, de modo que escutar o passado se torna um modo de responder às demandas do presente,

que aparecem, contudo, como demandas do passado por se tornarem história, já que o esquecimento dessa história é o que isolou de tal modo o indivíduo de sua coletividade — pelo que o uso do gênero antigo dedicado ao tema republicano acaba formalizando o canto de uma coletividade perdida, mas cuja promessa ainda se faz ouvir como promessa no romanceiro presente.

Embora esse livro não seja o único a realizar esse movimento de reivindicação de um gênero passado, a obra de Cecília Meireles parece ocupar, nessa tradição, ainda assim, um lugar singular. A escritora publica o *Romanceiro da Inconfidência* em 1953, apenas dois anos após *Invenção de Orfeu*. Com seu livro, também de feitiço épico, Jorge de Lima afirmou que pretendia “fazer a modernização da epopeia”. Não parece ser o caso do *Romanceiro*. Não há, ali, um intento de modernização — muito embora esse gesto já seja... moderno. Há um desejo de “levar” ao gênero outras perspectivas, e não de “modernizá-lo”, ou fazer com que ele chegue ao século XX. É um movimento contrário, de ida ao romanceiro, de mobilização da sua elasticidade, e não do deslocamento dele, com a transfiguração no centro do arranjo. Isto é, mobiliza o gênero medieval, mas sem pretender repetir ou atualizar suas condições de produção. É um romanceiro produzido não apenas na modalidade escrita, mas já pertencente à era da reprodutibilidade técnica e que não tenta imputar essa diferença ao gênero medieval.

Em relação à forma, por um lado, há um empenho gráfico na obra: o uso de itálicos (nas falas e cenários, e em algumas reflexões dispersas nos romances) e os diferentes recuos de estrofes e versos. Ambos os recursos alteram visualmente o poema: há uma inclinação dos versos e uma diferença na mancha gráfica. Tais diferenças só são plenamente acessíveis na leitura. Por outro lado, pela manipulação de recursos métricos (o uso predominante da redondilha maior), de rimas (esquemas repetidos) e de figuras sonoras (como assonância, aliteração), o livro é altamente cantável ou pode ser lido com uma cadência rítmica regular. A obra parece, nesse sentido, habitar dois circuitos distintos (e ter consciência disso): tem uma recepção se lermos o *Romanceiro* em papel (ou, hoje, em livro digital) e outra se o ouvirmos lido por alguém.

Ainda nessa linha, é interessante a intercalação entre os romances e as falas e os cenários, já que estes parecem oferecer um salto, tentando suprir a não onipresença entre o jogral e os ouvintes, como se, em meio às narrativas dos romances, se firmasse um chão em comum entre a narradora e os leitores: a ênfase no “eis” aqui, no segundo “Cenário”, é o indício mais forte da intenção de formar um vínculo (Meireles, 2012, p. 34). Nesse sentido, os tempos verbais também importam: a oscilação entre o presente e o pretérito equilibra exatamente a ideia da narrativa de um feito passado com a tentativa de aproximá-la do leitor, numa perspectiva de simultaneidade ou, nos termos da autora, “obriga o leitor a participar intensamente deles” (Meireles, 2012, p. 136): estamos ali, nós, a narradora e as

vozes. A “obrigação” é termo chave — obrigação não a uma suposta fidelidade histórica, meramente factual, mas aos fantasmas, que a conduziram, ofereceram a atmosfera, o sentido libertário, e a compeliram a escrever —, o que é um aceno (manufaturado, é claro) para um primeiro circuito de transmissão oral do poema. O *romanceiro* parece um gênero ideal para essa missão: consegue propor ao leitor a mesma intensidade.

Também muitas vezes me perguntei se devia obedecer a esse apelo dos meus fantasmas, e tomar o encargo de narrar a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também, tantos anos depois, de modo tão diferente, porém, com a mesma, ou talvez maior, intensidade (Meireles, 2012, p. 135).

Além de uma pesquisa em torno do evento, Cecília parecia estar mergulhada também em estudos sobre o medievo. É de 1951 a publicação de *Amor em Leonoreta*, livro que pinça a personagem do romance de cavalaria *Amadis de Gaula*, de autoria discutível. Comparado com o *Romanceiro*, a obra nos fornece uma outra estratégia poética: a de maior adesão ao gênero com o qual dialoga. O aspecto narrativo do *Romanceiro* também sobressai, já que não há um acompanhamento musical, como a “espineta” contígua ao canto do livro de 1951 (estratégia retórica próxima da “violinha” de *Macunaíma*). Em ambos, porém, o dispositivo auditivo-comunicativo permanece: em *Amor em Leonoreta*, “Guardo por altas varandas/ tua fala em meus ouvidos” (Meireles, 1994, p. 1148).

