

LITTERATURE BRESILIENNE

Cecília MEIRELES, *Romanceiro da Inconfidência*, Rio, Ed. Nova Fronteira

Rédacteur M. UTEZA

Cette première unité de travail comporte:

- une bibliographie pour le cas où vous auriez accès à une bibliothèque spécialisée (vous pouvez néanmoins travailler efficacement sans consulter la plupart des ouvrages signalés dans cette liste);
- un résumé historique accompagné de cartes: vous y trouverez les données indispensables sur le mouvement qui est passé à l'Histoire sous le nom de *Inconfidência Mineira*. Ne négligez pas les références géographiques - situez sur les cartes les toponymes cités, que vous retrouverez le moment venu dans l'œuvre à étudier. De plus, de nombreux détails figurant sur ce résumé sont en rapport direct avec le contenu anecdotique des poèmes du *Romanceiro*: étudiez-le donc avec attention, et prenez également soin d'éclairer les éventuels problèmes de langue qu'ils vous poseraient - ce sera là aussi l'occasion d'un enrichissement linguistique certain;
- un dossier présentant des données essentielles de versification;
- une biographie succincte de Cecília Meireles (que vous pourrez compléter à partir d'un ouvrage spécialisé d'histoire littéraire);
- une liste nominative des principaux personnages de *Inconfidência mineira*; il vous appartient de les mettre en rapport avec les différents poèmes qui leur sont consacrés ou dans lesquels il est fait allusion à eux;
- un article rédigé en français, sous le titre de "La Transmutation de l'Histoire" et traitant du passage de l'Histoire à la Poésie; il s'agit de l'adaptation de l'article paru dans la revue QUADRANT de 1993 (il est donc inutile de chercher à vous procurer le numéro de la revue).

BIBLIOGRAPHIE

BANDEIRA, Manuel	<p><i>Guia de Ouro Preto</i>, Rio, Brasileira de Ouro, 1990.</p> <p>Voyage culturel dans la ville d'Ouro Preto où des vestiges de l'Inconfidência sont répertoriés</p>
BONAPACE, Adolfina P.	<p><i>O Romanceiro da Inconfidência, Meditação sobre o destino do homem</i>, Rio, São José, 1974.</p> <p>Analyse littéraire et philosophique du <i>Romanceiro da Inconfidência</i> de Cecilia Meireles – les articles de fonds rédigés pour le cours tiennent compte des données intéressantes de ce travail universitaire.</p>
CARVALHO, José Murilo de	<p><i>A formação das almas</i>, S. Paulo, Companhia das Letras, 1990</p> <p>Ouvrage portant sur différents mythes brésiliens; un chapitre est consacré à Tiradentes et montre comment cette figure "héroïque" avait toutes les caractéristiques pour que se forme autour de lui un pôle fédérateur de l'identité brésilienne.</p>
CHIAVENATO, José Júlio	<p><i>As várias faces da Inconfidência Mineira</i>, S. Paulo, Contexto, 1969.</p> <p>Etude d'un historien visant à évaluer la portée sociale de l'Inconfidência et d'identifier la personnalité de Tiradentes.</p>
FERREIRA, D. Gonçalves	<p><i>Cartas chilenas - retrato de uma época</i>, Belo Horizonte, UFMG/PROED, 1986.</p> <p>Analyse du pamphlet contre le gouverneur de Minas rédigé par Tomas Antonio Gonzaga</p>
FARACÓ, Sérgio	<p><i>O Processo dos Inconfidentes</i>, Petrópolis, Vozes, 1990.</p> <p>Ouvrage de 86 pages, petit format, discutant de certains points controversés de la biographie de Tiradentes</p>
FRIEIRO, Eduardo	<p><i>O Diabo na livraria do Cônego</i>, Belo Horizonte, Itatiaia, 1957</p> <p>Recueil d'articles portant sur quelques uns des personnages impliqués dans l'Inconfidência et en particulier le chanoine Luis Vieira da Silva dont la bibliothèque est analysée.</p>
IGLESIAS, Francisco	<p><i>Trajectoria Política do Brasil, 1500-1964</i>, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.</p> <p>Ouvrage généraliste sur l'Histoire du Brésil</p>
JARDIM, Márcio	<p><i>A Inconfidência Mineira</i>, Rio, Biblex, 1989.</p> <p>Livre fondamental et de lecture relativement facile dû à un spécialiste de l'Histoire de Minas Gerais.</p>
LIMA Júnior, Augusto de	<p><i>A Capitania das Minas Gerais</i>, São Paulo, 1978.</p> <p>Vision globale de l'Histoire de Minas Gerais</p>
LUZ, Nícia Vilela	<p>"A conjuração mineira", in <i>História geral da civilização brasileira</i>, São Paulo, DIFEL, 1982, Tomo 2, pp. 394-405.</p> <p>Très bonne mise au point synthétisant les événements et replaçant le mouvement dans son contexte</p>

MACHADO, Aires da Mata	<p><i>O negro e o garimpo em Minas Gerais</i>, Belo Horizonte, Itatiaia, 1985</p> <p>Travail d'un historien spécialisé dans l'étude de la région de Diamantina et fournissant quantité d'informations utiles sur l'esclavage et l'extraction du diamant au XVIII^e siècle.</p>
MANNA, Lúcia H. Scaraglia	<p><i>Pelas Trilhas do Romanceiro da Inconfidência</i>, Rio, Univ. Fluminense, 1985.</p> <p>Analyse minutieuse des sources du <i>Romanceiro da Inconfidência</i>, poème par poème, accompagnée d'une tentative de commentaire (seule l'analyse des sources présente un intérêt).</p>
MAXWELL, Kenneth	<p><i>A Devassa da Devassa</i>, Rio, Paz e Terra, 1977.</p> <p>Travail fondamental d'un historien anglais spécialiste de l'histoire du Brésil; ce travail est à mettre en parallèle avec l'ouvrage de Márcio Jardim cité ci-dessus.</p>
MELLO E SOUZA, Laura	<p><i>Desclassificados do ouro</i>, Rio, Graal, 1986.</p> <p>Etude d'une sociologue portant sur le mythe de la richesse de Minas Gerais au moment de la ruée vers l'or et le diamant.</p>
NIZZA DA SILVA, Beatriz	<p><i>O Império Luso-Brasileiro – 1750-1822</i>, Lisboa, Estampa, 1986 (T VIII de <i>Nova História da Expansão Portuguesa</i> sous la direction de Joel Serrão et Oliveira Marques)</p> <p>Etude très documentée de la société brésilienne et de l'histoire du Brésil entre 1750 et 1822.</p>
OLIVEIRA, Almir	<p><i>Gonzaga e a Inconfidência Mineira</i>, Belo Horizonte, Itatiaia, 1985</p> <p>Ouvrage consacré à Tomas Antonio Gonzaga et à son rôle controversé dans l'Inconfidência</p>
RESENDE, M. Ef. Lage de	<p><i>Inconfidência Mineira</i>, Rio, Global, 1988.</p> <p>Petit ouvrage de base – type <i>Que sais-je?</i> destiné aux étudiants brésiliens de l'enseignement secondaire. Il s'agit d'une bonne introduction à la question historique.</p>
SANTOS, Joaquim Felício dos	<p><i>Memórias do distrito diamantino</i>, Belo Horizonte, Itatiaia, 1976.</p> <p>Chronique plus ou moins romancée rédigée par un homme politique du XIX^e siècle et portant sur le Distrito Diamantino – on y trouve notamment toutes les sources de l'épisode de Chica da Silva.</p>
SANTOS, Lúcio José dos	<p><i>A Inconfidência Mineira</i>, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1972.</p> <p>Premier ouvrage de fond publié par un historien en 1922 et réédité depuis; José Lucio est globalement favorable à Tiradentes.</p>
SILVA, Norberto de Souza	<p><i>História da conjuração mineira</i>, Rio, Imprensa Nacional, 1948</p> <p>Ouvrage d'un historien plutôt défavorable à Tiradentes.</p>
UTÉZA, Francis	<p>"A Tradição Hermética do Ocidente em <i>Romanceiro da Inconfidência</i>", in LISBOA DE MELLO, A / UTÉZA, F, <i>Oriente e Ocidente na Poesia de Cecília Meireles</i>, Université Paul-Valéry, Montpellier, 2006, p. 156-310.</p> <p>Analyse détaillée du romanceiro en fonction de la symbolique hermético-alchimique.</p>

VASCONCELOS, Diogo de	<i>História Média das Minas Gerais</i> , Rio, Imprensa Nacional, 1948. Ouvrage général sur l'histoire de Minas Gerais dans lequel Cecília Meireles a largement puisé – les articles de fond du cours en rendent compte.
ZAGURY, Eliane	<i>Cecília Meireles</i> , Petrópolis, Vozes, 1973. Ouvrage biographique sur Cecília Meireles

QUADRO HISTÓRICO

Bibliografia

JARDIM, Márcio, *A Inconfidência Mineira*, Rio, Biblex, 1989

LUZ, Nícia Vilela, "A conjuração mineira" in *História Geral da Civilização Brasileira - A Época Colonial*, São Paulo, Difel, 1982, 2º Vol. p. 394-405.

MAXWELL, Kenneth, "Condicionalismos da Independência do Brasil" Cap. VIII de *O Império Luso-Brasileiro*, in Nova História da Expansão Portuguesa, Tomo VIII, Lisboa, Estampa, 1986.

MAXWELL, Kenneth, *A Devassa da Devassa*, Rio, Paz e Terra, 1977.

SANTOS, Joaquim Felício dos, *Memórias do distrito diamantino*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1976.

Netografia : www.geocities.com/athens/marathon/9563/

Cronologia

1689 - O bandeirante Antônio Dias descobre ouro no Rio das Velhas.

Nos primeiros tempos, o ouro é extraído do leito dos rios pelos “faiscadores” que praticam individualmente a lavagem na “bateia” recolhendo os grãos numa “peneira”. A partir de 1702 o sistema se organiza com “mineiros” proprietários de escravos; os trabalhos mais pesados exigem grandes investimentos.

1709 - Criação da Capitania de São Paulo e Minas.

1711 - A região das Minas é dividida em comarcas administradas por um Ouvidor: criação das *vilas* de Ribeirão do Carmo (Mariana), Vila Rica de Ouro Preto, Nossa Senhora da Conceição do Sabará.

1713-1718 - Criação das *vilas* de São João del Rei, Vila do Príncipe, Vila Nova da Rainha (Caeté), São José del Rei, Minas Novas de Araçuaí.

1719 - Criação das "Casas de Fundação" em Vila Rica, Sabará, São João del Rei e Serro.

Todo o ouro extraído deve ser fundido, transformado em barras e cunhado com o selo real uma vez retirada "o quinto" (20%) reservado à coroa portuguesa. Quem utilizar ouro sem o cunho real arrisca-se ao confisco dos bens e ao degredo para África.

1720 - Criação da Capitania das Minas Gerais, independente de São Paulo.

- Rebelião de Vila Rica: execução de Felipe dos Santos.

1729 - Descoberta das jazidas de "diamantes" no Serro Frio. Exploração das pedras preciosas ao longo dos cursos de água do norte de Minas.

1734 - Criação do "Distrito Diamantino" em torno do arraial do Tejuco (hoje Diamantina). A procura das pedras preciosas é limitada ao Rio Jequitinhonha. Demarcado e separado do resto da colônia, o "Distrito" é administrado por um intendente com poderes fiscais, judiciais e administrativos. Tem autonomia frente ao governador das Minas Gerais bem como ao Vice-Rei da Baía.

1740 - Início do regime de "Contratação" para a exploração das pedras no Distrito Diamantino. De 1740 a 1747 João Fernandes de Oliveira beneficia dos dois primeiros contratos, sendo o terceiro contrato arrematado por Felisberto Caldeira Brant que acabou preso, enviado a Lisboa e teve seus bens seqüestrados.

1735-1750 - Período de maior produção de ouro em Minas Gerais.

A produção de ouro não é exclusiva desta região: também se encontra ouro na Baía, Goiás e Mato Grosso sobretudo. Todos os produtos de consumo, com exceção de alguns produtos agrícolas locais, devem ser importados de Portugal. Apesar da importância do contrabando, a produção aurífera do Brasil permite a Portugal compensar o déficit da balança comercial com a Inglaterra.

1750 - Morre Dom João V; Dom José I^o Rei de Portugal.

A coroa portuguesa estabelece que o rendimento anual do "quinto" deverá ser de 100 arrobas (uma arroba equivale grosso modo a 15 kilos). Se não chegar esta quantidade a Lisboa, exige-se a diferença em imposto: "a derrama", cobrada de todos os habitantes, mineradores ou não, com base numa estimativa das posses de cada um.

1756 - O marquês de Pombal, primeiro ministro do Rei D. José I^o, cria a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, no intuito de estimular os interesses comerciais portugueses.

1759 - Tentativa de regicídio contra D. José I^o em Lisboa.

Pombal serve-se do atentado para esmagar a oposição aristocrática (duque de Aveiro e os Távoras), expulsar os Jesuítas do território português - e portanto do Brasil - desapropriando os bens da Companhia de Jesus.

1763 - Transferida a sede do vice-reino da Baía para o Rio de Janeiro, sobretudo por motivos estratégicos.

1768 - O Conde de Valadares, D. José Luís de Meneses Abrantes Castelo Branco de Noronha, governador da Capitania de Minas Gerais de 1768 a 1773, é enviado ao Tejuco pelo marquês de Pombal com a missão de conduzir de volta a Lisboa o contratador João Fernandes de Oliveira para prestar contas sobre supostas irregularidades na sua gestão. Segundo Joaquim Felício dos Santos (in *Memórias do Distrito Diamantino* - cf. bibliografia) o Conde de Valadares veio ao Tejuco com a intenção de tirar proveito da situação antes de prender o contratador João Fernandes. Este, que vivia no Tejuco com a amante, uma mulata que ele próprio alforriou, Xica da Silva (cognominada pelo povo de

“Chica que manda”) recebeu o Conde com a maior hospitalidade. Finalmente chega uma estafeta de Vila Rica com o decreto real ordenando que “em três dias contados da intimação, João Fernandes se retirasse do Tejuco e seguisse para Lisboa, sob pena de ser considerado como inconfidente”. Embora ignorasse o que o esperava em Portugal, o Contratador foi para Lisboa. Ali não conseguiu se desculpar e teve que ficar na metrópole, morrendo em Lisboa no ano de 1799. Joaquim Felício dos Santos não informa nada a respeito do destino de Xica da Silva depois da prisão de João Fernandes.

Após a prisão do último Contratador, João Fernandes de Oliveira, o Distrito Diamantino passa a ser explorado diretamente pela coroa, através do “Regimento Diamantino” que regulamenta as entradas e saídas do Distrito e prevê, entre outras medidas drásticas, um sistema de denúncias com prêmios (liberdade ao escravo informante por exemplo).

1776 - Declaração da Independência dos Estados Unidos da América do Norte em 4 de Julho. A guerra da Independência acaba com o tratado de Versalhes em 1783.

O acontecimento tem enorme repercussão na Europa onde estudam jovens brasileiros.

1777 - Morre Dom José I^{ero}; Dona Maria I^{era} Rainha de Portugal.

Com o afastamento de Pombal a política colonial torna-se cada vez mais rígida. No último quarto do século, a população das Minas Gerais pode ser avaliada em 300 000 habitantes, sendo a metade escravos negros (o que representa 20% da população total da América portuguesa, excluindo os índios). A maioria branca é oriunda do norte de Portugal, com raros emigrantes procedentes de Lisboa ou do sul. Com a expulsão de todas as ordens religiosas da zona mineira (na segunda metade do século XVIII), as associações de leigos (“irmandades” e “ordens terceiras” assumem posições dominantes na vida social. O racismo impera nestas associações (por exemplo a Ordem Terceira de São Francisco de Vila Rica proíbe a admissão de “mulatos, judeus, mouros e heréticos e descendentes até à quarta geração”). Os negros podem participar das suas próprias irmandades (por exemplo a irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Vila Rica).

Com a decadência do ouro cuja extração se torna mais difícil, cresce a agricultura e o pastoreio que dominam a partir de 1780.

1783-88 - Desmandos do governador D. Luís da Cunha Meneses: generaliza-se em Minas Gerais a hostilidade contra o elemento reinol.

1785 - Alvará de D. Maria proibindo as manufaturas no Brasil.

1788 - Chega a Vila Rica o novo governador Luís Antônio Furtado de Mendonça, Visconde de Barbacena, com ordens expressas de lançar a “derrama”.

Primeiras reuniões dos Inconfidentes em Vila Rica.

Sendo o Rei representante de Deus na terra, o crime de “inconfidência” (falta de fidelidade para com o soberano), é o pior dos crimes imagináveis. É passível da pena de morte.

1792 - D. João regente em consequência da loucura de D. Maria, sua mãe.

Revolta dos escravos na colônia francesa de São Domingos. A notícia provoca grande pavor nas terras onde impera o sistema escravocrata.

21 de Abril de 1792 - Execução de Tiradentes no Rio de Janeiro.

1798 - Inconfidência Baiana em Salvador.

1807 - A corte portuguesa abandona Lisboa, chegando ao Rio em Março de 1808.

1816 - Morre no Rio Dona Maria I^{era} a Louca.

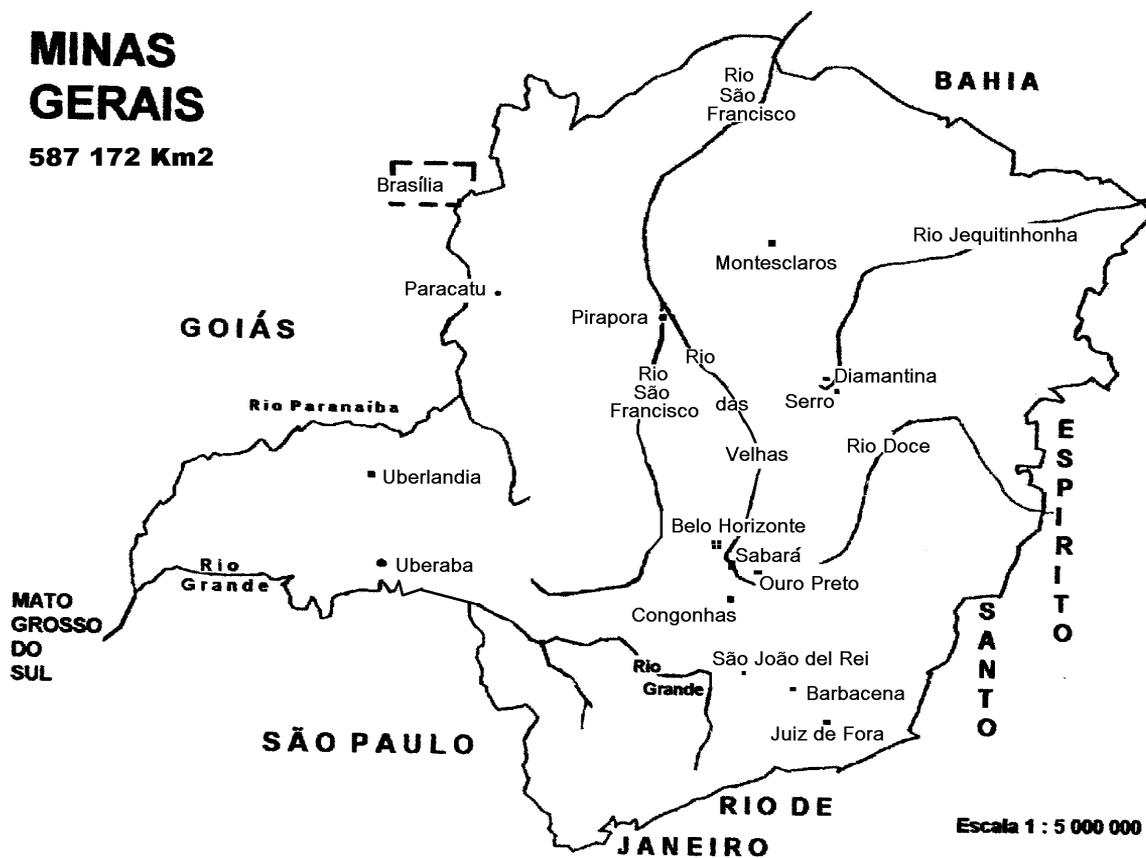
1818 - O Príncipe Regente assume o trono com o nome de Dom João VI.

7 de Setembro de 1822 - Independência do Brasil. Dom Pedro I^{ero} Imperador.