Embora a linguagem ativa permaneça, e permaneçam também alguns recursos medievais, o *Romanceiro* já se encontra num outro patamar em relação aos romances medievais. Ainda em relação a essa retomada, uma última obra nos interessa, é o *Romance de Santa Cecília*, poema também construído sob uma atmosfera de invocação: “Quem ouviu sua voz? e que harpa?” (Meireles, 1994, p. 610). O livro, publicado em 1957, é um poema narrativo e elegíaco à santa protetora dos músicos. O poema é constituído praticamente por perguntas: são inúmeras as dúvidas a respeito da mitologia em torno da santa. As perguntas parecem também um modo de dupla interpolação: da santa à poeta (a história parece, novamente, a convocar) e da poeta aos leitores, num jogo participativo. Não é pouco significativo que a autora seja homônima da santa — como também era da rosa mencionada numa carta trocada com Mário, “a rosa Cecília Meireles que os roseirais de Araraquara cultivam com prazer e alegria” (Andrade, 1996, p. 304) — e que o nome signifique, na sua etimologia latina, “cega”, aquela que não vê e também que adivinha, profetiza. O dado aparece como um índice de proximidade e de compromisso, uma via de mão dupla, já que a santa também protegeria seus devotos.

O poema é fruto de uma viagem à Itália. Em certa medida, o *Romanceiro* é também um livro de viagem, pelo deslocamento da narradora numa cidade que não é a sua¹⁰. A gênese do poema é conhecida: Cecília viaja a Ouro Preto e se dedica, nos dez anos subsequentes, a uma pesquisa extensa da Inconfidência Mineira — e, diríamos, também dos gêneros do medievo. Em setembro de 1955, em viagem a Roma (a viagem que resultou no *Romance de Santa Cecília*), escreveu, para o *Diário de Notícias*, a crônica “Minas em Roma”. O mote é simples: ao andar por Roma, tudo a faz lembrar Ouro Preto e os versos dos Inconfidentes. E, de repente, numa atmosfera de destinação e quase magia, um alfarrabista lhe mostra uma edição rara do arcádico *Pastor Fido*, de Guarini. As viagens (os deslocamentos duplos e interligados, espaciais e históricos, quase cronotopos bakhtinianos) parecem também se interligar a essa circunstância *in media res*: chega-se já no meio de algo, com toda uma estrutura anterior e, em certa medida, estranha ou infamiliar. Essa produção *in media res*, ainda, não é alheia à rede na qual se moviam os escritores que participavam de regimes de emulação (é o caso dos romanceiros, mas é também o caso dos poetas inconfidentes, também denominados de poetas árcades brasileiros).

A crônica de Cecília se inicia assim: “Todos os dias estas fontes de Roma, claras e sonoras, me fazem pensar nas de Ouro Preto, escondidas tão longe, entre severas montanhas, a repetirem sempre histórias do século 18” (Maireles, 1955), tendo como ponto de partida exatamente esses monumentos aquáticos tidos, sobretudo no medievo, como “fontes musicais”¹¹. Longe, em Roma, são os sussurros da antiga Ouro Preto que surgem à viajante-cronista:

Tudo pode acontecer em Roma, daqui por diante. E já não ousa dizer que estes vultos que contemplo pelos jardins, pelos telhados, pelas igrejas e fontes sejam simplesmente estátuas, e figuras inanimadas. Nem sei que sonhos e visões me esperam. Tudo isto pode ser sobrehumano e vivo. Apuro o ouvido e a vista. (E sobre o meu silêncio correm as fontes claras) (Maireles, 1955).

Os olhos e ouvidos (esses sentidos privilegiados do conhecimento) estão atentos. E ela recebe o mundo empírico entremeado ao histórico e a vultos. O pano de fundo histórico e a reiteração da pesquisa podem turvar a recepção do livro, visto como uma tentativa quase ensaística da Inconfidência, sobretudo quando sobrepesado o acento prosaico e narrativo — deixando de lado o feitio, por assim dizer, poético. Tal abordagem

¹⁰ Sobre a poeta-viajante, ver GOUVEIA, 2007, p. 111-127.

¹¹ Para uma documentação considerável sobre os murmúrios da água nas fontes do medievo, ver FRITZ, 2000, p. 95-98.

funcionaria melhor se cotejássemos o *Romanceiro* com a operação das crônicas de viagem da escritora. As cidades são pontos de partida para dois movimentos: uma lembrança de livros que aludem a ela ou são dali originários; e uma transfiguração absoluta (vide, por exemplo, a crônica “Evocação lírica de Lisboa”). O *Romanceiro*, sobretudo seus “Cenários”, parece contar, assim, com esse olhar transfigurado de cronista: atento, ramificado e que carrega um acúmulo cultural prévio. O exemplo máximo dessa operação é a passagem entre a “Fala à antiga Vila Rica” e o “Romance XX ou Do país da Arcádia”: Ouro Preto, Vila Rica e Arcádia aparecem fundidos por meio da perspectiva da narradora, que visitou a cidade no século XX, se debruçou sobre os documentos históricos da Inconfidência e, não menos importante, foi leitora dos poetas árcades.

Assim é que, com o *Romanceiro*, Cecília, colhendo “enigmáticos dados” (Meireles, 2012, p. 129), assume também uma postura firme em relação ao mundo empírico, mas não restrita a ele. Para João Cabral de Melo Neto, reside, nesse ponto, um dos grandes ganhos do livro:

A Senhora Cecília Meireles com este *Romanceiro* da Inconfidência, que exigiu tanta sistematização e tanto trabalho de pesquisa, coisas que hoje em dia raramente vemos associadas como exercício da poesia, rompe decididamente com o estado de espírito vigente na poesia brasileira (Melo Neto, 1953).

Avesso à primazia de um discurso da inspiração na poesia brasileira, Cabral identifica, nessa dedicação objetiva, uma ruptura com o *status quo* literário. Dedicação que não se furtou a um salto para a ficção, com a escuta das vozes e a transfiguração centralizando a composição do livro, “o Alferes que vai passando” (Meireles, 2012, p. 89) como que diante dos nossos olhos, o mesmo do evento histórico, mas já outro. Tal oscilação, uma dupla aderência, diríamos, ao gênero épico-lírico e ao evento histórico, é a resposta à pergunta levantada por Sérgio Alcides: “Como pode a poesia pura estar atrelada a um evento específico do passado, uma questão nacional?” (Alcides, 2022). A resposta aparece, de modo mais contundente, no “Romance XXIV”, com a já célebre consideração sobre a liberdade, com as indagações e uso da voz passiva, e uma narradora que “murmura, imagina, inventa” (Meireles, 2012, p. 43).

BOTEI A BOCA NO MUNDO CANTANDO NA FALA IMPURA AS FRASES E OS CASOS DE MACUNAÍMA

Diferente do início *in media res* do *Romanceiro*, em *Macunaíma* o livro se inicia junto ao nascimento do herói, um começo duplo. E também diferente do *Romanceiro*, *Macunaíma* realiza uma mobilização mais liberta do gênero antigo: é uma narrativa em prosa, um romance, com tom rapsódico, de recitação ou declamação épica e que acena, sobretudo, para uma cadência oralizada — um “romance popular” (1974, p. 9), defende Telê Ancona Lopez. A retomada de gêneros antigos ou o empréstimo de gêneros musicais é uma constante na obra do escritor-musicólogo, desde a abertura de *Pauliceia*, com os “sentimentos em mim do asperamente/ dos homens das primeiras eras” (Andrade, 2013, p. 39), na seção “Ritmo sincopado”, em *Clã do Jabuti*, ou o “Lundu do escritor difícil”, para ficarmos com alguns exemplos.

Macunaíma é um livro composto sob um paradigma oralizado e, nesse sentido, é sugestivo que o livro também tenha sido pensado como uma ópera, como nos mostra a ficha “Macunaíma ópera em seis quadros”¹². É do mesmo período o libreto de *Pedro Malazarte*, escrito em 1928, e musicado por Camargo Guarnieri, que Flávia Toni destaca ter sido escrito rapidamente — e, portanto, escrito dois anos após a primeira versão de *Macunaíma*, também escrito num jorro, em uma semana, como nos contou o escritor. Mário retornaria ao gênero musical em 1942, quando escreve a ópera-corál *Café*, ópera que iria compartilhar também título com um romance, uma ficção da vida (esse gênero dos trovadores medievais) do cantador Chico Antônio. Em ambos, destacaríamos certo desejo de abrigar o gênero, com um ritmo e uma prosódia próprios, e a elucubração da voz em cena. A voz e a sua circulação oralizada são formas fundantes da composição de *Macunaíma*, sobre a qual poderíamos repetir a tese que Mário defende no “Prefácio”: “versos não se escrevem para leitura de olhos mudos” (Andrade, 2013, p. 27), se escrevem, tanto em *Pauliceia* quanto em *Macunaíma*, para boca e ouvidos, falantes e ouvintes. Nesse sentido, é sugestiva a interpretação de Roberto Zular, quando defende que a ruptura métrica não foi, necessariamente, a grande distinção modernista, mas sim a atenção para a prosódia. E que, tanto em *Macunaíma* quanto em *Serafim Ponte Grande*, o “vetor para a prosa potencializava a poética da oralidade” (Zular, 2022, p. 111).