MINAS GERAIS

587 172 Km²



VERSIFICAÇÃO

METRO

Segundo o número de sílabas o verso é *monossílabo*, *dissílabo*, *trissílabo*, *tetrassílabo*, *pentassílabo*, *hexassílabo*, *heptassílabo*, *octossílabo*, *eneassílabo*, *decassílabo*, *endecassílabo*, *dodecassílabo*, sendo também utilizadas as seguintes denominações especiais:

redondilha menor (verso de cinco sílabas)

redondilha maior (verso de sete sílabas)

alexandrino (verso de doze sílabas).

Contagem das sílabas

Não se contam as sílabas que se seguem ao último acento tônico do verso.

Duas ou mais vogais que se encontram no fim de uma palavra e começo de outra fundem-se numa só sílaba métrica (o que constitui a chamada *sinalefa*):

Cenário

Me	o	bri	ga	va	a	a	do	rar	o	que	so	fri	a	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10					= Decassílabo

Romance I

Sú	bi	to,	bri	lha	um	chão	de	ou	ro	
1	2	3	4	5	6	7				= Heptassílabo

Romance XX

O	pa	ís	da	Ar	cá	dia	
1	2	3	4	5			= pentássilabo

sú	bi	to	es	cu	re	ce
1	2	3	4	5		

em	nu	vem	de	lá	grimas
1	2	3	4	5	

Romance IX

San	ta	I	fĩ	gê	nia,	prin	ce	sa	nú	bia	
1	2	3	4	5	6	7	8	9			= eneassílabo

des	ce	as	en	cos	tas,	vem	tra	ba	lhar
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

RITMO

O ritmo resulta da sucessão de sílabas átonas (ou fracas) e de sílabas tônicas (ou fortes). É o elemento melódico do verso.

Romance V

Dor	me,	meu	me	ni	no,	dor	me	
1	2	3	4	5	6	7		(acentos nas 1 ^a , 5 ^a e 7 ^a sílabas)

Que o	mun	do	vai	se a	ca	bar	
1	2	3	4	5	6	7	(acentos nas 2 ^a , 4 ^a e 7 ^a)

Quando o verso não finaliza com um segmento sintático, tem-se o *encadeamento* - também conhecido através da palavra francesa *enjambement*. Não se deve marcar pausa no fim de tais versos:

Cenário

Minha sorte se inclina junto àquelas
vagas sombras da triste madrugada,
fluidos perfis de donas e donzelas

RIMA

Rima é a homofonia (conformidade de sons) a partir da sílaba tônica. Geralmente aparece no fim dos versos. A rima é *toante* ou *assoante*, quando a homofonia abrange apenas as vogais a partir da última sílaba acentuada :

escuros - sulcos - profundos (rima toante **u-o**)

altares - audazes - rivalidades (rima toante **a-e**)

arcádia - lágrima - nácar - clara - nada (rima toante **a-a**)

secar - natal - ar - quintal - mirar (rima toante **a** – apenas uma vogal toante, sendo cada palavra acentuada na última sílaba)

Ela é *soante* ou *consoante* quando abrange vogais e consoantes:

deserto - perto - descoberto

cascalho - agasalho - orvalho

ou todas as vogais no caso de não haver consoante a partir da tônica:

estremecia - bravia - sofria

dia - escadaria – fantasmagoria

Conforme a sua colocação nas estrofes, as rimas dizem-se *emparelhadas* (aabb), *alternadas* ou *cruzadas* (abab), *interpoladas* (abba) ou *misturadas* (dispostas sem esquema regular).

Os versos sem rima chamam-se versos brancos ou soltos.

ESTROFE

A estrofe ou estância, é um conjunto de versos solidários pelo ritmo e pelo pensamento exprimido. Conforme o número de versos, distinguem-se o *distico*, (estrofe de dois versos), o *terceto* (de três), a *quadra* ou *quarteto* (de quatro), a *quintilha* (de cinco), a *sextilha* (de seis), a *oitava* (de oito), a *novena* (de nove), a *décima* (de dez versos).

Entre os numerosos sistemas estróficos, salientaremos o *soneto* (não há exemplo no *Romanceiro da Inconfidência*) e a *terça rima*, tipo usado por Dante, na *Divina Comédia*, constituído por uma série de tercetos cujos versos primeiro e terceiro rimam entre si e com o segundo da estrofe anterior, segundo o esquema ABA, BCB, CDC etc. (é o sistema estrófico utilizado no *Cenário* que segue a *Fala Inicial* do *Romanceiro da Inconfidência*). Normalmente a composição em *terça rima* termina por um verso separado que se acrescenta ao último terceto e faz rima com o segundo verso dele, YZY Y por exemplo (o que não é o caso do *Cenário*, em que apenas Cecília Meireles separou o último verso do último terceto).

ROMANCE

Como forma poética é uma composição épico-lírica, de extensão relativamente breve. Surgidos por volta do século catorze na península ibérica, os romances eram cantados ao som de um instrumento, ora em danças, ora durante o trabalho em comum (as literaturas europeias têm todas baladas e canções comparáveis, sendo porém a tradição ibérica - e em particular a de Castela - a que floresceu com mais pujança entre o povo).

O *romance* é composto em verso de sete sílabas - podendo ser excepcionalmente de cinco ou de dez sílabas. Os versos pares (e apenas eles) apresentam uma assonância que se repete do início ao fim da composição. Assim, o Romance I, *da Revelação do Ouro*, responde a estes critérios, com versos heptassílabos e assonância única (em **a-o**) nos versos pares. No entanto, muitos dos poemas do *Romanceiro da Inconfidência*, embora com o título de “Romance” não obedecem a este esquema tradicional - portanto qualquer análise de qualquer peça desta obra, deverá verificar com minúcia a estrutura formal.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Geir, *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, São Paulo, Cultrix, 1978.

CARVALHO, Amorim de, *Tratado de Versificação Portuguesa*, Lisboa, CLB, 1981.

CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa, 1984, pp. 665-710.

CECÍLIA MEIRELES (1901-1964)

7 NOV. 1901 - Nasce no Rio de Janeiro (descendente de Açorianos). Tendo os pais falecido jovens, Cecília é criada pela avó materna.

“ *Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão* ”

1917 - Professora primária.

1922 - Faz parte do grupo de escritores católicos congregados em torno de Tasso da Silveira e Andrade Murici, editores da revista *Festa*, e cujos modelos são os poetas simbolistas (entre eles Cruz e Sousa). Cecília não participa da vanguarda modernista liderada pela revista *Klaxon*.

1923 - Publica *Nunca Mais* e *Poema dos Poemas*, em que as afinidades simbolistas dominam, com a nostalgia do além e certo misticismo.

1938 - *Viagem*, em que se confirma a veia espiritualista e filosófica, recebe o prémio de poesia da Academia Brasileira de Letras, sendo editado em Lisboa no ano seguinte.

1942 - 52 - Publica várias coletâneas de poemas, entre elas *Vaga Música*, *Mar Absoluto*, *Doze Nocturnos de Holanda*.

1953 - *Romanceiro da Inconfidência*.

1953-58 - Viaja para Europa, Porto-Rico, Israel, publicando regularmente no Brasil poemas sempre na mesma veia filosófico-metafísica (*Pequeno Oratório de Santa Cecília*, *Canções*, *Poemas Escritos na Índia*).

1960-64 - *Metal Rosicler*, *Solombra*, *Ou Isto Ou Aquilo* (poemas infantis)

Professora, e jornalista, considerada como autoridade em assunto de folklóre, toda a sua obra é marcada pelo tema da fugacidade do tempo, e pelas preocupações espirituais.

“*Em todo caso se for possível considerar “raízes espirituais” aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos, toda a idade média, os clássicos de todas as línguas, os românticos ingleses, os simbolistas franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro e os livros sagrados*”.

INCONFIDÊNCIA MINEIRA PRINCIPAIS FIGURAS

<p>Joaquim José da Silva Xavier Condenado a morte e enforcado no Rio em 21/4/1792.</p> <p>Francisco de Paula Freire de Andrade (1756-1809) Comandante do regimento de cavalaria da Capitania. Cunhado de José Álvares Maciel. Degredado em Angola onde morreu.</p> <p>José Álvares Maciel (1761-1805?) Filho do Capitão-mor de Vila Rica. Estudou química em Coimbra onde foi colega de José Joaquim da Maia. Cunhado de Francisco de Paula Freire de Andrade. Preceptor dos filhos de Barbacena. Degredado em Angola onde morreu.</p> <p>Carlos Correia de Toledo e Melo (1730-1803) Vigário de São José del Rei, a mais rica paróquia de Minas. Amigo de Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga. Foi condenado à forca, e remetido às autoridades eclesiásticas. Morreu em Lisboa.</p> <p>José da Silva de Oliveira Rolim (1749-1835) O mais rico dos inconfidentes em dinheiro. Sendo padre, vivia com mulher e filhos no Tejuco. Era encarregado de arranjar cavalos e pólvora no Norte de Minas. Condenado à forca, e remetido às autoridades eclesiásticas, regressou de Lisboa em 1805, morrendo no Brasil.</p> <p>Luis Vieira da Silva (1735-1805) Maior líder ao lado de Gonzaga. Professor de Filosofia na Vila do Carmo e cônego da Sé desta cidade. Dono de uma biblioteca monumental. Considerado réu secundário foi remetido às autoridades eclesiásticas de Lisboa. Regressou ao Brasil em 1805.</p> <p>Tomáz Antônio Gonzaga (1749-1807) Ouvidor de Vila Rica. Teria aconselhado Barbacena a suspender a derrama. Amigo de Cláudio Manuel da Costa e de Alvarenga, fazia parte da Arcádia com o nome de Alceste. Degredado em Moçambique onde morreu rico e honrado.</p>	<p>Ignácio José de Alvarenga (1744-1793) Ex-Ouvidor do Rio das Mortes. Poeta, amigo de Gonzaga e de Cláudio Manuel da Costa. Rico latifundiário. Casado com Bárbara Heliodora. Degredado em Angola onde morreu.</p> <p>Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) Jurisconsulta, poeta e historiador. Fazia parte da Arcádia sob o nome de Glauceste Satúrnio. Secretário do governador até 1773. Preso e interrogado no 2 de Julho, denunciou logo todos os amigos. Foi encontrado enforcado em Ouro Preto no dia 4 de julho de 1789.</p> <p>Luíz Vaz de Toledo Piza (1740-1807?) Irmão do vigário de São José do Rio das Mortes, Carlos Correia de Toledo. Propagandista ativo. Degredado em Angola onde morreu.</p> <p>Domingos Vidal Barbosa (1761-180?) Médico. Estudou em Montpellier et Bordeaux. Teria assistido ao encontro de José Joaquim da Maia com Jefferson. Degredado em Cabo Verde, onde morreu.</p> <p>Francisco Antônio de Oliveira Lopes (1750-1800) Rico fazendeiro; cunhado de Domingos Vidal Barbosa; obeso e obtuso, era cognominado de “come-lhe-os-milhos”, isto é : burro. Degredado em Angola onde morreu.</p> <p>Domingos de Abreu Vieira (1724-1792) Comerciante, tenente-coronel do regimento de auxiliares. Vizinho de Gonzaga em Vila Rica, era encarregado de fornecer a pólvora. Faleceu ao chegar ao degredo em Angola.</p> <p>Salvador Carvalho do Amaral Gurgel (1762-1813) Médico e cirurgião. Redigiu cartas de recomendação para Tiradentes. Degredado em Moçambique, onde morreu.</p>
---	---

<p>José Aires Gomes (1734-1796) O maior fazendeiro de Minas. Redigiu uma carta de delação com data de 7/8/89. Preso em 1791, foi degredado para Angola, onde morreu.</p> <p>José de Resende Costa (1728-1798) Rico fazendeiro. Degredado com o filho em Cabo Verde onde morreu.</p> <p>José de Resende Costa Filho (1765-1841) Estudante. Dez anos de degredo em Cabo Verde. Regressou ao Brasil onde foi eleito deputado à Constituinte em 1827</p> <p>João da Costa Rodrigues. Hospedeiro da venda de Varginha no caminho do Rio. Brindou à liberdade. degredado em Moçambique.</p>	<p>Vicente Vieira da Mota (1733-1798) Guarda-livros de João Rodrigues de Macedo. Degredado em Moçambique onde morreu.</p> <p>Vitoriano Gonçalves Velloso (1738-1803) Mulato, encarregado de levar um bilhete para Francisco de Paula Freire de Andrade, que nunca conseguiu entregar. Condenado a açoites e degredo em Moçambique onde morreu.</p> <p>Manuel da Costa Capanema Sapateiro, teria prometido deitar fora os “branquinhos do Reino”. Absolvido pelo tempo de prisão purgado.</p> <p>João Rodrigues de Macedo Banqueiro, proprietário da Casa dos Contos, maior palácio de Vila Rica. Comprou o silêncio de um juiz da devassa, e possivelmente o do próprio governador Barbacena. Homem generoso e benquista em Vila Rica. Não sofreu perseguição.</p>
---	--

DELATORES

Joaquim Silvério dos Reis (1756-1819)

Comerciante português, oriundo de Leiria, endividado em relação ao Erário.
Denunciou a Inconfidência em março de 1789.
Preso como inconfidente, foi liberado em dezembro de 89.
Em 1794 mudou-se para Lisboa, regressando ao Brasil no ano seguinte, teve de mudar de nome para evitar as represálias do povo.
Abandonou Vila Rica para se instalar no Maranhão onde morreu.

Basílio de Brito Malheiro.

Denunciou os Inconfidentes em Abril de 1789, ficando incumbido da missão de espionar os conjurados, em especial Cláudio Manuel da Costa e o cônego Vieira.

Ignácio Correia Pamplona

Rico e poderoso fazendeiro que gozava de enorme prestígio.
Escapou pela proteção de Barbacena.

LA TRANSMUTATION DE L'HISTOIRE: LE CYCLE DE L'OR DANS LE *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

SUGGESTIONS POUR UN PLAN DE TRAVAIL

(de façon à aborder par étapes le contenu de ce commentaire)

I – Avant de prendre connaissance de la totalité de ce commentaire intitulé "La Transmutation de l'Histoire" :

a) – lisez les poèmes du *Romanceiro* depuis *Fala Inicial* jusqu'au *Romance X ou Da Donzelinha Pobre* inclus; vous éclaircirez au fur et à mesure tous les problèmes de compréhension en utilisant dictionnaires et grammaires – les moteurs de recherche d'internet peuvent constituer d'excellents outils de travail dans la mesure où ils permettent de retrouver les mots et expressions posant problème et d'en comprendre éventuellement le sens à partir des contextes linguistiques divers dans lesquels ces moteurs les retrouvent;

b) – reprenez les deux poèmes suivants : *Romance IV, ou Da Donzela Assassinada* et *Romance X, ou Da Donzelinha Pobre*: étudiez leur structure formelle (mètre, rimes et strophes, et réfléchissez à leur rapports éventuels avec le "romance" hispanique traditionnel;

c) – travaillez ces deux poèmes à partir du chapitre intitulé "La tragédie domestique revue et corrigée" de l'article " La Transmutation de l'Histoire" et limitez-vous à ce chapitre.

II – Avant de prendre connaissance du Chapitre "Les dragons de l'Apocalypse":

a) – reprenez le seul poème : *Romance V ou Da Destruição de Ouro Podre*: étudiez sa structure formelle (mètre, rimes et strophes), et identifiez les rapports éventuels avec le "romance" hispanique traditionnel;

b) - travaillez ce poème à partir du chapitre intitulé "Les dragons de l'Apocalypse", et limitez-vous à ce chapitre.

III – Selon le même schéma, reprenez et travaillez le *Romance VI ou Da Ttransmutação dos Metais*, avant de vous intéresser au chapitre intitulé "Les deux faces de la transmutation".

IV – Toujours selon le même schéma, reprenez et travaillez les trois poèmes n° VII, *Do Negro nas Catas*, n°VIII ou *Do Chico Rei*, et n°IX ou *De Vira-e-Sai* et ensuite complétez l'analyse à partir du chapitre intitulé : "Chico Rei ou le miracle de l'or".

Faites ce travail en ménageant un temps de repos entre chaque étape

LA TRANSMUTATION DE L'HISTOIRE: LE CYCLE DE L'OR DANS LE *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

Bien que dans le *Romanceiro da Inconfidência*, les repères temporels n'apparaissent guère d'emblée, on peut distinguer sans difficulté la présence d'un critère chronologique dans la distribution des poèmes tout au long du recueil. De ce point de vue, l'architecture de cette œuvre peut, dans ses grandes lignes, s'établir comme suit:

- une "ouverture" - *Fala Inicial* et *Cenário* - que la typographie elle-même, de bout en bout, sépare du corpus restant par l'italique, et dans laquelle le sujet poétique se situe en intermédiaire entre la mémoire collective et l'humanité actuelle. A l'écoute de messages mystérieux en provenance de l'Histoire, c'est Cecília qui s'exprime à travers cette voix, et se dit subjuguée par le destin des héroïnes du passé de Minas, tout autant que sollicitée de donner un sens aux interrogations demeurées en suspens dans les vestiges de ce passé;

- un premier ensemble de dix-neufs *romances*, dont le contenu historique recouvre en gros la première moitié du XVIII^e siècle, et s'ordonne en deux "cycles": celui de l'or, centré sur l'espace géographique d'Ouro Preto, celui des diamants mis en scène autour de Tejuco et du Distrito Diamantino;

- le cœur même du recueil, avec une cinquantaine de pièces, dominées par la figure de Tiradentes, où est évoquée la conjuration des *Inconfidentes* et les événements de 1789-92, jusqu'à l'exécution du 21 Avril.

- un troisième groupe d'une trentaine de poèmes dont Tiradentes est absent, centré sur le destin des autres acteurs principaux du drame: Gonzaga et Marília, Alvarenga et Bárbara Heliodora, la Reine folle notamment¹;

- enfin, l'ultime composition, où l'on retrouve l'italique de bout en bout, dans laquelle la même voix de l'ouverture, fait en quelque sorte le bilan de l'expérience poétique, et reprend sa place, ici-bas, dans l'anonymat d'un *nous* s'interrogeant toujours sur l'alchimie de l'Histoire.

A partir de quelques *romances* du cycle de l'or dont le contenu anecdotique porte la trace de l'ouvrage pionnier publié au début du XX^e siècle par Diogo de VASCONCELOS, sous le titre de *História Antiga das Minas Gerais*, nous nous proposons d'analyser ici le passage de l'histoire à la poésie.

¹ Ce troisième ensemble couvre en principe une période historique menant au-delà de l'Indépendance du Brésil, puisque si Marie I meurt à Rio en 1816 donc quelques années avant le "grito do Ipiranga", Marília elle, meurt bien après, en 1853, à Ouro Preto. Ce sont là néanmoins des détails secondaires: rien dans le *Romanceiro* ne se réfère expressément à la date de la mort de sa dernière héroïne.

La “tragédie domestique” revue et corrigée

(ne pas lire avant d'avoir fait le travail de la première étape)

Dans le deuxième volume de son livre¹, Diogo de Vasconcelos insère, au milieu de l'évocation de la série de révoltes que, peu après sa nomination au poste de gouverneur des Mines, Dom Pedro de Almeida, Comte d'Assumar fut contraint de réprimer, le récit d'un “fait divers” qu'il intitule *Tragédia doméstica*, et dont voici la teneur:

Não podemos deixar aqui de mencionar também um fato comovente e trágico sucedido em Vila Rica, em fins do ano de 1720, fato isolado, mas característico da época.

Morava na vila o coronel Antônio de Oliveira Leitão, paulista de distinta nobreza, descendente do capitão-mor Antônio de Oliveira e de D. Genebra Leitão de Vasconcelos. Este foi o primeiro governador e lugar-tenente de Martim Afonso de Sousa na capitania de São Vicente (...)

Tendo-se casado com D. Branca, neta de D. Isabel Ribeiro de Alvarenga, cuja nobreza lhe era igual, senão maior à sua, o coronel exerceu em São Paulo os cargos da república, e como ouvidor substituto reputou-se pela retidão e critério de seus atos.

Tendo-se mudado para Vila Rica com a sua família colocou-se ésta logo na estima das principais; e naqueles tempos é bem de se entender que as famílias, recatando-se, formavam uma roda pequena, mas aristocrática, separada por completo do comum do povo, e das dissensões. Orgulhoso e altivo, o coronel Leitão tinha uma filha única adorável, donzela de extrema formosura, e de quem tinha desmedido zelo, na idade em que ela estava, para não se inclinar por moço que não fosse igual, o que bem raro se achava. Não admitia até então a mínima dúvida sobre a filha estar isenta de qualquer paixão: mas por fim começou a suspeitar de sugestões por um rapaz de somenos qualidade. Torturado de dúvidas pôs-se a espreitar a moça, e um dia, véspera de Natal de 1720, em que ela saiu ao quintal, estando a sacudir um lenço para estendê-lo ao sol, o pai entendeu ser aquilo um sinal convencional; desceu precipitadamente a escada, e encontrando-se num quarto térreo da casa, cravou-lhe uma faca no coração. Morreu instantaneamente. D. Branca saiu como louca, em gritos pela rua; o povo acudiu ao lugar, e o namorado enfurecido com seus companheiros atacou a casa, que os amigos do coronel defenderam, não faltando quem lhe desse razão, em antes querer a filha morta, que casada com quem não na merecia, segundo os preconceitos da época. O enterro da moça foi feito neste tumulto, sendo preciso que o conde de Assumar viesse da Vila do Carmo a toda pressa para evitar maiores conseqüências. Preso o coronel, que se poderá justificar por um acesso de loucura, o conde o enviou para ser julgado na Bahia, onde a Relação o condenou à morte; e como não podia ser enforcado réu de nobre condição, ergueram-lhe um alto cadafalso a que subiu, e nele foi decapitado aos 16 de junho de 1721. O mais que se conta a respeito de D. Branca, pertence aos domínios da lenda, e só como tal, poderíamos aqui reproduzi-lo. Entregue às resignações de mulher verdadeiramente cristã, mas dominada sempre de infinita tristeza, foi, senão a fundadora, a perpétua zeladora da capela do

1 Edition de 1948, pp. 253-256.

senhor Bom Jesus dos Perdões. A filha inocente não carecia dessa lembrança; e pois, aí temo-la a pobre viúva aos pés de quem poderia perdoar o próprio homem, que a desgraçou; mas a quem ela tanto havia amado, e a quem ainda cuidava ser útil na dor inconsolável de seus derradeiros dias.

Ce récit, par lequel l’auteur se veut narrateur objectif de faits attestés par la chronique locale, précise les circonstances de lieu et de temps - Vila Rica, Noël 1720 - le nom des parents de la jeune victime - Antônio de Oliveira Leitão et son épouse Dona Branca -, replace l’événement dans son contexte social, rapporte l’intervention de la justice et l’exécution du criminel. Le lecteur de Vasconcelos est donc informé, dans une unité bien construite et close, d’une suite d’événements incontestables puisqu’étayés par des références vérifiables. Cependant, l’historien propose un commentaire nettement orienté: il trouve des excuses à ce père jaloux de l’honneur familial menacé d’une mésalliance, et s’apitoye surtout sur le sort de la mère, Dona Branca, dont il exalte la résignation chrétienne opportunément récupérée par le culte d’un sanctuaire catholique local. C’est l’interprétation caractéristique d’un conservateur défenseur des valeurs du catholicisme, et ardent partisan de la tradition monarchiste.

Face à un canevas proposant la perspective masculine du bourreau et trouvant des circonstances atténuantes au crime, Cecília choisit dès le titre du Romance IV le point de vue féminin de la victime: la *tragédia doméstica* devient *Romance Da Donzela Assassinada*. Et tout au long de cet authentique *romance* (quatre-vingt heptasyllabes où les vers pairs se répondent en une assonance unique, la voyelle *a*), la parole demeure l’apanage exclusif de cette jeune fille qui aurait oublié jusqu’à son propre nom¹. La “restriction de champ” qui en résulte refuse l’énonciation historique, et c’est donc au lecteur qu’incombe la charge de reconstruire le contenu anecdotique du poème, à partir des éléments fournis au fur et à mesure que se développe le discours d’un spectre, supposé errer sur les lieux du drame, et prétendant reconnaître à peine l’endroit: ainsi la reconstitution du crime gomme-t-elle la distance que l’énonciation historique aurait pu établir entre les faits et le destinataire de l’information, et cela d’autant plus que le *romance* ne rapporte aucune des conséquences judiciaires susceptibles d’enfermer les événements dans un système clos propre à un passé définitivement révolu.

Le témoignage de la victime, marqué par l’affirmation répétée de la première personne, se termine d’ailleurs sur une interpellation d’autant plus apte à susciter l’émotion chez ses auditeurs virtuels qu’ils sont censés entendre et voir tout à la fois:

Reparai nesta ferida
que me fez o seu punhal:
gume de ouro, punho de ouro,
ninguém o pode arrancar!
Há tanto tempo estou morta!
E continuo a penar.

¹ Nous remarquerons que Diogo de Vasconcelos ne rapportait pas le nom de la victime. Cet oubli se trouve subtilement intégré au poème dont il accentue les aspects lyriques:

Já me esqueci do meu nome,
por mais que o queira lembrar!

soupire la jeune fille, suggérant de la sorte que cet oubli soit mis sur le compte du temps écoulé, ou de la commotion psychologique subie.

De plus, en contrepoint aux exclamations qui, en soulignant des moments de plus grande tension chez le sujet parlant, renforcent le caractère oral de l'énonciation, tout un jeu de répétitions incantatoires tend à envelopper le destinataire du message dans un réseau construit par un enchaînement d'échos sonores reliant les principaux thèmes de l'énoncé: le mouchoir, le jardin et sa véranda, la semaine de Noël, la bassine de corail et le poignard d'or.

Alors que l'historien justifiait la relation de ce "fait divers" au nom de son caractère significatif des mentalités de l'époque, et y ajoutait quelques considérations moralisantes de son cru, Cecília, tout en dénonçant la folie du père meurtrier, en propose une explication d'un autre ordre:

que morri por culpa do ouro
 - que era de ouro esse punhal
 que me enterrou pelas costas
 a dura mão de meu pai - (...)

Ai, minas de Vila Rica
 Santa Virgem do Pilar!
 dizem que eram minas de ouro...
 para mim, de rosalgar,
 para mim, donzela morta
 pelo orgulho de meu pai.
 (Ai pobre mão de loucura,
 que mataste por amar!)

A l'en croire donc, le crime résulterait de la malédiction que la découverte de l'or aurait lancée sur Vila Rica: la jeune fille assassinée acquiert alors la dimension de victime expiatoire d'une tragédie qui la dépasse en tant qu'individu, une tragédie dont les deux premiers *romances* - *Da Revelação do Ouro* et *Do Ouro Incansável* - mettaient en scène l'universalité:

que a sede de ouro é sem cura,
 e por ela subjugados,
 os homens matam-se e morrem,
 ficam mortos, mas não fartos.

Par la suite, dans un court poème de dix-huit vers - trois *sextilhas* d'heptassyllabes présentant chacune une rime unique pour les seuls vers pairs, c'est-à-dire, non pas la métrique propre au *romance*, mais la strophe caractéristique des *cantadores* du sertão¹ - comme pour appuyer par la "réciproque", la démonstration quelque peu grandiloquente du fantôme de la *Donzela Assassinada*, Cecília lui donne une sœur jumelle plus discrète, la *Donzelinha Pobre* du Romance X qui, elle, n'a même pas le droit à la parole pour se plaindre. Au contraire, c'est appréhendée de l'extérieur que la douleur contenue de cette autre victime se fait jour:

Donzelinha, donzelinha
 dos grandes olhos sombrios
 teus parentes andam longe,

¹ Geir Campos, *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, São Paulo, Cultrix, 1978, (à l'article *sextilha*.)

pelas serras, pelos rios,
tentando a sorte nas catas,
em barrancos já vazios!

Ainsi interpellée par un personnage anonyme que la tristesse de son seul regard a subjugué, cette autre incarnation de la souffrance féminine, clôturé le premier “cycle” du *Romanceiro*, non plus sur un cas isolé attesté comme exemplaire par la chronique, mais sur l’évocation de tout un système oppresseur. Au sommet de l’échelle sociale, la jeune fille assassinée signifiait la fragilité du bonheur terrestre individuel:

Tão feliz que me sentia
vendo as nuvenzinhas no ar,
vendo o sol e vendo as flores,
nos arbustos do quintal,
tendo ao longe, na varanda,
um rosto para mirar!

Au bas de cette même échelle, la jeune fille pauvre, dont à notre connaissance, Cecília n’a trouvé de modèle que dans sa propre imagination, ne s’entend proposer d’autre alternative que le mysticisme:

para celestes lugares,
onde são de ouro e diamante
quantas lágrimas chorares!

La tragédie féminine aux deux visages marque ainsi sur le seuil du *Romanceiro* la dimension métaphysique du mythe en cours d’élaboration: sur la frontière de l’existence, le regard tourné vers la terre, un fantôme de l’au-delà, projection du passé dans le monde actuel, pleure son bonheur perdu par la folie de l’or; inversement, une voix non identifiée s’exprimant au présent, envisage la métamorphose en or et diamants des larmes de qui aurait tourné ses regards vers le ciel et méprisé les richesses de la terre. Complémentaires et opposées, ces deux figures féminines pitoyables dénoncent les préoccupations matérialistes de leurs pères et de leurs frères, instruments aveugles de leur malheur commun:

As montanhas são tão altas!
Os rios são tão frios!
O reino de Deus, tão longe
dos humanos desvarios!

Les dragons de l'Apocalypse

(ne lire qu'après avoir effectué le travail de la 2^e étape)

Toujours dans le deuxième tome de son *História Antiga das Minas Gerais*¹, Diogo de Vasconcelos développe, sous le titre *de Sedição em Vila Rica*, l'analyse du dernier et plus grave des conflits qu'eut à résoudre le représentant de la couronne portugaise, ce Comte d'Assumar dont nous avons déjà parlé, et qui avait pris son poste de Gouverneur de la capitainerie le 1er Décembre 1717. Ce conflit provenait, entre autres, de l'opposition des potentats locaux - parmi lesquels figurait en bonne place le plus riche exploitant des mines de Vila Rica, Pascoal da Silva Guimarães² -, à l'institution des *Casas de Fundação* décidée depuis Lisbonne pour contrôler la circulation de l'or et assurer la perception du prélèvement des 20% destinés au trésor royal. Après avoir été forcé, le 2 juillet 1720, de signer dans sa propre résidence de Vila do Carmo³, un document acceptant toutes les conditions dictées par les insurgés, le Comte d'Assumar reprenait le contrôle de la situation, le 26 juillet, en faisant incendier Ouro Podre⁴, le fief de Pascoal da Silva à Vila Rica, et en faisant exécuter, le lendemain, après une parodie de jugement, Felipe dos Santos, que Diogo de Vasconcelos présente comme le seul véritable héros populaire d'une révolte qui sans lui, n'aurait pas mérité de passer à la postérité⁵.

A partir de l'importante matière historique que proposait sur ce sujet l'ouvrage de Vasconcelos, Cecília construit un seul poème, le *Romance V ou Da Destruição de Ouro Podre*, centré sur l'épisode final de l'incendie, et auquel elle choisit de donner un titre où résonnent des connotations négatives dépassant la simple référence au nom que portait le domaine de Pascoal da Silva incendié par les dragons du Roi. Et dans ce Romance V, en seize *sextilhas* d'heptasyllabes présentant dans les vers pairs une assonance différente suivant la strophe, et donc plus proche des compositions des *cantadores* du sertão que du *romance* proprement dit, c'est à une nouvelle voix féminine qu'est confiée la parole,

1 Edition de 1948, pp. 258-321 .

2 Diogo de Vasconcelos, outre la place qu'il lui accorde dans son évocation des événements de 1720, dans le Tome 2 de son *História Antiga*, a consacré une longue note du Tome 1, pp. 319-323, à ce même Pascoal da Silva, présenté comme un habile administrateur d'une part, et comme l'un des chefs de l'insurrection de 1720, agissant dans l'ombre sans pour autant tromper Assumar.

3 Résidence du gouverneur en 1720; aujourd'hui Mariana. à quelques kilomètres de Ouro Preto.

4 D'après Diogo de Vasconcelos, ce nom viendrait de la grande quantité de métal précieux trouvé sur place: "deu logo num depósito incompreensível de ouro, quase que solto, em vasta superfície, o qual foi logrado de todos em tumulto, derramando-se tão grande cópia dele, que deu à serra o nome de Ouro Podre" *His. Ant.* Tome 1, p. 216. Une explication plus "scientifique" est proposée par Lúcia Machado de Almeida: "Ouro por todo lado e de todo jeito: recoberto de óxido de ferro, dava-lhe uma aparência escura, "ouro preto"; associado com o "palladium", claro, ficou sendo chamado "ouro branco"; constituído de folhetos desintegráveis, misturado com terra suja, tomava o nome de "ouro podre" - *Passeio a Ouro Preto*, São Paulo, Martins, 1971, p. 13.

5 "Foi ele o agitador único popular, o único que sem interesses, nem perplexidades, coloriu a revolta de causa justa (...) Os potentados que se comprometeram, não traziam com efeito o povo menos oprimido que os funcionários, cujo grande número saía quase todo de suas fileiras. Um exator, um fiscal, um juiz ordinário, um oficial ou capitão-mor apenas houve que não pertencesse à classe ou à roda dos poderosos. Filipe dos Santos foi o conjurado que do povo saiu, e que moveu o povo, para que a partida não a jogasse o conde tão somente com os negros armados e os capangas dos cabeças, cujo procedimento vimos foi o mais vacilante e bifronte, querendo deixar em todas as circunstâncias, as mais perigosas, uma saída para a defesa. Não fosse o plebeu de Antônio Dias, pobre rancheiro, mas talento próprio da popularidade, aqueles homens não justificariam a revolta na história nem pelas causas nem pelos fins" - *História Antiga*, Tome 2, pp. 312-313. Felipe dos Santos résidait donc dans ce qui est aujourd'hui un quartier de la ville d'Ouro Preto, Antônio Dias, dont le nom perpétue celui du fondateur de la cité.

de bout en bout.

Identifiée dès le premier vers par une formule caractéristique des premiers mots d'une berceuse, formule qui sera reprise quatre autres fois, en leitmotiv accompagnant la progression des flammes destructrices, une mère anonyme prend en charge la narration, qu'elle entame sur une référence à l'apocalypse:

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

Définie par l'emploi du présent - *começa o fogo a lavrar* - comme témoin de l'événement en cours, la mère se transforme en procureur dénonçant les agissements du gouverneur qui n'aurait pas respecté la parole donnée:

O Conde jurou no Carmo
não fazer mal a ninguém.

Cette accusation fait référence au document signé le 2 juillet à Vila do Carmo, document que Cecília a trouvé in extenso dans l'ouvrage de Diogo de Vasconcelos¹ et qu'elle utilise donc pour camper d'emblée la figure négative de l'opresseur.

Mais le lecteur-auditeur non informé, se trouve dans l'obligation de procéder par recoupements et par suppositions - le manichéisme propre à la perspective épique l'y aidera sans doute -, pour parvenir à un minimum de compréhension sur ce qui peut bien être reproché au représentant de la couronne.

Le réquisitoire se focalise donc sur la personne d'Assumar, subtilement assimilé à Néron contemplant l'incendie de Rome depuis une terrasse de son palais:

Dom Pedro de uma varanda
viu desfazer-se o arraial.

Et le crime, dénoncé au nom des valeurs propres aux chansons de geste, ravale le gouverneur au niveau des Ganelons et autres traîtres d'épopée, dans une interpellation qui fait augurer d'un proche châtement:

Grande vilania, Conde,
cometes para teu mal.

Cette interpellation est encadrée par deux parenthèses dans lesquelles le regard de

¹ Cf. Termo do Conde de Assumar, in *História Antiga*, tome 2, pp. 345-350. Parmi les 15 articles de l'accord qui se terminent tous sur la formule portant acceptation de la part de l'autorité nous relevons:

“12.^a: E por final conclusão de tudo querem que V. Excia. em nome de Sua Magestade que Deus guarde, lhes conceda perdão geral selado com as armas reais, registrado na secretaria deste governo, Câmara e mais partes necessárias, publicado ao som de caixas pelos lugares públicos, e esta proposta se registre na secretaria deste governo e livros da Câmara, o que se deferiu como pediam.”

Cette formule en dit long sur la confiance dont jouissait le Comte d'Assumar auprès de ses administrés...

l'accusatrice est supposé observer les manifestations de l'incendie, tandis que ses paroles soulignent en exclamations successives les appels lancés à la cantonade comme autant d'incitations à condamner le responsable de telles horreurs:

(Vede agora pelo morro
que palavra o Conde tem!
Casa, muros, gente aflita,
pelo fogo rolando vêm!) (...)

(Vede as sombras dos soldados
entre pólvora e alcatrão!
Valha-nos Santa Ifigênia!
- E isto é ser povo cristão!)¹

Le *romance* conjoint donc grandiloquence épique et procédés plus proches de la poésie lyrique, pour stigmatiser les agissements de qui, au-delà de son individualité, devient émanation de l'archétype de la force brutale sur laquelle reposeraient tous les despotismes:

Mas o que agüenta as coroas
é sempre a espada brutal.

Par le biais d'une expression ayant valeur de vérité générale, c'est une leçon intemporelle que l'on prétend dégager de l'exemple d'Ouro Podre, de sorte que celle qui la profère accède au statut de messenger-interprète des lois supérieures qui régiraient les sociétés humaines. Et nous avons là une des clefs de la structure profonde de ce Romance V, construit sur le passage du cas particulier contingent, à l'aphorisme donné comme porteur de l'essentiel.

Ainsi, cette première "vérité" énoncée au cœur du premier ensemble de quatre *sextilhas*, est-elle complétée dans le mouvement suivant centré sur l'évocation du supplice de Felipe dos Santos. Ayant calmé son enfant par la reprise de l'incantation appelant au sommeil, la voix de la mère retrouve le souffle épique pour souligner l'horreur que lui inspire l'écartèlement de la dépouille du héros:

Cavalos a que o prenderam,
estremeciam de dó,
por arrastarem seu corpo
ensangüentado, no pó.

L'exagération qui prête aux chevaux la compassion humaine, débouche d'abord sur une affirmation somme toute banale:

Há multidões para os vivos:
porém quem morre, vai só.

Mais sur ce lieu commun, la voix enchaîne par une strophe entière au contenu beaucoup moins transparent:

¹ Le détail des explosions vient directement de Diogo de Vasconcelos: "A (casa) de Pascoal, nem o fogo terminaria sua obra à vontade dos executores, se não estouraram do interior barricadas de alcatrão e de pólvora, que deram ao horrído cataclismo o aspecto dos vulcões", tome 2, p. 310.

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

Cette transposition du mythe des Parques filant la destinée humaine sous-tend une prédiction, tout aussi mystérieuse que précise, relative au châtement que la justice immanente réserverait à la descendance du Comte d'Assumar - *os netos da traição*.

Cecília avait beau jeu à doter le protagoniste féminin de ce Romance V d'une nouvelle facette, en en faisant maintenant une voyante capable de prophétiser les supplices atroces que subiraient les deux fils de Francisco de Távora, injustement impliqués dans l'attentat contre Dom José Ier. et exécutés à Lisbonne en 1759, avec leur père et leur mère, sur ordre de Pombal qui en profitait pour régler ses comptes avec l'aristocratie portugaise. Inclus pour les besoins de la cause dans la postérité directe du gouverneur de Minas Gerais, Luis Bernardo et José Maria Távora n'étaient en fait que ses petits-neveux par alliance¹.

L'établissement d'un tel rapport de cause à effet entre l'écartèlement de Felipe dos Santos et la mort infamante infligée dans d'horribles souffrances deux générations plus tard à des innocents, relève de la perspective poétique, et doit être mis sur le compte d'une philosophie de l'histoire que la biographie de Cecília - son intérêt pour la pensée orientale entre autres - peut permettre de mieux appréhender. Rien de semblable ne transparaît dans les écrits de Diogo de Vasconcelos qui, d'ailleurs, à aucun moment ne s'intéresse au destin des descendants de Dom Pedro de Almeida.

A cette première vaticination, la Sybille de Vila Rica ajoute une nouvelle version de sa protestation contre la force de l'épée mise au service d'un pouvoir injuste:

Embaixo e em cima da terra,
 o ouro um dia vai secar.
 Toda vez que um justo grita,
 um carrasco o vem calar.
 Quem não presta fica vivo;
 quem é bom, mandam matar.

Plus frappante certainement du fait de la scansion martelée sur quatre vers au rythme identique de 3/7, cette autre protestation impose son manichéisme sans nuance, au climax du deuxième mouvement du Romance, comme le cri dans l'absolu, du porte-parole des opprimés de tous les temps².