Sobre as fontes do livro, muito já foi dito. Mário afirmou ter se movido, principalmente, a partir dos mitos e lendas recolhidos por Theodor Koch-Grünberg, no seu *Do Roraima ao Orinoco*. Isto é, a partir de um conhecimento livresco, de um relato etnográfico, que se concentra, sobretudo, numa região que Mário só conheceria mais tarde, na viagem ao Norte. Glosando um relato de viagem, Mário constrói também um épico viajante, sem nunca ter pisado em alguns dos lugares de *Macunaíma*, livro publicado

¹² “Macunaíma ópera em seis quadros” é um dos itens do acervo de Mário de Andrade, pertencente ao IEB, MA-MMA-087. E, nesse sentido, é importante o círculo criado com *Macunaíma Ópera-Tupi*, em 2018, por Iara Rennó.

em 1928. A distância é sugestiva se contraposta com o *Romanceiro*, no qual o espaço referencial clama pelo relato e o movimento empírico da escritora parece ter lugar central, em oposição à fixidez da composição de *Macunaíma*, com Mário, nesse caso, imóvel, num sítio no interior de São Paulo. A distância acabaria por se tornar uma tópica em sua obra: diferente de Cecília, uma viajante contumaz, Mário parecia se sentir menos confortável no lugar de viajante (Thomson-Deveaux, 2023, p. 4).

O movimento e as mudanças transcorridas na viagem são parte de uma proposta maior. *Macunaíma* é, por excelência, uma obra da transfiguração. Se o ritmo do livro é composto, então, por essas formas disformes (a mudança, o movimento, a transformação, a instabilidade), nos interessa como esse *perpetuum mobile*, essa movência musical, compõe um esquema de variação rítmica e de oralização que são centrais tanto para a obra quanto para a rapsódia e para um circuito oralizado. Em *Macunaíma*, o movimento é a chave da jornada do herói, o inverso da estabilidade; na rapsódia, a composição era realizada exatamente pela capacidade do rapsodo de se mover diante de estruturas pré-concebidas, as fórmulas, como as definiu Milman Parry (1932). E, guardadas as diferenças, a ideia da movência oralizada medieval, como o conduziu Paul Zumthor. Os textos produzidos em um circuito oral se constituem pelo movimento dentro de certos esquemas, movimento não baseado apenas na repetição, mas, exatamente, na costura (a definição da tarefa rapsódica, a costura oral de poemas) das novas expressões e versos. Dito de outro modo, a capacidade de deslocamento textual. Dois capítulos são centrais: o sétimo, “Macumba”, e o nono, “Carta pras Icamíabas”. Em ambos, as considerações musicais e de prosódia sugerem esquemas de pensamento e de forma válidos para toda a obra.

Em “Macumba”, todo o capítulo é ritmado pelo ritual religioso-musical. É Tia Ciata¹³ quem conduz, com a melopeia e reza, a macumba e a aparição de Exu. A cena é conduzida pela voz e suas impositões: pelo canto, da mãe do santo e de todos os presentes, e pelas admoestações, os pedidos feitos a Exu. O ritual é baseado num esquema de repetição musical ou religioso, é compassado em certa circularidade, talvez isomorfizado em dois verbos: “penpendendo”, utilizado para definir os movimentos de Tia Ciata, e “mexemexia”, para definir o atabaque. Tendo em vista o gênero da obra, é importante a eleição desse ritual religioso, muito “nosso”, também constituído pela voz, não operacionalizado por uma cultura letrada.