1 Bien qu'il ne soit guère facile de se retrouver dans les généalogies des familles aristocratiques portugaises où les mariages consanguins compliquent la tâche comme à plaisir, on peut néanmoins établir que Dom João, fils aîné de ce Dom Pedro de Almeida, Comte d'Assumar, gouverneur de Minas Gerais puis Vice-Roi des Indes et premier marquis d'Alorna, avait épousé la fille de Francisco et de Leonor Távora, tous deux exécutés en place publique, avec leurs fils, Luis Bernardo et José Maria; Dom João, second marquis d'Alorna donc, passerait 20 ans de sa vie en prison, et ne serait réhabilité que sur ordre de la Reine Maria, après la chute de Pombal. Les Távora qui périssaient dans d'atroces supplices en 1759 n'étaient pas ses enfants, mais les frères de son épouse.

2 Ce n'est par hasard que ces quatre vers sonnaient comme un défi à l'encontre de la didacture militaire dans le montage du *Romanceiro da Inconfidência* réalisé par Chico Buarque de Holanda et présenté sous forme de drame musical, à la fin des années 60 à Rio de Janeiro.

Le troisième mouvement débute sur le retour à la situation initiale de la mère berçant son enfant, alors que commenceraient à se dissiper les fumées de l'incendie d'Ouro Podre, mais c'est pour se projeter aussitôt dans l'avenir, et remonter, de la contemplation des ruines de ce qui désormais porte le nom de *Morro da Queimada*, aux causes cachées:

ponho-me a chorar por ti:
 por tuas casas caídas,
 pelos teus negros quintais,
 pelos corações queimados
 em labaredas fatais
 - por essa cobiça de ouro
 que ardeu nas minas gerais.

Perdant la référence géographique que la majuscule aurait portée, l'expression *minas gerais* renvoie à un espace hors limites - celui des profondeurs du cœur humain - *corações queimados* est-il bien précisé - ravagées par d'autres flammes, dont celles qui détruisaient les édifices n'étaient que la manifestation visible sur la terre. D'autre part, rapportée à l'irrationnel - *fatais* - la destruction d'Ouro Podre apparaît comme le fait d'un démon exterminateur agissant dans l'ombre au mépris de l'éthique chevaleresque:

Foi numa noite medonha
 numa noite sem perdão.
 Dissera o Conde "estais livres."
 E deu ordem de prisão.
 Isso dom Pedro de Almeida
 é o que faz qualquer vilão.

Cette puissance des ténèbres renvoyait au chaos originel le monde qu'elle avait reçu mission d'administrer:

Que fumo subiu pelo ar!
 As ruas se misturaram
 tudo perdeu seu lugar!

S'assimilant alors au juge suprême, la voix accusatrice exige des explications:

Quem vos deu poder tamanho,
 Senhor Conde de Assumar?

*"Jurisdição para tanto
 não tinha, Senhor, bem sei..."*

Ce dialogue supposé est l'écho, pour ainsi dire miniaturisé, de la lettre que le gouverneur des Mines envoyait à son souverain Dom João V, le 21 juillet 1720, pour se justifier de l'exécution sommaire de Felipe dos Santos, lettre dont Diogo de Vasconcelos¹ cite l'extrait suivant:

"Sei que não tinha competência nem jurisdição para proceder tão sumariamente... mas uma coisa é experimentá-lo, outra ouvi-lo; porque o aperto era tão grande, que não havia instante

¹ *História Antiga*, tome 2, p. 313.

que perder”.

Cecília a donc retenu mot pour mot l’aveu de l’abus de pouvoir - mais non les excuses invoquées - et l’a formulé en y introduisant un vocatif, *Senhor*, dont l’ambiguïté permet une extension à un autre niveau: au-delà du titre réservé au Roi, il comporte une allusion à la puissance divine que le souverain représente sur la terre selon les fondements traditionnels du droit monarchique. La parenthèse qui suit immédiatement, renvoie d’ailleurs clairement à cette conception en faisant remarquer:

(Vede os pequenos tiranos
que mandam mais do que o Rei!
Onde a fonte do ouro corre,
apodrece a flor da Lei!)

Le pouvoir royal se justifie ici par référence à la Loi archétype (doublement signifiée dans l’expression *a flor da Lei*, et par la sublimation que sous-entend l’image de la fleur, et par l’emploi de la majuscule), ce qui correspond à l’étymologie - *Rex*, celui qui indique la ligne, celui qui fait la séparation entre le sacré et le profane¹. Face à la légitimité du Roi, les tyrans qui imposent leur propre loi, deviennent des agents du Mal dont les forces dissolvantes favorisent ici-bas l’expansion de la matière au détriment de la floraison de l’esprit. L’or recherché pour satisfaire des désirs d’ordre matériel dégrade et détruit: dans le verbe *apodrecer*, résonne l’écho négatif du nom que portait le *Morro da Queimada* avant l’incendie.

Dans cette perspective métaphysique, en contrepoint aux aspects négatifs que son discours avait soulignés jusque là, le porte-parole de la sagesse supérieure conclut cependant sur un pronostic relativement optimiste:

Dorme meu menino, dorme,
- que Deus te ensine a lição
dos que sofrem neste mundo
violência e perseguição.
Morreu Felipe dos Santos:
outros, porém, nascerão.

Entre les tyrans et Dieu, l’humanité demeure donc capable d’assimiler les leçons de l’histoire et de susciter en son propre sein, les héros incarnant la pérennité d’une énergie supérieure contraire aux forces d’en bas - *neste mundo*. Bien évidemment, dans ce contexte, la sédition de 1720 s’inscrit comme le signe précurseur de l’Inconfidência de 1789, et le sacrifice de Felipe dos Santos le bien nommé, s’entend comme prémonitoire de celui de Tiradentes. Et face au caractère transitoire des pouvoirs terrestres qui prétendent se maintenir par la violence, ces héros, même abattus, gravent dans l’Histoire un message du même ordre que celui des pierres dont la voix du Romance V proclame la permanence au milieu des ruines d’Ouro Podre:

¹ *Dictionnaire Historique de la Langue française*, Le Robert, Paris, 1993.

Não há Conde, não há forca,
 não há coroa real
 mais seguros que estas casas,
 que estas pedras do arraial,
 deste Arraial do Ouro Podre
 que foi de Mestre Pascoal.

Dans la dernière strophe du poème, ces pierres qui ont résisté au feu dévastateur témoignent symboliquement d'un espoir de résurrection: cet espoir que portait le prénom du Maître d'Ouro Podre, *Pascoal*.

Le Romance V débouche donc sur une perspective positive: la destruction par le feu des constructions humaines issues de la fièvre de l'or et des valeurs matérialistes, conduit à la révélation de l'immutabilité des pierres fondamentales, sur lesquelles d'autres édifices pourront s'élever - à condition que les générations à venir, représentées par cet enfant encore au berceau auquel le discours du je poétique est à priori destiné, sachent prendre en compte les leçons du passé. Dans ce sens, les dragons d'Assumar étaient bien les cavaliers de l'Apocalypse.

Les deux faces de la transmutation

(ne lire qu'après avoir effectué le travail de la 3^e étape)

Diogo de Vasconcelos termine son *História Antiga das Minas Gerais* par un certain nombre d'additifs, dont le plus long se rapporte au fameux Bartolomeu Bueno da Silva, aliás Anhanguera. Ce personnage de légende devait découvrir en 1725 des filons aurifères dans les territoires actuels des états de Mato Grosso et de Goiás, à l'époque sous la juridiction du gouverneur de la capitainerie de São Paulo, Rodrigo César de Menezes, à qui devait succéder, en 1728, Antonio da Silva Caldeira Pimentel.

Dans son évocation de la carrière d'Anhanguera, Vasconcelos inclut le récit suivant dans lequel Cecília a pu trouver la matière historique sur laquelle construire les huit dizains d'heptasyllabes (dont tous les vers pairs riment en *-ados* et donc sont plus "riches" que ne l'exige le mètre *romance*) du *Romance VI, ou da Transmutação dos Metais*:

Um fato escandalosissimo então ocorreu. Enviadas para São Paulo a seguirem para a Corte, vieram de Cuiabá, estando ainda lá Dom Rodrigo, oito arrobas de ouro pertencentes aos quintos de Sua Magestade. Chegando a Lisboa o precioso volume, não quis D. João V mandar abri-lo sem festas. Rei faustoso; e pois convidou fidalgos ao deleite de verem o monte de ouro. Aberta, porém, a tampa do caixão, rei e fidalgos caíram das nuvens! Aquilo era chumbo.

Esta burla foi obra evidentemente de Sebastião Fernandes do Rego, empregado fiscal, que foi recolhido aos calabouços da Fortaleza da Barra de Santos. Amigo, porém, privado de Pimentel, alinhavou-se-lhe o sumário de culpa sem provas bastantes; e removido para o Limoeiro em Lisboa, o réu, por empenhos conseguiu ser solto; sem embargo que em segundo processo as provas surgissem de sobra, e de novo fosse reconduzido à fortaleza.

Entanto o governador Pimentel, que não se livra da pecha de cumplicidade não hesitou de irrogar a Rodrigo César o infame latrocínio; mais inutilmente, pois tinha este por si carácter ilibado, e sua consciencia tranqüila.

Tendo-se inimizado com o ouvidor Francisco da Cunha Lobo, também com o antecessor deste, Manuel de Melo Godinho, ministros corrompidos e prevaricadores, aquele ouvidor se fez instrumento servil de Pimentel; mas a reputação de Rodrigo César assomou ileisa de tanta aleivosia. Era ele vaidoso, e não se cansava de gabolices, querendo alcançar honras e mercês: mais foi homem de bem, trabalhador, e amigo leal de seus auxiliares¹.

Cette scandaleuse affaire fait également l'objet d'un court commentaire dans l'ouvrage que Washington Luís a consacré au gouvernement de Rodrigo César de Menezes, - ouvrage dont une deuxième édition avait vu le jour en 1938 dans la collection *Brasiliana*². Elle est développée plus longuement dans le roman historique de Paulo Setúbal daté de 1933 et intitulé *Os Irmãos Leme*³, ainsi

¹ *História Antiga*, Tome 2, pp. 409-410.

² Washington Luís, *Capitania de São Paulo, Governo de Rodrigo César de Menezes*, São Paulo, Editora Nacional, 1938. Il s'agit du Volume 111, série 5, de la collection *Brasiliana*.

³ São Paulo, Editora Nacional, 1933. Paulo Setúbal a la réputation de suivre de très près les sources historiques

que dans le livre de Afonso de Taunay, *Os Primeiros Anos de Cuiabá e Mato Grosso*, réédité en 1949¹.

Il n'est pas impossible, vu les dates de leurs éditions, qu'au moment de rédiger son Romance VI, Cecília ait eu en mains ces divers écrits, et peut-être pourrait-on s'amuser à relever ce qui vient de chacun d'eux. On rendrait ainsi à Diogo de Vasconcelos le "rei faustoso" appliqué à D. João V, ainsi que la parenthèse affirmant l'honorabilité de Rodrigo César face à ses détracteurs; on signalerait que c'est à Washington Luís que sont empruntées les hypothèses consignées dans les trois dernières strophes - et plus précisément, celle qui attribue à la Providence le miracle de l'or changé en plomb², on identifierait bien entendu ces mystérieux *bandidos endinheirados* dont parle la dernière strophe du poème, comme étant les protagonistes du roman de Paulo Setúbal, ces frères Leme que Sebastião Fernandes Rego faisait assassiner après avoir reçu d'eux d'énormes richesses en dépôt. Il resterait encore cependant à retrouver d'où pourraient bien venir les détails relatifs aux épousailles princières - ces "famosos noivados entre Portugal e Espanha" que le Romance place au cœur des préoccupations du souverain portugais, et que seul un lecteur bien informé sur l'histoire de la péninsule ibérique dans le premier tiers du XVIII^e siècle reconnaîtra comme se référant aux cérémonies conjointes des mariages du futur Roi du Portugal, D. José, avec Mariana Vitória fille de Philippe V d'Espagne, et du futur Roi d'Espagne, D. Fernando, avec l'infante portugaise Maria Bárbara.

Cependant, au-delà de l'intérêt que peut présenter la démonstration que les bases historiques de ce Romance VI sont toutes vérifiables, c'est la solution mise en place pour que l'énonciation historique et la perspective lyrique se répondent tout au long de ses huit dizains, qui, sur le plan littéraire, mérite attention. Ainsi, l'analyse du *Romance da Transmutação dos Metais* met en évidence une structure duelle formellement manifestée à l'intérieur de chaque strophe: systématiquement les quatre premiers vers relèvent de la narration "objective" prise en charge par une voix neutre dont les interventions font progresser le récit, tandis que dans les six vers suivants, fleurissent des commentaires "subjectifs" portant sur les informations fournies par l'énonciation historique. A titre d'illustration voici le premier dizain:

Já se preparam as festas
para os famosos noivados
que entre Portugal e Espanha
breve serão celebrados.
Ai, quantas cartas e acordos
redigidos e assinados!
Ai, que confusos assuntos
são para os Reis, seus reinados...

de ses romans - sources qu'il se fait même scrupule de citer dans le texte. Cet ouvrage sur les frères Leme fait une large part à la biographie de Sebastião Fernandes do Rego qui y est présenté comme un aventurier prêt à tout pour faire fortune. L'épisode de la substitution de l'or royal par du plomb de munition est mis en scène sous le titre "Três caixões de ouro", pp. 229-256.

1 São Paulo, Imprensa Oficial, 1949.

2 Cf. "O povo, o ingênuo povo, só viu no facto a intervenção da Divina Providência, transformando o ouro em chumbo, em castigo daquelles que, para lisongear e grangear-lhe as graças, extorquiam dos pobres miseráveis em lágrimas as fazendas e escravos com que engrossassem os quintos reaes", W. Luís, *Capitania de São Paulo*, pp. 265-266. Les mêmes commentaires, assortis de citations prises dans les sources consultées - *Chronicas de Cuyabá* de Joaquim Costa Siqueira, *Quadro Histórico* de Machado de Oliveira, *Nobiliarchia Paulistana* de Pedro Taques notamment, apparaissent également dans le roman de Paulo Setúbal sur les Frères Leme, pp. 246-247.

Ai, quantos embaixadores
para tamanhos recados!

La voix du premier quatrain énonce donc un fait sur lequel son “double” émet des opinions, en s’exprimant toujours selon le schéma mis en place ici, à savoir en une série d’exclamations introduites par un *Ai* suffisamment polyvalent pour pouvoir signifier toute une gamme de sentiments concomitants ou successifs - admiration, surprise, indignation, douleur, joie, crainte, stupeur. Et ce “double” finit même par s’effacer donnant la parole à d’autres intervenants, à partir de la sixième strophe:

Cuiabanos e paulistas,
nobres, escravos, soldados,
discutem pelos caminhos
os quintos falsificados.
Ai, que é D. Rodrigo César
(fidalgo dos mais honrados)...
- Ai, que é Sebastião Fernandes
(com muitos crimes passados)!
Ai, que o Monarca procura
os que vão ser castigados.

Enfin, dans l’ultime dizain, la polyphonie que nous venons d’analyser, se résorbe en une convergence qui ne laisse plus de place aux hypothèses. Imprimées au beau milieu de la page - alors que les strophes précédentes occupent uniquement la moitié droite - et en italique, ces dix vers sont censés rapporter la vérité définitive:

*Sebastião Fernandes Rego
andara pelos povoados
com grandes olhos severos,
sempre a perseguir malvados.
Ai, porém só perseguia
bandidos endinheirados...
Ai, conhecia os segredos
dos cofres aferrolhados...
E ai! trocara em grãos de chumbo
o ouro, nos caixões selados...*

La voix historique du quatrain aura maintenu jusqu’au bout son impartialité d’observateur extérieur, laissant à la voix populaire impliquée dans les événements, le soin de transmettre la clef de l’énigme. *Vox Populi, vox Dei?*

D’autre part, sur le plan symbolique, le contenu de ce Romance VI s’inscrit apparemment en contradiction des connotations positives que son titre comporte: *transmutation des métaux* s’entend, à priori, comme écho de la démarche alchimique par laquelle l’adepte de l’*Art Royal*, progressant sur la voie de la réalisation spirituelle, avec du plomb fabrique de l’or. Ici, la folie matérielle de l’or qui frappe le souverain, conduit à l’inversion des valeurs, et l’or, apanage royal, se manifeste sous les apparences du plomb aux regards de João V et de sa cour. *Faustoso*, c’est-à-dire fastueux sans doute,

mais aussi émule du Docteur *Faust*, le Roi du Portugal qui transmuait en festins, cadeaux, monastère de Mafra et autres dépenses somptuaires la souffrance des hommes dans ses terres lointaines du Brésil, méritait effectivement un avertissement de la Providence:

(E diz um homem que a troca,
dentro dos caixões fechados,
obra foi da Providência
contra o Rei, mais seus pecados...
Ai que tanta arroba de ouro
deixa os sertões extenuados...
Ai que tudo é muito longe,
e os reis têm os olhos fechados...
Ai que a Providência fala
pelos homens desgraçados...

Sebastião Fernandes Rego, tout criminel qu'il fût aux yeux de la justice d'en bas, n'en devient pas moins, dans ce contexte poétique, l'agent de la Diké. Pour ce faire, Cecília modifiait subtilement le témoignage de Washington Luís sur les dires du peuple: pour l'historien, la naïveté faisait affirmer à certains que cette transmutation à l'envers représentait le châtement divin s'abattant sur les fonctionnaires de la Couronne au Brésil - et non sur le Roi, dont les péchés auraient justifié une telle punition, comme le prétend, sans être jamais taxée de sottise, la *vox populi* du Romance VI.

Chico-Rei ou le miracle de l'or

(ne lire qu'après avoir effectué le travail de la 4^e étape)

Pour le colonisateur donc, la fièvre de l'or était, à tous les niveaux, source de malheur. Cependant, le premier cycle du *Romanceiro* ne se limite pas à cette seule perspective moralisatrice, comme nous allons le voir avec les romances VII, VIII et IX, construits sur le sort des esclaves noirs travaillant dans les mines.

Diogo de Vasconcelos aborde évidemment dans ses écrits le problème de l'exploitation de la main d'œuvre esclave, et en brosse un tableau sans concession, au milieu duquel se dresse la figure lumineuse de Chico-Rei dont l'historien rapporte l'aventure dans les termes suivants:

Francisco foi aprisionado com toda sua tribo, e vendido com ela, incluindo sua mulher, filhos e súbditos. A mulher e todos os filhos morreram no mar, menos um. Vieram os restantes para as minas de Ouro Preto. Resignado à sorte, tida por costume na África, homem inteligente, trabalhou e forrou o filho; ambos trabalharam e forraram um compatriótico; os três, um quarto, e assim por diante até que, liberta a tribo, passaram a forrar outros vizinhos da mesma nação. Formaram assim em Vila Rica um Estado; Francisco era o rei, seu filho o príncipe, a nora a princesa, e uma segunda mulher a rainha. Possuía o rei para a sua coletividade a mina riquíssima da Encardideira ou Palácio Velho.

Antecipou este negro a era das cooperativas e precursoro o socialismo cristão. Como naquele tempo toda Irmandade estava unida à idéia religiosa de um santo patrono, tomou esta o patronato de Santa Ifigênia, cuja intercessão foi-lhes tão útil; e deste exemplo nasceu o culto ardente que se vota ainda à milagrosa imagem do Alto da Cruz. Os irmãos erigiram o belo templo que existe sob a invocação do Rosário. No dia 6 de janeiro o rei, a rainha, e os príncipes, vestidos como tais, eram conduzidos em ruidosas festas africanas à igreja para assistirem à missa cantada; e depois percorriam em danças características, tocando instrumentos músicos indígenas da África, pelas ruas. Era o Reisado do Rosário, festas que se imitaram em todos os povoados de Minas. Vem também daí a nomenclatura dos mesários do Rosário em todas as irmandades de pretos entre nós. No Alto da Cruz ainda se vê a pia de pedra na qual as negras empoadas de ouro lavavam a cabeça para deixá-lo naquele dia por esmola ou donativo¹.

A ces précisions fournies en note de pied de page, Diogo de Vasconcelos ajoutait que l'exemple de Chico-Rei avait paru si dangereux à la Couronne, qu'elle prit les mesures nécessaires pour contrôler les affranchissements d'esclaves afin qu'un pouvoir noir ne risque plus de s'établir.

Dans le *Romanceiro*, c'est par une composition de cinq *sextilhas* d'heptassyllabes dont seuls les vers pairs sont rimés - c'est-à-dire à nouveau le type de mètre qu'utilisent de préférence les *cantadores* du sertão - que le *Romance VII, ou Do Negro nas Catas* aborde le problème. Une voix anonyme y déplore le sort des esclaves en s'interrogeant sur la signification des chants qui s'élèvent à l'aube sur la montagne:

Já se ouve cantar o negro
mas inda vem longe o dia.
Será pela estrela d'alva,
com seus raios de alegria?
Será por algum diamante
a arder, na aurora tão fria?

Reprenant en leitmotiv le premier vers du poème au début de chaque strophe, cette voix anonyme, tout en évoquant l'oppression dont l'esclave est victime, n'en décèle pas moins, dans sa mélodie, la trace d'une espérance:

Por onde se encontrarão
essas estrelas sem jaça
que livram da escravidão,
pedras que, melhor que os homens,
trazem luz no coração? (...)

Pedra miúda não vale:
liberdade é pedra grada...

C'est une fois de plus, la symbolique de la pierre, dans ses aspects positifs, qui s'impose: alors

¹ *História Antiga*, Tome 2, pp. 243-244.

que s'annoncent dans le ciel les feux de l'aurore - étymologiquement *aurea hora*, l'heure de l'or - ce chant élève vers elle la souffrance sublimée de qui, au plus profond de la détresse, sur terre, cherche le reflet de cette lumière d'en haut, supposé briller au cœur du diamant qui apportera la liberté. Et cet espoir, Chico-Rei et Santa Ifigênia viennent l'illustrer dans les deux Romances qui suivent, plus directement en rapport avec la chronique de Minas.

Le *Romance VIII ou do Chico Rei*, apparaît comme la transcription de l'un de ces chants que le poème précédent, dans sa vision globalisante, ne pouvait distinguer. En sept *sextetos* au rythme syncopé - 5/5/8/5/8/5 -, on entend maintenant la voix de celui qui met la fièvre de l'or au service d'une cause supérieure: la liberté collective. Et cette voix détache systématiquement, à la fin du troisième vers de chaque strophe, en un vocatif constituant d'ailleurs la seule rime de tout le Romance, un mot symbolisant sa volonté de cristalliser la collectivité autour de sa personne: *povo*.

Dans ce chant, dont le caractère exotique est souligné par une syntaxe simpliste et la recherche de rythmes et d'échos sonores susceptibles d'évoquer les danses africaines, surgissent des valeurs autres que celles qui fondaient le système d'exploitation colonial. Voici d'abord, en négatif, le souverain portugais, sous l'apparence d'un Léviathan réclamant son tribut:

Tigre está rugindo
nas praias do mar.
Vamos cavar a terra, povo,
entrar pelas águas;
o Rei pede mais ouro, sempre,
para Portugal.

Confronté à l'appétit de ce monstre insatiable, l'ex-monarque du Congo s'adresse à son peuple en une série d'impératifs diversifiés qui sont autant d'appels à la solidarité dans l'action:

O trono é de lua,
de estrela e de sol.
Vamos abrir a lama, povo,
remexer o cascalho,
guarda na carapinha, negra,
o véu do ouro em pó

Le travail dans les mines, qui en apparence éloigne des régions supérieures où règne la lumière royale - *lua, estrela, sol* -, n'en débouche pas moins sur un trésor caché:

Toda a terra é mina:
o ouro se abre em flor...
Já está livre o meu filho, povo,
- vinde libertar-nos,
que éreis, meu Príncipe, cativo,
e ora forro sois!

La descente aux enfers a mené au rameau d'or, à la source de la liberté: dans le titre donné au fils du souverain, *Príncipe*, la langue portugaise révèle ce qui donne la vie, le Principe supérieur, maintenant en mesure d'animer le retour vers la lumière. Bien que déchu par la force de son trône

d’Afrique, le souverain réduit en esclavage avait conservé intact le pouvoir de guide spirituel auquel renvoie l’étymologie de son titre de Roi. Partant des données de l’histoire empruntées à Vasconcelos - on reconnaît, au passage, le détail de la poussière d’or dans la chevelure des femmes - le chant de Chico Rei, subtilement, est passé au niveau métaphysique.

Ainsi le poème campe-t-il, à l’opposé de D. João V, le Roi noir d’Ouro Preto qui, en galvanisant les énergies des siens, a réussi à transmuier l’or en moyen de libération, et peut donc partager les joies de son peuple en célébrant le culte de la lumière retrouvée, sous les auspices de la Vierge du Rosaire:

Olha a festa armada:
é vermelha e azul.
Canta e dança agora, meu povo,
livres somos todos!
Louvada seja a Virgem do Rosário,
vestida de luz.

La menace de Léviathan ne pèse plus désormais que sur les oppresseurs:

Tigre está rugindo
nas praias do mar...
Hoje, os brancos também, meu povo,
são tristes cativos!
Virgem do Rosário, deixai-nos
descansar em paz.

Quant à l’ultime poème de cette trilogie sur l’esclavage dans les mines, le *Romance IX ou de Vira-e-Sai*, est construit sur une incursion dans le merveilleux : une voix narrative anonyme y évoque la descente de Santa Ifigênia dans la mine de Chico Rei pour travailler auprès de ses protégés¹.

La structure formelle du poème s’établit sur sept quatrains d’énéassyllabes non rimés - avec ce mètre plutôt rare et que d’ailleurs Cecília n’utilise qu’une seule fois dans le *Romanceiro*, nous sommes fort loin du *romance* en particulier, et de la poésie populaire en général. La voix narrative y accompagne le voyage terrestre, aller et retour, de la vierge noire dont la cataphore se déroule dans un contexte marqué par une série de références à cette symbolique de la lumière que nous avons reconnue dans les deux poèmes précédents. Source occulte de l’énergie qui anime les esclaves, la sainte apparaît comme le catalyseur par lequel s’opère la transmutation:

Santa Ifigênia, princesa núbia,
pisa na mina do Chico Rei.
Folhagens de ouro, raízes de ouro
nos seus vestidos se vêm prender.

Santa Ifigênia fica invisível,
entre os escravos, de sol a sol.

¹ Ethiopienne noire, vierge et martyr, Santa Ifigênia s’offrait dans le panthéon catholique en patronne idéale à laquelle pouvaient avoir recours les frères de Chico Rei.

Ouvem-se os negros cantar felizes.
Toda a montanha faz-se ouro em pó.

Principe féminin de la libération des noirs - *princesa núbia* revient en leitmotiv à la rime du premier vers de cinq quatrains -, son assumption se traduit en pluie d'or bénéfique, transposition dans l'absolu du geste qu'accomplissaient, à la porte de son temple, le jour de la fête des Rois, les noires qui y déposaient en offrande la poudre d'or de leurs chevelures:

Santa Ifigênia, princesa núbia,
sobe a ladeira quase a dançar.
O ouro sacode dos pés, do manto,
chama seus anjos, e vira-e-sai.

La sainte patronne des noirs prend ainsi congé des siens et de la terre, en une révérence harmonieuse qui clôture son intervention miraculeuse sur un pas de danse, c'est-à-dire sur une signature culturelle caractéristique des "nations" africaines. Cecília réélaborait ainsi à sa manière, et intégrait à un tout autre contexte la légende des *Vira Saiais*, ces bandits qui attaquaient les convois d'or destinés à la Couronne portugaise, et dont la mémoire s'est perpétuée à Ouro Preto dans ce nom de Vira-Saia sous lequel est encore aujourd'hui connue la *ladeira* de Santa Ifigênia menant au lieu-dit du Alto da Cruz, où s'élève le sanctuaire de la Vierge du Rosaire des Noirs¹.

Ainsi placée dans la séquence du chant de Chico Rei, la merveilleuse apparition de Santa Ifigênia, ne peut être interprétée comme un miracle "gratuit". Sa venue dans la mine da Encardideira illustre le pouvoir surnaturel qui résulte de la conjonction des énergies du peuple noir autour de son souverain. Au-delà de l'apparente naïveté d'une religiosité de patronage, la mise en scène de ce prodige relève de la perspective métaphysique dans laquelle la Poésie manifeste la puissance d'un égrégore².

L'*História Antiga de Minas Gerais* a donc fourni les éléments principaux des anecdotes sur lesquelles ont été élaborés au moins sept des dix *romances* qui constituent ce "cycle de l'or" dans lequel Cecília disait avoir mis en place les premiers maillons de la Tragédie de l'*Inconfidência*³. En confrontant ces sept romances à leurs sources historiques, nous avons pu constater que, si sur le plan formel, un seul de ces poèmes correspond rigoureusement aux critères métriques du romance

1 Il s'agit d'une allusion à la légende d'Antônio Francisco Alves, chef de la bande des *Vira-Saiais* qui attaquaient à coup sûr les convois d'or en partance vers le Portugal, grâce à l'ingénieuse utilisation de la statue de la vierge de l'oratoire installé au carrefour du Alto da Cruz : suivant que le convoi empruntait un chemin ou l'autre, Antônio Alves, honorable commerçant d'Ouro Preto, tournait la statue dans une direction convenue avec ses complices, d'où l'expression *vira e sai*, déformée en *Vira Saia* (cf. Lúcia Machado de ALMEIDA, *Passeio a Ouro Preto*, São Paulo, Martins, 1971 : pp. 78-85). Cette légende est suffisamment répandue à Ouro Preto pour que Cecília ait eu connaissance, au moins de ce nom de *Vira saia*, ou de *Vira-e-sai* attribué à la rue de Santa Ifigênia de cette ville.

2 Egrégore : entité spirituelle collective, récepteur-diffuseur d'influences bénéfiques, à la fois bouclier protecteur et source d'énergie pour ceux qui y participent cf. MIRABAIL, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Privat, Toulouse, 1981.

3 cf. "era preciso iluminar esses caminhos anteriores, seguir o rastro do ouro que vai, a princípio como o fio de um colar, ligando cenas e personagens, até transformar-se em pesada cadeia que prende e imobiliza num destino doloroso" - "Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência", Conférence donnée à Ouro Preto, le 20 Avril 1955.

traditionnel, en revanche, leur contenu rappelle d'assez près les caractéristiques des compositions narratives qui en sont le modèle dans la littérature de la péninsule ibérique - notamment: fragmentation et simplification manichéenne des faits, implication systématique du lecteur-auditeur par divers moyens dont l'interpellation directe ou le choix de détails visant à susciter l'émotion, restrictions de champ donnant la parole aux protagonistes, ou encore multiplication des interventions de voix secondaires, ce qui entraîne la réduction, sinon la disparition totale, de l'énonciation historique "objective".

En revanche, cette confrontation a permis de déceler certains faits liés plus particulièrement à la personnalité de Cecília comme: l'importance accordée aux personnages féminins, la vision à la fois tragique et optimiste de l'Histoire (dans la mesure où y est supposé le progrès constant de l'humanité capable de susciter, dans les pires moments d'oppression, des héros exceptionnels porteurs de messages supérieurs qui restent cependant à interpréter), l'utilisation systématique d'une symbolique qui fonde la Poésie sur la métaphysique, dans l'éternelle dialectique de la lumière et des ténèbres, de l'esprit et de la matière, dialectique signifiée, entre autres, par les références multiples à l'ambivalence de l'or, à l'immutabilité de la pierre et au concept de transmutation alchimique.

Sur le seuil du *Romanceiro* s'annoncent ainsi les thèmes essentiels du Grand Œuvre libérateur, dont Tiradentes sera, au centre du recueil, l'agent et la victime.

ROMANCEIRO DA INCONFIDENCIA 2

Rédacteur M. UTEZA

Cette deuxième unité de travail portant sur l'œuvre de Cecília Meireles est centrée sur le personnage de Tiradentes. Elle est organisée en **trois étapes** :

ETAPE 1 : LIRE les poèmes intitulés *Cenário* et *Romance XXVII ou do Animoso Alfêres* puis :

- a) - Eclaircir les problèmes de compréhension (lexique et grammaire) en utilisant dictionnaires et tout matériel utile ;
- b) - Définir leur structure formelle avec précision (mètre, système de rimes et de strophes – s'agit-il de « romances » authentiques ?)
- c) - APRES avoir fait ce travail lire et travailler le premier chapitre de l'article intitulé :
L'élaboration du mythe : le dernier voyage
en complétant avec la lecture des autres poèmes cités dans ce chapitre.

Ce premier chapitre contient les précisions utiles sur la structure formelle de chacun des poèmes étudiés (et donc les réponses concernant la recherche systématique de la versification).

ETAPE 2 : LIRE les poèmes suivants :

Romance XII ou de Nossa Senhora da Ajuda

Romance XXVI ou da Semana Santa de 1789

Romance LVIII ou da Grande Madrugada

Romance LX ou do Caminho da Forca

puis faire le même travail d'analyse demandé pour les poèmes de l'étape 1.

APRES avoir fait ce travail lire et travailler le deuxième chapitre intitulé :

La tragédie de la victime expiatoire

en complétant avec la lecture des autres poèmes cités dans ce chapitre.

Ce deuxième chapitre ne proposant pas de précisions sur la structure formelle des poèmes étudiés, il vous appartient de faire seuls les recherches concernant la versification.

ETAPE 3 : LIRE les poèmes suivants :

Romance XXXIII do Cigano que Viu Chegar o Alfêres

Romance LXI Dos Domingos do Alfêres

Romance LXII ou Do Bêbedo Descrente

Romance LXIV ou De Uma Crisolita

et faire le même travail d'analyse demandé pour les poèmes des étapes précédentes.

APRES avoir fait ce travail lire et travailler le troisième chapitre intitulé :

Au-delà du christianisme : la coincidentia oppositorum

en complétant avec la lecture des autres poèmes cités dans ce chapitre.

Ce troisième chapitre ne proposant pas de précisions sur la structure formelle des poèmes étudiés, il vous appartient de faire seuls les recherches concernant la versification.

TIRADENTES DANS LE *ROMANCEIRO DA INCONFIDENCIA*

Présentant elle-même son œuvre lors d'une conférence publique¹, Cecília partait d'une allégorie: un génie ayant en charge les destinées de Vila Rica, capitale de la Capitainerie et principal foyer de la conjuration, manipulait au gré d'une inspiration supérieure les dés blancs des forces positives et les dés noirs des forces négatives. Dans ce jeu - où transparaît sous une autre forme, le contenu *du Romance 48, Do Jogo de Cartas* que Cecília a installé en plein cœur du *Romanceiro* -, les hommes ne trouvent de place qu'en tant que pièces tenant rigoureusement le rôle qui leur est assigné, et de telle sorte que, mis en perspective temporelle, leurs affrontements débouchent sur la transcendance:

para que se cumprissem nessa fantástica Vila Rica as intenções do Gênio que, assim, a protegê-la e a persegui-la, a faria exorbitar de sua geografia, e refletir-se no Brasil todo, e projetar o Brasil no mundo, e transcender o mundo e universalizar-se em alado exemplo, símbolo, conceito, alegoria, recado dos deuses aos homens para seu ensinamento constante.

Dans la droite ligne de cette philosophie de l'Histoire, Cecília interprétait alors l'aventure de Tiradentes comme l'épisode primordial d'une authentique tragédie dont, à l'occasion d'une première visite à Ouro Preto motivée par un reportage sur la Semaine Sainte, elle aurait capté l'atmosphère, et qui n'aurait cessé de la hanter depuis:

De mil pontos diversos, o nome do Alferes, o sangue do Alferes gritavam, clamavam - não a sua desgraça -, mas a enormidade daquela tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos, dos tempos antigos da Grécia, e que os helenos fixaram por escrito, e que até hoje servem de alta lição, para acabar de humanizar os homens.

Ainsi confrontée à l'urgence de ce qu'elle qualifiait de "apelo dos meus fantasmas", l'artiste se démarquait de l'historien en définissant sa propre démarche dans les termes suivants:

Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões.

Ainda que se soubessem todas as palavras de cada figura da Inconfidência, nem assim se poderia fazer com o seu simples registro uma composição da arte. A obra de arte não é feita de tudo - mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista.

De ces quelques informations fournies par le poète sur son travail de création, nous tirerons deux questions selon lesquelles orienter notre propre enquête sur le mythe littéraire de Tiradentes:

- comment les éléments issus des données dont Cecília disposait sur le personnage historique sont-ils utilisés dans la matière poétique du *Romanceiro*?

- par l'effet de quelle symbolique la figure de Tiradentes s'intègre-t-elle à la perspective tragique que l'écrivain met en avant dans son commentaire?

¹ A Ouro Preto, dans la Casa dos Contos, théâtre de certains épisodes tragiques de l' *Inconfidência* - le 20 Avril 1955, lors d'une conférence dont le texte est reproduit, sous le titre de "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*", en introduction à l'édition du *Romanceiro* que nous utilisons (Nova Fronteira, Rio, 1989).

L'ELABORATION DU MYTHE: LE DERNIER VOYAGE

Ne lire qu'après avoir fait le travail de la première étape

Dans l'impossibilité de dépouiller toutes les sources historiques dont Cecília aurait pu disposer pendant les quatre années qu'elle dit avoir passées à l'élaboration de cette œuvre, nous nous limiterons sur ce point à l'ouvrage de Joaquim Norberto de Sousa Silva, *História da Conjuração Mineira*, dont la trace est évidente dans le *Romanceiro da Inconfidência*. Edité une première fois en 1873, cet ouvrage était réédité par l'Imprensa Nacional en 1948, - c'est-à-dire à l'époque où Cecília travaillait au *Romanceiro* -, sous la forme des deux tomes de respectivement 400 et 300 pages chacun dont nous tirerons nos propres références et que nous identifierons dorénavant sous le sigle de NSS.

Dans ce livre fondé pour l'essentiel sur l'examen des "Autos da Devassa", l'historien brosse un tableau plutôt défavorable à Tiradentes, en une relation suivie de ses activités à partir de sa rencontre à Rio en 1788 avec le jeune José Álvares Maciel de retour d'Europe. Cette matière, Cecília la concentre à sa seule période finale, puisqu'elle ne s'intéresse au lieutenant des dragons de Minas qu'à partir de mars 1789, date à laquelle il quitte définitivement Vila Rica pour Rio où il sera arrêté puis exécuté. Et c'est d'ailleurs selon une perspective chronologique inversée que s'ouvre le *Romanceiro*: alors que l'atmosphère du jour de l'exécution sert de point de départ à la réflexion menée par Cecília en son propre nom dans la "Fala Inicial", le voyage à Rio fournit l'image finale du premier "Cenário" que nous savons être également une intervention directe de l'écrivain¹.

Ce premier *Cenário*, rédigé en "terça rima", c'est-à-dire selon le mètre de la *Divine Comédie*², met en place un décor flottant sur la frontière du rêve et de la réalité géographique des montagnes de Minas. Sur cette frontière, une conscience capte des signaux en provenance tout autant de la nature que des constructions humaines:

Tudo me fala (...)

Escuto as rosas e os girassóis destes jardins (...)

Escuto os alicerces que o passado tingiu de incêndio (...)

Altas capelas contam-me divinas fábulas (...)

Tudo me chama (...)

*assim me acenam por todos os lados.*³

Ces appels multipliés composent un ensemble désordonné de vibrations auxquelles le "je" poétique pourrait donner un sens:

E são todas as coisas uns momentos

de perdulária fantasmagoria,

- jogo de fugas e aparecimentos.)

C'est effectivement ce qui se produit lorsque de la poussière de la terre, par la grâce de la mémoire et de la "saudade", surgissent certaines figures sur lesquelles des noms féminins - *Isabéis, Dorotéias, Eliodoras (...), Nise, Anarda, Marília*⁴ - inscrivent même des étiquettes historiques identifiables. Mais l'entreprise de communication se conclut sur un constat provisoire d'échec, le poète n'ayant pas la capacité d'abolir la linéarité du temps dans laquelle elle est enfermée du fait de son humanité:

¹ "Os "cenários" são intervenções para marcar os ambientes respectivos, exatamente como numa indicação dramática." - (Conférence d'avril 1955)

² Au détail près que la composition ne se termine pas sur une ligne séparée et concluant sur une rime qui reprendrait celle du premier vers du dernier tercet comme c'est le cas pour tous les chants du poème de Dante.

³ L'italique est dans le texte. Cecília a expliqué dans sa conférence sur le *Romanceiro* le sens de ces italiques: "se o artista se permite alguma reflexão sobre o que vai acontecendo, é como espectador que comenta entre outros comentadores imaginários, ou cronista que observa, entre outros que estão observando - o que confere ao livro uma simultaneidade que se procurou assinalar até pela disposição gráfica dos versos, e pela diferença dos tipos de impressão".