Mais especificamente, o ritual é descrito com Ogã (na frente, tocando atabaque, em alusão ao compositor Pixinguinha), tia Ciata (logo atrás, com sua “reza monótona”, (Andrade, 1928, p. 89)) e “todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza” (Andrade, 1928, p. 89). Eis que Exu aparece, também monocórdico, com sua “melopeia

¹³ Sobre a importância da Tia Ciata, sobretudo em relação aos círculos musicais, ver MOURA, 2022.

monótona” (Andrade, 1928, p. 94). Ambos, tia Ciata e Exu, são recebidos com um silêncio de todos, fazendo com que só a voz deles ressoe — silêncio replicado durante os pedidos feitos por Macunaíma e atendidos por Exu, “na macumba continua o silêncio do horror” (Andrade, 1928, p. 98). Nesse momento de canto-reza, entoado de modo repetitivo, o pedido de Macunaíma é atendido por Exu: “então foi horroroso o que se passou. Exu pegou três pauzinhos de ervacidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu pra apanhar” (Andrade, 1928, p. 96). A cena tem um caráter substitutivo: a entrada de Venceslau no corpo de Exu é, de certa forma, uma espécie de transfiguração. Dito de outro modo, é uma mudança de forma: o corpo de Exu abriga, mesmo que imaterialmente, um corpo que não é seu. Em uma das passagens mais violentas da obra, a transfiguração é também operada: não é, corporalmente, Venceslau quem apanha, mas é como se fosse. É a capacidade de Exu em demandar que outro “eu” habite seu corpo que permite que o “feitiço” aconteça. O dispositivo torna-se ainda mais significativo se lembrarmos que, pouco antes, Macunaíma havia, em visita a Venceslau, se disfarçado de francesa para tentar reaver a muiraquitã. Um disfarce, no caso da francesa, uma invocação, no caso de Exu, mas, em ambos, uma outra forma: Macunaíma e Venceslau não se apresentam com seus corpos primeiros, mas com corpos alterados, transfigurados. José Miguel Wisnik já havia sinalizado para essa transfiguração da identidade do herói: “exatamente como Macunaíma, habitando o *continuum* por onde passam o índio, o negro e o branco, o bicho do mato, o curupira, o Pedro Malasartes, o malandro, o aprendiz de operário numa ordem social lábil, mais a transfiguração de tudo isso” (Wisnik, 2008, p. 143).

Em dois dos principais encontros (ou embates) entre os personagens, eles “viram” outra coisa. Destaco o verbo “virar” na trilha do levantamento realizado por Manuel Cavalcanti Proença em seu livro *Roteiro de Macunaíma*. Cavalcanti Proença assinala que o verbo “transformar” (mais especificamente em sua forma reflexiva, “transformar-se”) foi utilizado por Mário apenas uma vez (Proença, 1974, p. 82-83), em contraposição ao verbo “virar”, utilizado algumas dezenas de vezes. O dado é significativo: virar é uma forma coloquial, popular, presente, sobretudo, na linguagem falada prosaica. Em todo caso, a mudança de forma está dada.

Ainda no capítulo “Macumba”, seu desenlace, no qual tudo acaba em samba, é significativo. Em oposição à monotonia da reza e da fala-canto de exu, o samba insere um outro ritmo, e, conseqüentemente, um outro regime de realidade. A “vida real” do samba em oposição à “vida irreal” da macumba, o ritmo variante do samba em oposição à atmosfera “monótona” da macumba. A monotonia aqui se refere, particularmente, à forma musical: a ausência de variação, a monotonia da marcação repetida, o tom monocórdico, tanto da reza de Tia Ciata quanto da fala-canto de Exu. A paisagem sonora

do ritual de Exu, de certa forma, destoa do ambiente conturbado (apinhado de gente e de samba) de antes e de depois das macumbas das conhecidas reuniões da casa da Tia Ciata. Em contraste com a desordem, a música impõe um ritmo e um silêncio organizadores. E, assim, é quase como se a música-reza fosse o elemento ordenador da cena. É por esse motivo que a cena da macumba aparece, ao final, como um momento “não real” da narrativa: a condição de rito (e, portanto, de protocolo, de regra, de uma condição montada) é uma quebra no ritmo da obra, quebra de ritmo semelhante à da “Carta pras Icamíabas”.

Em seu *Morfologia de Macunaíma*, Haroldo de Campos mostra que — contra uma ampla fortuna crítica que insistia em assinalar o caráter espontâneo ou sem manufatura de *Macunaíma* — o livro possui uma ideia rígida de composição. O crítico demonstra a hipótese realizando projeções complementares junto a, não por acaso, as teorias do folclorista Vladimir Propp. A música, a cadência, a prosódia da narrativa, em suma, seu caráter rapsódico é o componente-chave para esse organismo. Mário de Andrade escreve em um prefácio não publicado junto à obra: “quanto ao estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada música mesmo por causa das repetições, que é costume nos livros religiosos e dos cantos estagnados no rapsodismo popular” (Andrade, 2013, p. 218). O ritmo dessa rapsódia-romance é, de fato, muito nosso. E, para além disso, é também um pouco guia desse romance metamorfoseado: conduz, de modo similar a uma exposição oral, o desenrolar da narrativa.