⁴ Le choix du pluriel pour ces prénoms bien "réels" et du singulier pour les noms "poétiques" des bergères de l'Arcadie correspond à la valorisation de la perspective poétique par rapport aux données historiques - derrière les masques des incarnations multiples, la réalité unique de l'Aimée, et bien entendu, la théorie platonicienne.

O passado não abre a sua porta
e não pode entender a nossa pena.

Toutefois, les interrogations qu'a suscitées la tentative, ne demeurent pas absolument sans réponse, puisqu'un signe s'inscrit dans le ciel:

*Mas nos campos sem fim que o sonho corta
vejo uma forma no ar subir serena:
vaga forma do tempo desprendida.
É a mão do Alferes que de longe acena.*

Et ce signe perçu sur le seuil de la conscience - *o sonho* -, échappe, lui, aux limitations humaines, puisque hors espace et hors temps - *nos campos sem fim, do tempo desprendida*.

Cette vision, au sens fort du terme - est alors interprétée comme un message en provenance de l'au-delà:

*Eloqüencia da simples despedida:
"Adeus que trabalhar vou para todos!..."
(Esse adeus estremece a minha vida).*

Hors contexte historique, et mis en scène de la sorte comme élément constituant d'un prodige céleste ce *vou trabalhar para todos* est déjà plus qu'une référence à la facette sociale d'un mythe en cours d'élaboration. Et cela apparaît d'autant mieux lorsqu'on confronte cette promesse aux paroles que prêtait NSS à Tiradentes, lors d'une conversation avec Joaquim Silvério dos Reis, déjà en train d'espionner les agissements du héros pour le compte du gouverneur Barbacena:

Cá vou trabalhar para você, lhe disse o Tiradentes; e perguntando depois ao coronel se levava muito dinheiro para a Fazenda Real, e assegurando-lhe êste que algum, lhe aconselhou o alferes misteriosamente que não entrasse com êle, deixando-lhe adivinhar a intenção¹.

L'engagement entaché de considérations basement matérialistes et ne concernant que le seul Silvério, réapparaît ici transmuté en une déclaration altruiste de fraternité destinée à l'ensemble des brésiliens - sinon à l'humanité tout entière.

En ouvrant de la sorte le *Romanceiro*, Cecília imprime au frontispice de son œuvre un emblème et une devise qui demandent explication. Cette explication viendra avec le **Romance 27**, le plus long de tous les poèmes du recueil: 170 vers de "redondilha menor" - donc d'un mètre issu de la poésie populaire traditionnelle -, exaltant un cavalier parti on ne sait d'où et en route vers une destination qui dépasse la ville de Rio de Janeiro, tout juste identifiable dans l'unique mention faite à un paysage de lagunes aux eaux stagnantes. Ce **Romance 27** où revient à onze reprises le pentasyllabe qui lui donne son titre, **O animoso Alferes**, se présente sous la forme d'un récit au rythme très rapide, entrecoupé de huit parenthèses de longueur variable, qui sont autant d'interventions de voix off. Etant donné qu'il constitue le premier contact du lecteur avec le héros adulte², il importe d'en analyser le contenu.

Après une introduction *in medias res*, où une silhouette de cavalier se découpe dans la lumière sur fond de paysage de montagne, le héros bénéficie d'un statut valorisant que lui auraient acquis des activités proches de la sorcellerie et n'ayant rien à voir avec l'état militaire:

Não há planta obscura
que por ali medre
de que desconheça
virtude que encerre,

¹ NSS, 1948, Tome I, p. 174.

² C'est sous l'apparence d'un enfant qu'il se présente pour la première fois, dans le *Romance 12, De Nossa Senhora da Ajuda*. Les questions que posent ce Romance 12 seront abordées plus loin.

- ele, o curandeiro
de chagas e febres,
o hábil Tiradentes,
o animoso Alferes.

A en croire NSS, la réputation de Tiradentes était de ce point de vue assez flatteuse. L'historien rapporte même le témoignage d'une guérison quasiment miraculeuse¹ dont Cecília a tiré de quoi camper d'emblée une figure exceptionnelle jouissant de sympathies dans tous les milieux sociaux:

Adeuses e adeuses,
sinceros e alegres;
a amigos, mulatas,
cativos e chefes,
coronéis, doutores,
padres e almocreves...

Et lorsque le narrateur signale les projets personnels qui motivent le voyage du lieutenant - tenter de convaincre le Vice-Roi de lui confier des travaux d'adduction d'eau à Rio de Janeiro² -, ces projets apparaissent comme une preuve supplémentaire de dynamisme:

Adeuses e adeuses
que rápido segue,
a mover os rios,
a botar moínhos
e barcos a frete,
lá longe, lá longe
o animoso Alferes.

L'image du personnage en question n'a plus grand chose de commun avec cet éternel aigri à la poursuite de la fortune que mettait en scène Joaquim Norberto.

Une fois établie l'aura positive du héros, la narration se développe sur le thème de la chevauchée, et dans une atmosphère où surgit le merveilleux, et d'abord par le biais d'une référence ambiguë aux richesses du sous-sol d'un nouvel eldorado:

Águas de ouro puro
seu cavalo bebe.
Entre sede e espuma
os diamantes fervem...

De plus, le voyage, annoncé comme devant prendre dix jours, se déroule en deux étapes, dont la première seulement est soumise à l'alternance du jour et de la nuit obligeant le cavalier à prendre un minimum de repos sans pour autant cesser de répandre la bonne parole:

Discute. Reflete.
Brinda aos novos tempos!
Soldados, mulheres,
estalajadeiros,
- a todos diverte.

¹ Alors qu'il cherche à échapper à la police du Vice-Roi à Rio, Tiradentes se souvient d'une veuve dont il avait sauvé la fille: "Padecera a moça de um pé, o qual lastimava uma chaga que, zombando dos receituários dos físicos, tornara-se cancerosa. Sabendo uma mulata que o merecimento de Tiradentes não se limitava a prenda de dentista, pois conhecia a virtude de muitos medicamentos particulares, apresentou-o à viuva, e com tanta felicidade para a mãe e filha que em dois a dois e meio meses operava-se a cura com o emprego de uma água misteriosa" (NSS, Tome 2, pp. 35-36).

² "Era o seu plano vir cuidar de seus negócios relativamente às águas da Tijuca e aos trapiches da Saúde, e de caminho ver em que altura estavam esses socorros tão apregoados por ele, e que se esperavam da França para a proclamação da república no Rio de Janeiro, a cujo exemplo dado seguiria depois para a Capitania de Minas Gerais." NSS, Tome I, p. 170.

C'est dans le poème l'écho des longs développements, globalement négatifs pour l'image du héros, que le chapitre onze de NSS consacre aux rencontres, et notamment à l'étape de l'auberge de Varginha do Lourenço. Et pour peu qu'une nuance préjudiciable au mythe en cours d'élaboration ait pu se glisser dans la narration par l'intermédiaire de ce verbe *divertir*, aussitôt une voix off précise:

(Por todos trabalha,
a todos promete
sossego e ventura
o animoso Alfêres.)

Outre la rectification du verbe *divertir*, cette intromission rattache à l'expédition en cours la devise de fraternité qui s'inscrivait dans le ciel du *Cenário* inaugural: "*Adeus que trabalhar vou para todos*".

Entretemps deux autres parenthèses avaient posé, de façon relativement discrète, la question de l'indépendance politique du pays tout en déplorant l'inertie de ses habitants:

(E ninguém percebe
como é necessário
que terra tão fértil
tão bela e tão rica
por si se governe!) (...)

(A terra tão rica
e - ó almas inertes! -
o povo tão pobre...
Ninguém que proteste!
Se fossem como ele
a alto sonho entregue!)

L'inspiration dont fait état la dernière exclamation est définie peu après par le narrateur principal comme émanant de la volonté divine:

Deus, no céu, revolto,
seu destino escreve.
Embaixo na terra,
ninguém o protege:
é o talpídeo, o louco,
o animoso Alfêres.

Avec l'évocation du jour suivant, le poème franchit les frontières du merveilleux. Tout d'abord, en harmonie avec l'énergie de la lumière qui relance à l'aube l'activité de la nature, le cavalier repart pour une destination qui pourrait ne plus être terrestre:

Adeuses e adeuses...
Talvez não regresse.
(Mas que voz estranha
para a frente o impele?)

En s'interrogeant ainsi sur l'origine d'un tel dynamisme, la parenthèse anticipe à peine sur l'excursion dans l'ailleurs:

Cavalga **nas nuvens**.
Por outros padece.
Agarra-se **ao vento**...
Nos ares se perde....

Un élément de réponse est proposé par une nouvelle parenthèse où une voix démasque les forces contraires:

(E um **negro** demônio
seus passos conhece:
fareja-lhe o sonho
e em **sombra** persegue
o audaz, o valente,
o animoso Alferes.)

La symbolique est claire: ce démon qui rampe dans l'ombre tandis que le cavalier s'envole vers la lumière céleste, par delà la personne de Joaquim Silvério, le traître que NSS dit espionner Tiradentes sur le chemin de Rio, c'est un suppôt de Satan en lutte contre une émanation du divin.

A ce niveau la narration elle-même s'interrompt, laissant place à des considérations attribuées au narrateur sur le peu d'importance des contingences historiques et des interventions humaines, considérations que vient appuyer la septième parenthèse où se confirme la dimension métaphysique du voyage du lieutenant:

(Lá vai para a frente
o que **se oferece**
para o sacrificio,
na causa que serve.
Lá vai para sempre
o animoso Alferes!)

Victime s'offrant pour une cause non précisée, le héros s'avance vers une destination qui n'est plus de ce monde, puisque sans limite spatiale ni temporelle - **para a frente, para sempre**.

Le sens des adieux multipliés à l'univers tout entier et signifiés par cette main emblématique répétant le geste du premier *Cenário* est désormais évident:

Adeus aos caminhos!
- montes, águas, sebes,
ouro, nuvens, ranchos,
cavalos, casebres...-
Olham-no de longe
os homens humildes.
E nos ares ergue
a mão sem retorno
que um dia os liberte.

Bien que reliée aux hommes par une promesse interprétable sur le plan social, cette main appartient déjà au monde de l'esprit comme celui qui l'agite dans le ciel avant de disparaître loin des hommes de la terre: c'est dans son acception étymologique qu'il convient de prendre ce mot de **Adeus**.

Tout ceci, la huitième et dernière parenthèse vient le corroborer en développant le paradoxe qui consiste à appeler à l'action les représentants des forces de la terre:

(**Pois que importa a vida?** (...))
- Venham já soldados,
que a prender se apressem;
venham já meirinhos
que os bens lhe seqüestrem;
Venham, venham, venham...
- que **sua alma excede**
escrivães, carrascos,
juizes, chanceleres,
frades, brigadeiros,
maldições e preces!

Les forces inférieures sont en mesure d'immobiliser ici-bas le corps de Tiradentes - **prender, seqüestrar** -, mais elles n'ont aucun pouvoir sur le souffle dont il est porteur: **sua alma excede**.

Et lorsqu'enfin le narrateur reprend le fil de son récit, c'est pour signifier que le cavalier et sa monture à nouveau réincarnés se retrouvent comme par enchantement sur la terre au terme du voyage historique de mars 1789:

De olhos espantados,
do rosilho desce.
Terra de lagoas
onde a água apodrece.

Cependant les événements de Rio qui détermineront le destin de cet homme à l'étrange regard - *de olhos espantados* et non *com os olhos espantados*¹ - n'intéressent guère:

- parece
que há sombras que o espreitam,
que há sombras que o seguem...

Par rapport à ces ombres, le héros est ailleurs, dans cet au-delà vers lequel sa chevauchée le conduisait et que "l'atterrissage" est venu contrarier:

Perguntas, masmorras,
sentença... recebe
tudo **além do mundo**...
E **em sonho** agradece,
o audaz, o valente,
o animoso Alferes.

C'est un somnambule étranger à tout, qui accepte le sort que lui réserve la justice des hommes.

Il revient maintenant au lecteur de tirer les conclusions de ce bizarre voyage couronné par l'attitude "anormale" du cavalier à la fin d'un parcours dont le dernier acte a été étrangement gommé: de quoi Tiradentes pouvait-il bien être reconnaissant à ses bourreaux? Pour répondre à cette question, encore faut-il avoir exploré la totalité du "cycle Tiradentes" dont ce premier Romance annonce quelques thèmes majeurs et met en place ce qu'on pourrait appeler un "schéma directeur" axé sur le voyage terrestre et ses prolongements vers l'au-delà. Pour l'instant, nous nous contenterons donc de conclure que ce premier contact avec le lieutenant des dragons impose une image de légende, mais sans préjudice d'un substrat relevant de spéculations philosophiques du plus haut niveau et difficilement accessibles à première lecture.

L'exploration de ce "cycle Tiradentes" exige un premier travail de mise en ordre. En effet, outre le Romance 12, isolé en avant-garde, la quinzaine d'unités consacrées au héros, se disperse sur une séquence de trente-huit poèmes; de plus, la chronologie n'est que très vaguement respectée, et les enchaînements d'une unité à l'autre ne sont jamais évidents. Cela tient, bien sûr, à la spécificité du *Romanceiro*, chaque poème constituant une unité en soi qui s'intègre à un ensemble dont il appartient au lecteur de retrouver les lignes directrices.

Ainsi, après le grand Romance do animoso Alferes, c'est au traître Joaquim Silvério - la face négative du mythe - que sont consacrés les poèmes 28 et 29, Tiradentes ne revenant au premier plan qu'avec les quatre poèmes suivants qui ne sont pas disposés selon la chronologie: le Romance 32, *Das Pilatas* évoque le départ du héros de Vila Rica, alors que les 30 et 31 et 33 se réfèrent à des rencontres pendant le voyage.

La matière des *Romances 30, Do Riso dos Tropeiros* et *31, De Mais Tropeiros*, est empruntée au récit de NSS:

¹ Ce détail provient de NSS, où la connotation négative domine toujours: "A sua fisionomia nada tinha de simpática e antes se tornava notável pelo quer que fosse de repente, devido em grande parte ao seu olhar espantado" - Tome 1, p. 80.

No caminho entre a Rocinha do Fagundes e a Fazenda das Cebolas encontrou o alferes alguns tropeiros e como de costume não quis deixar de lhes falar no levante, na independência das Minas e na proclamação da república. Tomaram os pobres rústicos o alferes à sua conta, e começaram a chasqueá-lo. Não gostou o Tiradentes da graça e apressou a sua marcha para se pôr fora das apupadas. Sucedeu passar pelos mesmos tropeiros o furriel do regimento da cidade do Rio de Janeiro, Manuel Luís Pereira e como os homens galhofavam do caso e riam a mais não poder, lhes perguntou a causa. Contaram-lhe que era êle um doido, o qual lhes pregava que se quisessem conseguiriam viver independentes de Portugal¹.

Sur ce canevas, Cecília met en poème deux rencontres successives dans lesquelles elle supprime l'intermédiaire de Manuel Luís Pereira, plaçant ainsi le lecteur dans la situation d'auditeur directement impliqué par les discours des muletiers. Ces hommes du peuple ont bien vu passer un de leurs semblables chevauchant, non une extraordinaire monture, mais un prosaïque mulet à la robe bien reconnaissable² :

Passou um louco montado (...)
 Passou num macho rosilho.
 E sem parar o animal, falava contra o governo,
 contra as leis de Portugal.

Cependant, en dédoublant ces muletiers le poète différencie leurs réactions, le rire des premiers devenant pour les seconds une erreur d'appréciation que leur discours dénonce. Et d'ailleurs même les muletiers du *Romance 30* laissaient entendre, après s'en être bien moqués, que l'action de ce fou pouvait leur être bénéfique:

Por isso é que rimos tanto...
 Mas quando ele aqui tornar,
 teremos a terra livre,
 - salvo se (...)

Pour ceux du 31, les choses sont claires, le cavalier n'était en rien un aliéné:

Pois parecia loucura,
 mas era mesmo verdade;
 Quem pode ser verdadeiro,
 sem que desagrade?

Et par dessus leur palinodie s'élève une voix pour souligner la "malédiction" à laquelle est soumis celui qui ne bénéficie pas à priori d'un statut social de privilégié:

(Pobre daquele que sonha
 fazer bem - grande ousadia -
 quando não passa de Alferes
 de cavalaria!)

C'est donc en faisant prendre aux muletiers qu'elle met en scène une certaine distance par rapport aux réactions spontanées d'hommes simples enregistrées par NSS, et en faisant s'apitoyer sur le sort de l'individu Tiradentes la voix off qui fustige par la même occasion le système social, que Cecília rend compte des témoignages de l'Histoire, tout en gommant les éventuels aspects négatifs pour l'image du héros.

Il en va de même pour les adieux mis en scène dans le *Romance 32, Das Pilatas*, où le lieutenant

¹ Manuel Luís Pereira allait dénoncer Tiradentes au Vice-Roi dès son arrivée à Rio. NSS, Tome 2, pp.15-16.

² Nous sommes encore en présence de données historiques vérifiables et puisées dans l'ouvrage de NSS où nous lisons: "Viajava montado num machinho castanho rosilho, que entrou no seqüestro e foi depois avaliado em \$10,000" - Tome 1, Note 117, p. 235.

s'exprime directement lors de son départ de Vila Rica:

Vou-me embora a caminho do Rio,
minha boa camarada, meter canoas de frete,
levantar moinhos d'água;

Cette déclaration rappelle les projets personnels de Tiradentes que le narrateur du *Romance 27* annonçait au style indirect:

- que rápido segue
a mover os rios,
a botar moinhos
e barcos a frete

Elle suggère au lecteur attentif de revenir en arrière pour d'éventuels recoupements, dont il pourra conclure, d'abord, que le lieutenant et celui qui s'exprime dans le *Romance 32* sont une seule et même personne, et ce qui est plus grave de conséquences, que le *Romance 27 do Animoso Alferes* fonctionne comme une espèce de grand poème de base sur lequel viennent se greffer des unités complémentaires.

Dans cette même perspective, la comparaison des poèmes 27 et 32 doit faire apparaître l'insistance sur la valorisation de l'ambition personnelle du héros par des intentions altruistes:

“Quando voltar, volto rico
e esta gente desgraçada
que padece em terra de ouro
por minhas mãos será salva.”

Quant aux fanfaronnades du personnage sur les prétendues protections dont il bénéficierait en haut lieu, elles constituent un élément spécifique au *Romance das Pilatas*. Illustrant la jactance qui pointait plus discrètement dans l'une des parenthèses du *Romance 27*

(Voltará fidalgo,
livre de reveses,
com tantos cruzados...)

elles répercutent, sur le mode mineur, l'image de hâbleur toujours en situation d'échec et sans cesse hanté par le désir de réussite sociale que NSS mettait systématiquement en avant¹.

Mais ici les aspects défavorables sont contrebalancés par l'argumentation que développe la couturière² de Tiradentes s'exprimant dans un deuxième temps, alors que l'absence de nouvelles laisse supposer l'échec définitif. En effet, dans cette intervention rapportée en italique, plutôt que la vanité de Joaquim José, c'est le système social que cette femme dénonce, à l'instar de la voix off du *Romance* précédent:

(Para mim, foi perseguido.

¹ “Lembrado sempre para as mais arriscadas diligências pela sua bravura, que tinha o quer que fosse de fanfarronice; exato por jactância no cumprimento de seus deveres, era contudo esquecido em todas as promoções que se faziam em seu regimento (...) Doia-se da injustiça, queixava-se com o azedume do ressentimento, e assim ia ganhando a desafeição de seus camaradas (...)

Em vão, para melhorar de fortuna, ideara entregar-se à mineração (...) Empenhou-se; e dentro em pouco vieram os credores com exigências agravar-lhe o estado e cavar-lhe a ruína. Procurou ainda tentar fortuna e seus olhos se voltaram para o Rio de Janeiro. Havia-o fascinado a opulência da capital do vice-reino do Brasil, quando aqui chegara da capitania de Minas Gerais, pelo tempo da guerra do Sul com o regimento de que era já alferes, e não duvidou mais dos recursos que lhe poderia sugerir ao seu gênio” - Tome I, pp. 78-79.

² Ces “Pilatas” - dont on ne trouve pas trace chez NSS - étaient les couturières des officiers du régiment des dragons à Vila Rica. Leur témoignage sur les projets de leur client à Rio a été consigné dans les *Autos da Devassa* où Cecília a pu s'inspirer directement. Cf. TORRES, Luis Wanderley, *Tiradentes, A áspera Estrada para a Liberdade*, São Paulo, Oren, 1977, p. 210.

*Para mim por lá se acaba.
Não deve sonhar o pobre
que o pobre não vale nada.*

Dans ces conditions, Le lieutenant n'est plus un fanfaron ridicule, mais une victime qui a osé s'exprimer en son nom et au nom des autres:

*Se o sonho do pobre é crime,
quanto mais qualquer palavra!)*

Sous forme de vérité générale, ces paroles désabusées évaluent à l'intention du lecteur, le poids, dans l'échec de l'entreprise terrestre de Tiradentes, de la "malédiction sociale".

Ainsi peut se faire jour, progressivement, une **relative humanisation de la silhouette mythique** qui d'emblée se projetait dans le ciel du Romance 27. Mais c'est certainement quand on aborde les problèmes de l'homme traqué, que cette humanisation se fait plus sensible, avec notamment l'expression de la souffrance telle qu'elle se manifeste par exemple au cœur du **Romance 35 Do Suspiroso Alferes**. D'ailleurs, de l'enthousiasme de l'*Animoso* Alferes au découragement du *Suspiroso* il y a la distance du ciel à la terre que suggère ce début du poème 35:

Terra de tantas lagoas!
Terra de tantas colinas!
No fundo das águas podres,
o turvo reino das febres...
"Ah se eu me apanhasse em Minas..."

Ce Romance 35 est construit sur la reprise d'un leitmotiv supposé faire entendre directement la voix de l'homme Tiradentes, en une expression encore une fois empruntée à NSS qui présente les projets de fuite de Rio en ces termes:

Contava já que a essa hora estaria a conjuração de colo erguido, e levantado o povo por toda a parte. Por isso à objeção feita por seus conhecidos acerca da dificuldade em que se ia envolver apresentando-se ao governador-geral em pura desobediência para com o vice-rei, somente respondia com a exclamação: - Ah se eu me apanho em Minas!

D'autre part, en contrepoint à la voix d'un narrateur qui exprime le point de vue de Tiradentes englué dans cette ville de Rio, trois interventions extérieures signifiées par autant de parenthèses, dénoncent les illusions de Joaquim José sur ce qui se passerait dans sa province natale, en un jeu qui met en exergue ses faiblesses d'homme faillible.

C'est de la même manière que Cecília évoque l'inquiétude de l'homme traqué par la police du Vice-Roi, lorsque ces ombres que le narrateur du *Romance do Animoso Alferes* mentionnait à peine à la fin de son récit, surgissent cette fois au premier plan avec le **Romance 36 Das Sentinelas**:

De noite e de dia,
por todos os lados,
caminham dois homens,
que vão **disfarçados**,
pois **são granadeiros**
e - sendo soldados -
alguém lhes permite
bigodes rapados.

Ces espions, eux-aussi, proviennent de l'ouvrage de NSS comme le prouve, entre autres, le détail vériste des moustaches:

dois vultos de capotes escuros acompanhavam-no constantemente. Eram soldados granadeiros que por disfarce haviam raspado os bigodes. Fêz-lhe ver Francisco Xavier Machado que esta última circunstância tornava a espionagem mais grave, pois que os soldados não se

disfarçariam por tal modo senão com ordem superior¹.

Dans le récit historique, après avoir constaté qu'il était sous surveillance, Tiradentes affolé se rendait au palais, sur les conseils de son collègue le porte-étendard Francisco Xavier Machado, pour demander des explications au Vice-Roi en personne dont il n'obtenait que des évasives et l'ordre de rester dans la ville. A la sortie, le lieutenant rencontrait le traître Joaquim Silvério qui lui conseillait, "en ami", de s'enfuir de Rio.

Cecília, une fois rapportée la présence des policiers, met immédiatement Joaquim José en présence de Silvério. Imaginant les questions angoissées du héros face à celui qu'il croit de son côté, et faisant dénoncer par un narrateur mieux informé l'attitude du traître, l'écrivain conforte l'humanité de Tiradentes incapable de voir clair dans le jeu de l'autre.

Toutefois l'humanisation du héros a ses limites: dans toutes les situations où il est présenté en état d'infériorité ou dans le malheur, des connotations "suprahumaines" peuvent être décelées. Les voici, par exemple, intégrées aux soupirs du Romance 35 où une voix off lance en plein cœur du poème:

(O humano **resgate** custa
 pesadas carnificinas!
Quem morre para dar vida?
 Quem quer arriscar seu sangue?)

Ce terme de **resgate** mis en avant dans la première exclamation constitue par avance la réponse aux questions posées dont les termes renvoient de façon explicite à la victime expiatoire en général et au mystère de la Rédemption en particulier.

Les voici encore introduites par le narrateur dans cet ultime quatrain du *Romance das Sentinelas*:

**A um deserto surdo
 clama inutilmente,
 o animoso Alferes...**

Outre le rappel du titre du *Romance 27*, l'allusion à la voix de **Saint Jean Baptiste clamant dans le désert** ne peut passer inaperçue.

Toutes ces connotations saturent d'ailleurs la destinée du héros et nous allons les retrouver au premier plan dans l'analyse de la perspective tragique que le mythe comporte.

¹ Tome 2, p. 26.

LA TRAGÉDIE DE LA VICTIME EXPIATOIRE

Ne lire qu'après avoir fait le travail de la deuxième étape

Dans les déclarations de Cecília qui nous ont servi de point de départ, nous relevions la référence à la tragédie grecque pour caractériser l'*Inconfidência* - “aquela tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável **como** as mais perfeitas dos tempos antigos da Grécia” disait-elle. Le poète affirmait donc une similitude fondée sur le déroulement inexorable des événements, mais non une identité.

Effectivement, **la tragédie grecque** repose sur le concept selon lequel tout homme a sa part dans l'ordre cosmique - sa *Moir*a - et doit employer son énergie à la réaliser pleinement. S'il transgresse les limites de cette *Moir*a, la faute d'orgueil - l'*Hybris* - sera corrigée sous l'effet d'une folie temporaire - l'*Ate* - qui aveugle sa victime et la conduit au désastre, de sorte que le monde retrouve son harmonie troublée par la démesure temporaire de l'un de ses éléments¹. Un tel schéma ne s'applique guère au héros du *Romanceiro* que nous venons de voir érigé, notamment dans le *Romance do Animoso Alferes* en porte-parole de la volonté divine face à un système social figé. C'est donc bien d'une autre forme de tragédie que témoigne ce mythe littéraire.

Le caractère implacable de la destinée du héros est signifié dès sa première apparition, dans le *Romance 12 de Nossa Senhora da Ajuda*, sous les traits de cet enfant prénommé Joaquim José, en prière au milieu de ses frères et sœurs, face à la statue de la Vierge, dans le temple de leur village natal².

Ce *Romance de Nossa Senhora da Ajuda* fait entendre une voix principale en charge de la narration, sur laquelle viennent se greffer plusieurs interventions étrangères, conformément à la technique que nous connaissons déjà. Après avoir mis en place un décor des plus banals dans sa simplicité rustique soulignée au passage par une première parenthèse en italique, le narrateur y introduit un groupe d'enfants:

Sete crianças na capela,
rezavam cheias de fé,
à grande santa formosa.
Eram três de cada lado,
os filhos do almotacé.

Cette répartition - fondée sur des données historiques puisque Joaquim José était effectivement le quatrième enfant d'une famille qui en comptait sept³ - appelle immédiatement l'attention sur l'enfant qui occupe la place du centre. C'est alors que la prière, par le biais d'une deuxième parenthèse en italique, débouche sur un embryon de dialogue entre cet enfant ainsi isolé au cœur même du groupe et l'entité divine:

(*Mas esse do meio,
tão sério, quem é?
- Eu, Nossa Senhora,
sou Joaquim José.*)

¹ On pourra consulter sur ce point ELIADE, M, *Histoire des Croyances et des Idées Religieuses*, Paris, Payot, 1976, Tome 1, pp. 274-275.

² L'inclusion de ce *Romance de Nossa Senhora da Ajuda* au début du *Romanceiro*, dans la séquence du premier poème relatif au “cycle du diamant” se justifie au nom d'un critère chronologique: la petite enfance du héros était effectivement contemporaine de l'épisode sur lequel est construit le *Romance 11*, et dont Felisberto Caldeira Brant et le juge Bacelar furent les protagonistes en 1752 dans l'agglomération de Tijuco. (Cette dernière anecdote est rapportée dans la célèbre chronique de Joaquim Felício dos Santos, *Memórias do Distrito Diamantino*, dont la première édition date de 1868 et qui en a connu plusieurs autres, notamment en 1924, à Rio, chez Castilho).

³ L'information n'est pas fournie par NSS qui ne se réfère qu'à la carrière ecclésiastique de deux des frères de Tiradentes sans plus - Tome 1, p. 78. Elle figure avec de nombreux détails sur la famille du héros dans l'ouvrage de José Lúcio dos Santos, *A Inconfidência Mineira*, un “classique” publié à São Paulo en 1927 et que Cecília ne pouvait ignorer.

Cette excursion dans le merveilleux constitue la charnière autour de laquelle le *Romance 12* bascule, le cadre naïf du début s'ouvrant sur le problème métaphysique du destin de l'enfant condamné sur la terre à la solitude sans recours:

Ah! como ficam pequenos
os doces poderes seus!
Este é sem Anjo da Guarda
sem estrela, sem madrinha...
Que o proteja a mão de Deus!

Diante deste solitário,
na capela do Pombal,
Nossa Senhora da Ajuda
é uma grande imagem triste,
longe do mundo mortal.

Accompagnant, chacune dans son propre registre, le constat que dresse le narrateur principal de l'impuissance de la Vierge, cinq parenthèses - dont deux différenciées par l'italique et la disposition typographique - intègrent au récit des vaticinations sur les malheurs qui vont s'abattre sur la tête de cet innocent, vaticinations appuyées de supplications à la Mère de Miséricorde dont les pouvoirs miraculeux sont sollicités en dépit de toute logique, comme par exemple dans cette objurgation sans issue:

*(Salvai-o, Senhora
com o vosso poder,
do triste destino
que vai padecer!)*

Confronté au caractère irrationnel de cette deuxième partie du poème, le lecteur ne peut manquer de s'interroger. En faisant fond sur sa culture chrétienne, il pourra s'arrêter au moins à une analogie suggérée par l'insistance avec laquelle toutes les voix qui s'élèvent rappellent le nom de Nossa Senhora **da Ajuda**, discrètement confrontée dans une parenthèse anodine en apparence, à l'autre face du pouvoir divin:

*(pequenas imagens
de pouco valor
os Santos, a Virgem
e Nosso senhor)*

Si Notre-Dame qui peut tout pour les hommes, ne peut rien pour sauver Joaquim José d'une mort infamante, c'est que cet enfant relève de l'autre puissance dont relevait aussi le propre fils de Marie, le seul pour qui Elle n'a rien pu sur la terre - si ce n'est le suivre jusqu'au pied de la Croix¹.

L'analogie pourrait d'ailleurs se poursuivre jusqu'à retrouver dans l'ultime supplique adressée à Marie un autre geste d'impuissante compassion:

*(Lá vai um menino
entre seis irmãos.
Senhora da Ajuda,
pelo vosso nome,
estendei-lhe as mãos!)*

Derrière ces mains tendues peut surgir la rencontre sur le chemin du Golgotha du Condamné et de sa Mère, cette rencontre qu'aucun des Evangiles ne mentionne, et que pourtant la tradition s'entête à placer au cœur de la procession rituelle du vendredi saint².

¹ Evangile de Jean, XIX²⁵.

² On trouvera de très intéressantes considérations sur cette rencontre dans *ESPÍRITO SANTO, Moisés, Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.

Et peut-être même le lecteur s'en souviendra-t-il, lorsque, dans le *Romance Do Caminho da Forca*, il verra surgir dans le ciel une bannière dont une voix lui aura expliqué la signification:

*(Caminha a Bandeira
da Misericórdia.
Caminha piedosa.
Caísse o réu vivo,
rebeantasse a corda,
que o protegeria
a santa Bandeira
Da Misericórdia!) (...)*

*Caminha a Bandeira
da Misericórdia.
Caminha piedosa,
nos ares erguida,
mais alta que a tropa.
Da forca se avista
a Santa Bandeira
da Misericórdia.)*

La Mère de Miséricorde aura donc, comme Marie son fils, accompagné Tiradentes jusqu'au bout, le *Romanceiro* ajoutant à l'Histoire qui rapporte la présence dans le cortège de la bannière de l'ordre religieux placé sous cette invocation, le détail de l'ultime image que le condamné emportait dans la mort.

Dans ces conditions, on peut conclure que l'enfant innocent avait commencé, face à la Vierge de Pombal, son apprentissage de victime expiatoire réclamée par le Père, semblable en cela à ce Jésus dont le message muet emplissait l'humble chapelle:

*São Francisco, Santo Antônio
olhavam para Jesus
que explicava, noite e dia,
com sua simples presença,
a aprendizagem da cruz.*

Ainsi, le *Romance de Nossa Senhora*, détaché dans le "cycle du diamant" où à priori on n'attend pas la présence de Tiradentes, sonne comme l'avertissement de l'oracle sur un berceau.

Cet oracle, nous venons de le voir, s'inscrit dans un contexte culturel populaire, où le catholicisme occupe le premier plan. Cependant, dans l'arrière-plan de ce tableau émouvant, transparait une symbolique fondamentale qui remonte aux racines de l'inconscient: c'est sous le signe de la plénitude (le chiffre sept), en un point symbolique central entre trois filles et trois garçons (le Féminin et le Masculin incarnés), dans un temple (espace où le monde des hommes et celui des dieux sont censés se rejoindre) et devant les représentations des Archétypes du Père (*Nosso Senhor*) et de la Mère (*Nossa Senhora*), que commençait l'élaboration du mythe de Joaquim José¹.

L'Histoire autorise les rapprochements avec le Christ, et le *Romanceiro* ne les dédaigne pas lorsqu'il signale, à maintes reprises, l'impact de la "malédiction sociale" sur le sort du lieutenant. C'est le cas, par exemple dans le *Romance 43 Das Conversas Indignadas* qui dénonce, selon la technique des "voix entrecroisées", la partialité et la vénalité de la justice. D'après ces conversations, tandis que n'étaient pas inquiétés ceux qui avaient les protections nécessaires², Tiradentes, sans fortune ni appuis, devenait le bouc émissaire idéal:

¹ Ce jeu subtil de balance entre les références aux symboles du catholicisme, et les appels discrets ou manifestes à un substrat irrationnel d'accès beaucoup moins banalisé, transparait sans cesse dans la construction du destin de Tiradentes, pour peu qu'on veuille bien faire l'effort de ne pas se laisser aveugler par les seules apparences immédiates.

² NSS cite effectivement le nom de certains hauts personnages qui auraient bénéficié de "protections scandaleuses" - Chapitre XV, tome 2, pp. 115-117.

*ao mais fraco escolheremos
para receber por todos
o justo e exemplar castigo!)*

Et l'assimilation directe au Christ vient dans les derniers vers, avec ce qualificatif de *salvador que não se salva* - écho des railleries que Jésus essayait sur la Croix¹.

En fait, Cecília avait préparé le terrain avant même que le *Romanceiro* ne s'intéresse directement au lieutenant des dragons, lorsqu'elle plaçait le **Romance 26, Da Semana Santa de 1789**, juste avant le *Romance do Animoso Alferes* dont nous connaissons maintenant la portée en tant qu'ouverture sur le mythe.

Tirant profit de la coïncidence historique qui faisait de la semaine sainte de cette année-là le moment où tout allait basculer² au profit de la répression, le poète fait entendre dans ce *Romance 26* deux voix alternées qui interpellent les *inconfidentes* en général. Tandis que la première invite les futurs condamnés à méditer sur certains points du rituel catholique auquel ils assistaient, la seconde vaticine en mettant en évidence des rapports précis entre leur sort prochain et la symbolique qui s'offrait à leur yeux cette semaine-là. Et la conclusion de l'oracle et du poème coule de source:

*(Gemei, sobre estes Ofícios,
que eles são, transfigurados,
vossos próprios sacrificios.)*

Bien qu'adressé anonymement à tous les conjurés, l'avertissement concernait en particulier celui qui devait passer pour leur chef:

Oh, como é triste a carne,
e triste o sangue, e o pranto
com que **Deus se reparte,**
incompreendido e manso.

Nul besoin d'être grand clerc pour deviner l'ambivalence de cette très orthodoxe allusion au mystère de l'Eucharistie: incompris et doux comme l'agneau, Tiradentes aussi donnerait son sang et verrait son corps exposé aux quatre horizons de Minas. Mais tout ceci ne devient explicite qu'avec les développements ultérieurs du *Romanceiro* où les allusions ne sont pas toujours aussi subtiles...

Ainsi, juste après avoir mis en place le mythe de l'*Animoso Alferes*, Cecília consacre deux poèmes à celui qui devait trahir le héros. Le premier, **Da Denúncia de Joaquim Silvério** brosse le plus abominable des portraits³, mythification dans la noirceur répondant à l'exaltation antérieure du lieutenant, mais sans introduire d'allusion susceptible d'assimiler Silvério à Judas. Dans le second, en revanche, un pas sera franchi dans cette direction puisque les *Velhas Piedosas* de ce Romance 29 soulignent la coïncidence historique - légèrement forcée pour les besoins de la cause⁴ - qui faisait que le traître de l'*Inconfidência* écrivait sa dénonciation un vendredi Saint. L'assimilation devient manifeste avec le **Romance 34, de Joaquim Silvério**, où un narrateur interpelle avec véhémence l'homme dont il compare le destin à celui de Judas:

¹ Luc XXIII³⁵⁻⁴⁰, Matthieu XXVII³⁹⁻⁴³, Marc XV²⁹⁻³².

² NSS précise, sans plus, que la lettre de dénonciation de Joaquim Silvério est datée du 11 avril 1789 (Tome 1, Notes 556 et 576, pp. 287 et 289); le fait qu'il s'agissait du Samedi-Saint de cette année-là s'impose par recoupement, à partir de cette autre information: "Chegou o coronel Alvarenga à sua casa no dia 5 de abril; era um domingo de Ramos e toda a semana santa passou ele no seio de sua família" (Tome 1, p. 183).

³ On retrouve ces détails relatifs à la mauvaise orthographe de Silvério chez NSS: "Não contentou-se o governador com a delação auricular, e teve o delator de escrever à sua vista a carta de denúncia que entretanto datou da Borda do Campo. Para isso foi-lhe infligido o castigo de passar pela tortura em que o puseram a ortografia, a sintaxe, e o estilo, a qual sem dúvida o deixaria escorrendo em suores frios" - Tome 1, p. 213. Une note (575 p. 289), précise: termina assim a sua carta: "O céu ajude e ampare a V. Excia. para o bom êxito de tudo. Beija os pés a V. Excia. O mais Vmilde Cubdito". Cecília tirerait même profit de ce "Beija os pés de V. Excia".

⁴ Nous avons vu plus haut que la lettre de Silvério était datée du samedi saint - on pourra rétorquer bien entendu qu'il pouvait avoir commencé à la rédiger la veille...

Melhor negócio que Judas
fazes tú Joaquim Silvério:
que ele traiu Jesus Cristo,
tu trais um simples Alferes.
Recebeu trinta dinheiros...
- e tu muitas coisas pedes.

Aussi, lorsque le *Romance 37, De Maio de 1789*, fait le point et répète cette assimilation à Judas de Silvério lancé sur les traces du lieutenant, les conclusions coulent-elles de source...

Une fois l'Isariote démasqué, il restait à mettre en scène la Passion de celui qu'il avait livré au pouvoir colonial. N'importe quel condamné à mort marchant vers l'échafaud peut bien sûr apparaître comme une victime expiatoire par qui une société se délivre du "mal". Dans le *Romanceiro* cependant, toute ambiguïté est levée dès le *Romance 58, Da grande Madrugada*, où le supplicié est qualifié à deux reprises de martyr, et où le sentiment général de culpabilité est nettement mis en avant lorsque tout est consommé:

Mas, na grande praça
há um silencioso tumulto:
grito de remorso oculto,
sentimento de desgraça...