O ritmo é, então, próximo das elaborações de uma cultura oralizada, do ritmo da fala, da narrativa oral, um pouco em oposição à tese, por exemplo, de Gilda de Mello e Souza (2003), na qual *Macunaíma* é próximo de duas formas musicais clássicas: a variação e a suíte. Na linha da proposição realizada por Mário no prefácio e na escolha da forma popular literária e musical da rapsódia, parece que a obra poderia ser mobilizada como pertencente a um “sistema auditivo” (Lima, 1981, p. 3-39). Tomamos de empréstimo o termo de Luiz Costa Lima que propõe que o sistema intelectual brasileiro é instável por pertencer a uma cultura guiada pelo ouvido. Para o teórico, a nossa cultura literária participa, no século XX, de um pacto oralizado. O conceito é sugestivo se pensarmos nessa mobilização tardia de gêneros antigos: Mário encontra na rapsódia uma forma para a narrativa do seu herói, produtividade que parece em muito se aproximar de suas pesquisas em torno da língua brasileira.

O cotejo fica especial se pensamos nele junto ao capítulo IX de *Macunaíma*, a “Carta pras Icamíabas”. O que acontece ali, em um âmbito impresso, é um sintoma da operação principal de um sistema auditivo: muda-se a linguagem com a finalidade de se enquadrar aos “prolixos habitantes” (Andrade, 1928, p. 115) da cidade de São Paulo.

Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates da erudição, porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heroicas e mais conspícuas, tocadas por essa platina respeitável da tradição e da pureza antiga. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra (Andrade, 1928, p. 130).

Nada alheio a uma rapsódia a presença de um imperador, o tom “heroico” e a subordinação à “tradição” e “pureza antiga”. A carta, ainda, habita um regime específico nesse caso, que pressupõe um entrelaçamento entre a escrita e a oralidade e o subjetivo e o coletivo. Em primeiro lugar, a carta é o único trecho do livro de fato pensado para a modalidade escrita. A carta (o capítulo mais formal, normativo, rebuscado do livro) é um texto escrito para ser lido não em um recôndito privado e sigiloso, mas em voz alta em uma cena compartilhada. Uma descrição, nos parece, do conflito fundante do que Costa Lima denominou de cultura auditiva:

Também temos feito muitos discursos de improviso, como é da usança de cá, em ágapes, sodalícios e reuniões familiares. No Brazil todos são oradores natos, e falam sempre de improviso, pronunciando com facilidade graciosa de dicção e rara eloquência, a aluvião de palavras que lhes brotam, enternecedoras, dos lábios (Andrade, 1928, p. 131).

O que temos, em *Macunaíma*, é um aceno a um modo composicional duplo, entre a palavra e o som, intermediado pelo ritmo. O livro retoma (também de dentro de uma cultura já pertencente à imprensa e em um rápido processo de industrialização) um modo narrativo que pertence à cultura predominantemente oralizada. Não são, nesse sentido, mero acaso as dez aparições da voz na rapsódia: cantando, falando ou “vozeando” (Andrade, 1928, p. 58) como os pássaros. É um livro escrito, impresso, materialmente palpável, mas o enredo (primitivo, muitos dizem) a que temos acesso foi contado ao narrador por um papagaio. Imprensa e papagaio, poderíamos dizer, encontram-se amalgamados nessa narrativa. A fatura crítica formal de *Macunaíma* é exatamente a proposição de que esses dois mundos coabitam e se interpenetram. E, nesse âmbito, a escolha do papagaio é sugestiva. Ao final da narrativa, após o desaparecimento de todos, somente em seus últimos parágrafos, após o fim do livro, é que somos informados de que foi o papagaio, com sua “fala mansa” (Andrade, 1928, p. 282) e seu “canto” (Andrade, 1928, p. 282), quem contou ao narrador a história que acabamos de ler, era ele também um rapsodo. Eduardo Sterzi, em diálogo com G. Steiner e Ettore Finazzi-Agró, aponta que esse “epílogo nomeia precisamente essa palavra-a-mais, essa persistência derradeira da linguagem – da voz – ali onde ela está prestes a calar, onde, em alguma medida, ela já é

silêncio” (Sterzi, 2021, p. 7-8). Se existia uma voz ao fundo de todo o texto, a voz de Macunaíma, que treinou o papagaio, no final é a voz deste que se impõe quando as outras já não estão mais lá (numa escuta dos mortos não tão distante assim do *Romanceiro*). É no último suspiro da obra, quando todos já se transformaram e desapareceram (episódio que também participa do pacto encantatório da voz, no samba-enredo da Portela, de 1975, “Vou-me embora, vou-me embora/ Eu aqui volto mais não”), que é esclarecido seu regime de voz e texto, numa apostrofação ao leitor, na forma de “minha gente” (Andrade, 1928, p. 283), mais informal (e) coloquial. Diferente das vozes etéreas e esparsas do *Romanceiro*, no livro de Mário a fonte é direcionada e explícita. Em ambos, como jogral e rapsodo, os narradores participam de um circuito de transmissão mais amplo e anterior a eles. E, nesse esquema, a possibilidade comunicativa não é a de uma apreensão intelectual, mas, sim, de uma sedução oratória. O papagaio fala, mas fala tão somente algo que já lhe foi dito. “O poeta é sempre um rapsodo”, defendeu Mário de Andrade em uma carta a Manuel Bandeira datada de 1922 (Andrade, 2001, p. 72). As duas categorias (o rapsodo e o poeta moderno, distantes no tempo) são fundidas: o poeta não deixa de ser poeta de um regime da escrita, mas traz também consigo os resquícios da oralidade. Tal perspectiva alia-se ao tom coloquial, à música de fundo, aos pássaros, à música-reza e compõe também o “Macunaíma em estado de ebulição” (Andrade, 1929). O poeta (no caso de Macunaíma, o narrador) transfigura-se em rapsodo sem deixar de ser poeta e essa parece ser a única forma possível com a qual a rapsódia será narrada, com um poeta-rapsodo amparado por um papel-papagaio e entoada por uma sonoridade falada. Em seu *Música de feitiçaria*, Mário descreve Tia Ciata como alguém que “passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas” (Andrade, 2015, p. 105). E, assim, o narrador-rapsodo¹⁴, acompanhado de seu instrumento e da voz impostada, parece também ter composto sua obra. Dito de outro modo: “com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade” (Andrade, 2013, p. 36) ou “ponteei na violinha e em toque rasgado, botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma” (Andrade, 1928, p. 283).

TEM MAIS NÃO

O *Romanceiro da Inconfidência* e *Macunaíma* se configuram como casos centrais na reencenação moderna de gêneros narrativos antigos. Os dois livros realizam um movimento semelhante: uma espécie de deslocamento em direção à estrutura e circulação do gênero, sem tendência ao anacronismo ou à artificialidade. As obras se movem de um

¹⁴ Para uma análise mais ampla dessa posição na obra de Mário, ver MARANINCHI, 2023.

modo duplo: junto às possibilidades do gênero e junto às possibilidades modernas da imprensa e do livro.

Ambos são, ainda, obras de escuta. É nesse sentido que o ouvido apurado (musicalmente e linguisticamente) dos escritores foi também um instrumento nas narrativas – tanto pela ênfase no esquema de circulação oralizada dos enredos quanto pelo ritmo organizador dos dois livros. Foi necessário que os narradores ouvissem para, só depois, poderem se debruçar sobre os seus relatos. E é nesse sentido que, em certa medida, o motivo em comum dos livros seja o circuito de transmissão, a preservação da narrativa: no *Romanceiro*, uma “resposta” à convocação da Inconfidência; em *Macunaíma*, é “por isso que vim aqui” (Andrade, 1928, p. 283). Os narradores ocupam, nesse sentido, a posição de poetas-cantadores-mensageiros; são eles os responsáveis pela circulação futura e transfigurada das narrativas que saltaram aos seus ouvidos. Aceitam a incumbência, a tarefa, e não rompem o circuito de transmissão, mesmo diante dos inúmeros impeditivos de se produzir uma narrativa com tonalidade épica no século XX, ao mesmo tempo em que sedimentam, com a publicação das obras, as moventes narrativas que ouviram. Acrescentam, cada uma à sua maneira, uma etapa indispensável entre os eventos e textos empíricos (os relatos historiográficos e etnográficos) e o leitor moderno. Interrogam, de dentro de uma recente literatura moderna, as possibilidades de mobilização dessas formas e eventos.

Cecília and Mário: a *Romanceiro*, a *Rhapsody*, and the Ear

ABSTRACT: This article offers a comparative analysis of *Romanceiro da Inconfidência*, by Cecília Meireles, and *Macunaíma*, by Mário de Andrade, focusing on their modern reappropriation of narrative forms associated with the oral tradition. Taking as its point of departure the enunciative devices that conclude both works—the listening to the voices of the Inconfidência in Meireles’s poem and the transmission of the narrative by Macunaíma’s parrot in Andrade’s novel—the article argues that both texts are structured around a reflection on the processes of narrative production, transmission, and preservation. Although they mobilize forms historically linked to the romanceiro and the rhapsody, neither work relies on imitation nor on historicist stylization. Rather, they enact a transfiguration of these generic matrices, incorporating them into a modern horizon shaped by writing, print circulation, an awareness of fictionality, and the centrality of authorial subjectivity.

KEYWORDS: Cecília Meireles; Mário de Andrade; *Romanceiro da Inconfidência*; *Macunaíma*; Orality.

Cecília y Mário: um romancero, uma rapsodia y el oído

RESUMEN: Este artículo analiza comparativamente *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, y *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a partir de la reapropiación moderna de formas narrativas vinculadas a la tradición oral. Tomando como punto de partida los dispositivos enunciativos que cierran ambas obras —la escucha de las voces de la Inconfidencia y la transmisión del relato por el loro de Macunaíma—, se sostiene que ambos libros se articulan en torno a una reflexión sobre los circuitos de producción, transmisión y preservación de la narrativa. Aunque movilizan formas históricamente asociadas al romancero y a la rapsodia, estas obras no operan mediante la imitación ni la estilización historicista. Por el contrario, llevan a cabo una transfiguración de dichas matrices genéricas, incorporándolas a un horizonte moderno marcado por la escritura, la circulación impresa, la conciencia de la ficcionalidad y la centralidad de la subjetividad autoral.

PALABRAS CLAVE: Cecília Meireles; Mário de Andrade; Romanceiro da Inconfidência; Macunaíma; Oralidad.

REFERÊNCIAS

ALCIDES, Sérgio. Cecília Meireles, ausente, presente, inconfidente. *Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social*, 19 nov. 2022. Disponível em: <https://blogbvps.com/2022/11/19/cecilia-meireles-ausente-presente-inconfidente-por-sergio-alcides/>. Acesso em: 14 jun. 2026.

ANDRADE, Mário de. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. In: MORAES, Marco Antonio de (org.). São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Oficinas Gráficas de E. Cupolo, 1928.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria*. Org. Oneyda Alvarenga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: Instituto Nacional do livro, Ministério da Educação e Cultura, 1976.

Exposição Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Biblioteca Nacional, 1970.

ANDRADE, Oswald de. As letras paulistas em 1928: uma opinião de Oswald de Andrade. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1929.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p. 13-32.

BOSI, Alfredo. História de um encontro. In: MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

CLARKE, Dorothy Clotelle Romancero. In: GREENE, Roland (ed.-in-chief); CUSHMAN, Stephen (gen. ed.); CAVANAGH, Clare et al. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 1205.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

FRITZ, Jean-Marie. *Paysages sonores du Moyen Âge*. Paris: Honoré-Champion, 2000.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. As viagens de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2007. p. 111-127.

LAMEGO, Valéria. A extrema liberdade em Cecília Meireles. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, p. 60-78, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.197878>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/197878>. Acesso em: 14 jun. 2026.

LAURITO, Ilka Brunhilde. Romanceiro da Inconfidência: uma releitura. In: GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2007. p. 49-60.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Rapsódia e resistência. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

LORENZO-GRADÍN, Pilar. Romancero. In: GAUVARD, Claude; DE LIBERA, Alain; ZINK, Michel (dir.). *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

MARANINCHI, Marcelo. Mário de Andrade jogral, trovador, rapsodo. **Iberic@1**, n. 24, 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/iberical/1728>. Acesso em: 14 jun. 2026.

MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, Cecília. Minas em Roma. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 set. 1955.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MEIRELES, Cecília. *O romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Global, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. Romanceiro da Inconfidência. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1953.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022.

PARRY, Milman. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 43, p. 1-50, 1932. DOI: <https://doi.org/10.2307/310666>. Acesso em: 10 maio 2026.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1974.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. *Cecília Meireles e a Travel in Brazil (1941-1942)*. São Paulo: Intermeios, 2019.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

STERZI, Eduardo. A voz sobrevivente. *Cadernos do IL*, [S. l.], n. 62, p. 1-18, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-6385.127990>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/127990>. Acesso em: 14 jun. 2026.

THOMSON-DEVAUX, Flora. Introduction. In: ANDRADE, Mário de. *The apprentice tourist*. Translated with an introduction and notes by Flora Thomson-DeVeaux. New York: Penguin Books, 2023.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZULAR, Roberto. No cipó das falções: a forma difícil da poética modernista. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Submetido em 20/06/2026

Aprovado em 14/08/2026

Publicado em 27/09/2026