De plus, le comportement de Tiradentes tel que le rapporte NSS¹, favorisait les rapprochements avec le Crucifié. Bien entendu dans ce *Romance 58*, Cecília ne manque pas de mettre dans la bouche du héros s'adressant au bourreau, ces paroles prises presque mot pour mot dans l'ouvrage de l'historien:

“Ó, permite que te beije
os pés e as mãos... Nem te importe
arrancar-me este vestido...
Pois também na cruz, despido,
morreu quem salva da morte!”

Le rôle du bouc émissaire est également mis en scène dans le *Romance 60, Do Caminho da Forca*, où après avoir passé en revue la foule des assistants, le narrateur fait converger toutes les attentions sur le condamné d'une part, et d'autre part, le représente chargé du poids de l'*Inconfidência* symbolisée par une accumulation chaotique d'images:

- agora estão vendo ao longe,
de longe escutando o passo
do Alferes que vai à forca,
levando ao peito o baraço,
levando no pensamento
caras, palavras, e fatos:

¹ “Ladeado de oficiais de justiça, entrou na cadeia o algoz negro. Era o famoso Capitania, tão célebre pelos seus crimes. Vinha vestir-lhe a alva e atar-lhe o baraço ao colo. Pedindo-lhe de costume o perdão da morte, pois que a justiça e não a sua vontade lhe movia os braços, desceu o Tiradentes de seu pedestal de glória para humilhar-se de mais e lhe dizer:” Oh! meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés!” O que fez com grande admiração do próprio algoz. Ao despir-se para vestir a alva, tirou também a camisa e ungiu seus lábios com estas belas palavras: “O meu redentor morreu por mim também assim!” NSS, Tome 2, p. 208. Tous les détails de l'exécution rapportés dans le *Romance Da Grande Madrugada* sont empruntés au récit de l'historien, récit fort utile d'ailleurs pour comprendre et ce que signifiait le saut de Capitania - “impeliu o algoz a sua vítima que caiu despenhando-se no espaço... Retida pelo baraço girou vertiginosamente e estorceu-se em convulsões por um momento até ser cavalgada pelo executor... Viu-se por algum tempo o homem-máquina e o homem-cadáver nessa luta ignominiosa do complemento do assassinato judiciário” (NSS, p. 211) - et, surtout la citation de l'avant-dernière strophe: “*Nem por pensamento* trais o teu rei”, passage de l'Ecclésiaste - X²⁰ - que le père Raimundo de Penaforte avait choisi comme thème du sermon imposé à l'assistance immédiatement après l'exécution - Cf. “Últimos momentos dos inconfidentes de 1789, pelo frade que os assistiu de confissão”, in NSS, Tome 2, pp. 263-281.

as promessas, as mentiras
 línguas vis, amigos falsos
 coronéis, contrabandistas,
 ermitões e potentados,
 estalagens, vozes, sombras,
 adeuses, rios, cavalos...

Et le lecteur ne peut éluder le rapprochement avec le mystère de la Rédemption inscrit dans cette allusion:

Tudo leva nos seus olhos,
 nos seus olhos espantados,
 o alferes que vai passando
 para o **imenso** cadafalso,
 onde **morrerá sozinho**
por todos os condenados.

Outre les connotations religieuses impliquées par ce terme de *condenados*, une voix off confirme immédiatement l'analogie:

Ah solidão do destino!
*Ah solidão **do Calvário...***

Dans un tel contexte, il n'est pas jusqu'au détail de la dimension extraordinaire de l'échafaud qui ne devienne porteur de sens au delà de la seule mention de la réalité historique¹.

Ce *Romance 60* pousse d'ailleurs l'analogie de façon plus subtile:

Pois agora é quase um morto
partido em quatro pedaços
*e - **para que Deus o aviste** -*
levantado em postes altos.

En interprétant l'élévation des restes de l'unique supplicié de l'*Inconfidência* comme dictée par la nécessité d'appeler sur eux le regard de Dieu, la voix off confirme pleinement le statut de victime offerte à la divinité.

Le même substrat religieux sert de fondement au *Romance 63, Do Silêncio do Alferes*, qui apparaît de prime abord comme une simple récapitulation de la carrière de Tiradentes depuis l'ultime voyage à Rio. Mais dès le départ, c'est au niveau supérieur d'interprétation que le poème invite par le biais de cette nouvelle référence à **la voix clamant dans le désert** son message de fraternité:

“Vou trabalhar para todos!”
 - disse **a voz** no alto da estrada.
 Mas o eco andava tão longe!
E os homens, que estavam perto,
não repercutiam nada...

L'allusion biblique, discrète dans cette première strophe, devient explicite au fur et à mesure que le poème se développe sur la reprise de deux mots-clefs: **a voz** et **nada**, ce dernier servant systématiquement de chute à chacune des onze strophes.

Dans les six premières un narrateur omniscient reprend les péripéties de l'odyssée du héros évoquées par les poèmes précédents depuis le départ de Minas - la route, l'auberge, les muletiers, les espions, les soupirs de l'homme traqué - en se fondant une dernière fois sur les paroles prononcées en chaque circonstance, et de telle sorte que la solitude du personnage s'impose comme le thème majeur. Dans les cinq dernières (italique et parenthèse) c'est un commentateur qui prend le relais, pour, après avoir

¹ “Para que estas execuções se fizessem mais comodamente, mandaram que no campo de São Domingos se levantasse uma força mais alta do que de ordinário”. NSS, Tome 2, p. 189.

complété l'évocation par des allusions à la capture, au jugement et à l'exécution, conclure sur le silence imposé à cette voix humaine:

*Já tem a vida tirada
Agora é puro silêncio,
repartido aos quatro ventos,
já sem lembrança de nada.)*

La pureté de ce silence qui paradoxalement emplit désormais l'univers signifie la réintégration de la voix à la plénitude de l'énergie primordiale à laquelle les paroles de Tiradentes servaient de support terrestre. Quant à cette expression de *repartido aos quatro ventos*, au-delà de l'écartèlement du supplicé, c'est l'universalité du message dont il était porteur qu'elle confirme, et cela d'autant plus que le "silence" qui en résulte a libéré le héros de tout lien avec les contingences historiques - *sem lembrança de nada*. Dans le pur silence de l'éternité, le lieutenant retrouvait cette voix dont l'étrangeté justifiait l'interrogation du *Romance 27*:

(mas que voz estranha
para a frente o impele?)

Dès lors la question que nous laissons en suspens à la fin de notre analyse du *Romance do Animoso Alferes* a trouvé une réponse: de quoi pourrait donc être reconnaissant Tiradentes à ses bourreaux, sinon de lui fournir l'occasion de réintégrer la source première de l'énergie surhumaine qui lui valait ce qualificatif d'**animoso** - étymologiquement, *animosus*: ardent, par *anima*: souffle vital et *animus*: principe pensant -, et à laquelle il avait, lui, donné un corps et une voix tout au long de cette chevauchée solitaire parmi les hommes entre les montagnes de Minas et les lagunes de Rio? Toutes les connotations religieuses du mythe littéraire dont nous venons d'analyser l'élaboration invitent effectivement à mettre en parallèle cette voix retournée au silence éternel avec une incarnation du Verbe que les hommes n'auraient pas reconnue.

L'omniprésence de l'image du Christ et des mystères du catholicisme dans le destin de Tiradentes est donc un fait incontestable dans le *Romanceiro*. Mais l'importance de cette donnée culturelle ne doit pas éclipser la réalité d'une autre symbolique que nous allons maintenant étudier, en prêtant attention à d'autres voix marginales plus difficiles à comprendre peut-être que celles que nous venons d'entendre.

AU DELÀ DU CHRISTIANISME: LA *COINCIDENTIA OPPOSITORUM*

Ne lire qu'après avoir fait le travail de la troisième étape

Longtemps après le *Romance de Nossa Senhora da Ajuda*, où nous avons déjà identifié un substrat irrationnel remontant au delà des symboles de la religion dominante, le Romanceiro donne la parole, dans le *Romance 33 do Cigano que Viu Chegar o Alferes* à un nouvel oracle. Ce gitan qui interroge les signes aux portes de Rio où Joaquim José devenu lieutenant des dragons se précipite vers le dernier acte de son destin¹, s'adresse à un auditeur non identifié dans le texte, de telle sorte qu'une fois de plus, le lecteur se trouve impliqué directement en tant que destinataire des informations fournies.

Après avoir constaté que des forces contradictoires s'affrontent dans l'aura du cavalier, le sorcier-astrologue dessine un horoscope à double face:

A estrela do seu destino
leva o desenho estropiado:
metade com grande brilho,
a outra de brilho nublado;
quanto mais fica um sombrio,
mais se ilumina o outro lado.

La symbolique de l'ombre et de la lumière utilisée ici sous couvert de magie divinatoire, renvoie à la question fondamentale des opposés et de leur unification, question à laquelle tous les systèmes philosophiques et religieux sont confrontés. L'étoile que le gitan voit scintiller dans le destin de Tiradentes et dont il interprète négativement la composition contrastée, porte néanmoins l'image de la complémentarité des contraires, puisque l'intensité de la lumière y varie en raison inverse de celle de l'ombre et réciproquement.

Quant aux visions qui viennent immédiatement donner un contenu à cet horoscope abstrait, elles ne sont contradictoires qu'au premier abord:

vejo que vai ser ferido
e vai ser glorificado:
ao mesmo tempo, sozinho,
e de multidões cercado;
correndo grande perigo,
e de repente elevado:
ou sobre um astro divino
ou num poste de enforcado.

Les derniers moments de Tiradentes et son destin *post mortem* constituent la meilleure preuve que la face d'ombre et la face lumineuse peuvent effectivement se rejoindre, de telle sorte que se trouveront vérifiées toutes les prédictions du gitan, y compris et ensemble, les deux hypothèses finales que l'oracle présentait comme alternatives.

De plus, du fait de la référence à la divinité - elevado **sobre um astro divino** -, la conjonction de ces deux hypothèses prélude à une autre vision où le contexte culturel du christianisme retrouve droit de cité:

Vejo, no alto, o fel e o espinho
e a mão do Crucificado.

Sous le signe de la Passion du Christ, le supplice de Tiradentes annoncé dans la strophe précédente tout comme son exaltation sur la potence assimilable à l'exaltation de la Croix, renvoie une fois de plus au sacrifice expiatoire:

¹ Aucune rencontre de ce type n'est rapportée par NSS.

Ah cavaleiro perdido,
sem ter culpa nem pecado...

Mais dans ce contexte, la référence au Crucifié - c'est la seule occurrence de ce terme dans tout le recueil - apparaît aussi comme une donnée supplémentaire susceptible d'explicitier la fusion des contraires. Sur sa Croix, entre ciel et terre, le divin supplicié exprime par son corps écartelé ce mystère sur lequel Cecília s'interroge au terme de la **Fala Inicial** qui ouvre le *Romanceiro*:

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

Quant au lieutenant, pour l'instant, c'est au plus profond de son être qu'il porte le signe que les dons de voyance permettent au gitan de déchiffrer:

Vem galopando e sorrindo,
 como quem traz um recado.
 Não que o traga por escrito:
 mas dentro em si: - consumado.

Dans sa chair même (*dentro em si* et non pas *dentro de si*) sont inscrits le "sombre" destin qui l'attend sur terre, tout autant que la plénitude "lumineuse" que ce destin comporte - **consumado**: *que se consumou* - aspect "négatif" -, mais aussi: *completo, perfeito, acabado, concluído; que atingiu o mais alto grau*, confirme le Dictionnaire de Moraes.

Au bout du compte, le pronostic du diseur de bonne aventure fait écho aux voix qui s'élevaient dans la chapelle de Pombal, en ajoutant à l'oracle initial tout un ensemble de données liées à la dialectique de l'ombre et de la lumière, de telle sorte que le destin de Tiradentes s'inscrive comme un cas particulier susceptible d'illustrer le problème métaphysique de la *Coincidentia Oppositorum*.

Dans un registre semblable à celui du gitan, les deux voix du **Romance 61** viennent elles-aussi compléter le pronostic de la chapelle de Pombal. En effet, dans le *Romance 12*, on ne trouve qu'une rapide allusion au pouvoir du Père, par le biais de cette exclamation apparemment dictée par la pitié envers Joaquim José:

Que o proteja a mão de Deus!

En revanche, le **Romance 61 Dos Domingos do Alferes** entend établir une liste de tous les événements qui se sont déroulés le jour du Seigneur ainsi que de toutes les personnes portant le prénom de **Domingos** - du latin *Dominicus*: qui appartient au Seigneur - qui ont pu compter dans la vie de Tiradentes. Si certains faits ne prêtent guère à contestation et sont attestés par l'histoire, d'autres ont été fabriqués pour les besoins de la cause. C'est le cas notamment de la plupart des références aux dimanches et en particulier de celle qui utilise la lettre de dénonciation de Joaquim Silvério que nous savons datée d'un samedi et dont on nous disait ailleurs qu'elle avait été écrite un vendredi-saint. Quant au dernier des dimanches cités, le relevé de sa "coïncidence" avec le lendemain de l'exécution - qui s'était effectivement déroulée un samedi - frise même le ridicule:

e num dia de domingo
 seus quartos foram salgados.

Mais lorsqu'on met en parallèle le **Romance de Nossa Senhora** et ce **Romance dos Domingos**, tout devient clair: il s'agit maintenant de suggérer, après l'impuissance de la Mère, la toute puissance du Père, manifestée par l'omniprésence de ce terme de *Domingos* dans le destin du héros. Ainsi, pour assurer un maximum de cohérence à l'évocation de cette toute puissance, le narrateur commence par la propre mère de Tiradentes qui se voit en trois strophes successives, rattachée à ce nom de *Domingos* que portait son propre père, son mari et son fils aîné. De ce fait, le seul personnage féminin du

Romance 61 se situe d'emblée sous l'égide du Père. Par ailleurs, afin qu'aucune fausse note ne nuise à l'hégémonie de l'Archétype masculin, un petit coup de pouce transforme même les données historiques:

- Ah, Domingos de Abreu Vieira,
quem batizará meu filho?

Tiradentes avait bien un enfant naturel dont Domingos de Abreu Vieira était effectivement le parrain, mais il s'agissait d'une fille¹.

Au bout du compte, ce *Romance 61* dont le contenu pourrait à priori prêter à sourire par sa prétention apparente à accréditer des superstitions sans fondement, repose sur un substrat métaphysique qui mérite considération: émanation de l'Archétype masculin, le lieutenant des dragons de Minas retournerait à lui, au terme d'une vie entièrement vécue sous le signe du Père. La dernière voix commentant le dernier voyage invite tout à fait à cette interprétation lorsque, attirant l'attention sur une ultime coïncidence qui place les restes de Tiradentes sous la responsabilité d'un fils du Seigneur, elle s'exclame:

*Lá vai cortado em pedaços,
lá vai **pela serra acima...**
DOMINGOS:
Domingos Rodrigues Neves,
*com os oficiais de justiça,
tranqüilamente o conduz.**

A ce niveau, on peut aussi se demander si ce n'est pas dans la même intention de mettre en exergue cet Archétype que Cecília, dans le *Romance do Cigano*, faisait établir par un homme l'horoscope du lieutenant, alors que la tradition veut que ce soient les gitanes qui disent la bonne aventure...

Des questions du même ordre sont posées dans l'unique poème où Cecília donne la parole à un homme du peuple censé s'exprimer sur la mise à mort à laquelle il vient d'assister. Le *Bêbedo Descrente* du *Romance 62*, relève un certain nombre de détails bizarres qui peuvent faire prendre pour une fête populaire le dernier voyage de cet extraordinaire condamné:

Vi o penitente
de corda ao pescoço.
A morte era o menos:
mas era o alvoroço.
Se morrer é triste,
**por que tanta gente
vinha para a rua
com cara contente? (...)**

Quant à l'image de ce "pénitent", elle rappelle de toute évidence une des représentations traditionnelles du "Senhor dos Passos" des processions de Semaine Sainte:

Parecia um santo,
de mãos amarradas
no meio de cruzes
bandeiras e espadas.

¹ Au sujet de Domingos de Abreu Vieira, NSS précise: "Quis a sua má estrela que ele se tornasse por um ato puramente de religião parente do alferes Joaquim José da Silva Xavier, levando à pia do batismo a filha natural do mesmo alferes, a qual tomou o nome derivado do paterno; e depois de conhecidos que eram, vieram a ser os dois não só compadres como comensais" Tome, 1, p. 132. On peut également voir dans cette référence au baptême d'un fils, une allusion au mot de passe qui aurait dû servir lors de l'insurrection de Vila Rica: "tal dia é o batizado", mot de passe dont fait état la sentence du tribunal, et que tous les ouvrages sur la question ont repris - NSS et José Lúcio dos Santos notamment.

Tout en le disqualifiant à priori par son ivrognerie et son peu de foi, le poète accorde au personnage qui, s'exprime ainsi suffisamment de lucidité pour attirer l'attention sur des aspects que le commun des mortels n'aurait peut-être pas remarqués - et par exemple, des offrandes inattendues:

Traziam-lhe cestas
de doce e de vinho,
para ganhar forças
naquele caminho.
- Se era condenado
e iam dar-lhe morte,
por que ainda queriam
que morresse forte?

Sa marginalité permet de faire passer l'originalité de son point de vue tout en posant des questions essentielles sur la signification de ce rite de mort pour l'ensemble des assistants ainsi que sur la volonté supérieure qui se manifeste derrière cette cérémonie:

Não era uma festa.
Não era um enterro.
Não era verdade
e não era erro.
- **Então por que se ouvem
salmo e ladainha,
se tudo é vontade
da nossa Rainha?**

Laissant ces questions en suspens, et les accompagnant d'un commentaire off signifiant l'impossibilité d'y apporter une réponse personnelle, le poète sollicite implicitement le lecteur pour qu'au moins il y réfléchisse:

*(Deus, homens, rainhas, reis...
Que grande desgraça a minha!
- Nunca vos entenderei!).*

Et de cette réflexion peuvent surgir plusieurs constatations: d'abord le refus de classer l'événement selon les catégories dualistes en vigueur parmi les hommes - **verdade / erro, morte / vida**; ensuite la suggestion d'un rapport entre pouvoir céleste et pouvoir terrestre - à la relation **salmo / Rainha** des paroles de l'ivrogne, répondant le premier vers de la parenthèse où **Deus** au singulier est confronté aux pluriels relatifs à l'humanité; enfin, l'importance de la féminité du souverain portugais - d'ailleurs, dans les poèmes qui lui sont directement consacrés, et notamment le **Romance 74 Da Rainha Prisioneira**, en insistant sur le destin de cette femme obligée d'assumer les responsabilités "masculines" du trône en contradiction flagrante avec toute la symbolique sous-entendue par son nom de **Dona Maria Primeira**, Cecília interprète sa folie comme conséquence de l'impossibilité de concilier la miséricorde de la Mère avec la toute puissance du Père.

Enfin, il n'est plus question, ni de "superstition" ni de contexte religieux précis lorsque la symbolique de l'ombre et de la lumière réapparaît au cœur de l'ultime poème consacré au héros. Ce **Romance 64 De Uma Pedra Crisolita**¹ se détache d'autant mieux au terme du "cycle Tiradentes", que le narrateur y reprend la situation de l'homme traqué à Rio, alors que le Romance précédent, *Do Silêncio do Alferes*, paraissait avoir fourni la meilleure des conclusions, dans une sorte de récapitulation de tous les temps forts du destin du lieutenant depuis son départ de Minas.

En huit strophes de six octosyllabes avec chacune une assonance dans les vers impairs et une rime dans les vers pairs - ce qui constitue le jeu subtil d'un système binaire à l'intérieur d'une structure où

¹ La source de ce poème est peut-être dans la référence à une visite que Tiradentes faisait à Rio, à une certaine Mônica do Sacramento, propriétaire d'une pension, chez qui le lieutenant serait allé à la recherche précisément d'une chrysolithe. Cecília a pu trouver cette information dans les Autos da Devassa. Cf. Luís W. Torres, Op. Cit. p. 270.

les spécialistes de la symbolique des nombres verraient en 8/6/8 un écho de la relation terre-ciel, l'ensemble pouvant donc fonctionner comme une représentation de l'unité dans ses rapports avec la dualité - le poème donne la parole à un narrateur anonyme et omniscient qui s'intéresse à une bien étrange pierre dont le nom est déjà à lui seul tout un programme - **Crisólita**: du grec *Chrysolithos*, pierre d'or.

Les quatre premières strophes évoquent la silhouette d'un homme suivi par la police et disparaissant dans une rue où se tiendrait aujourd'hui le narrateur en train d'essayer de reconstituer la scène. Dans la mise en place du décor s'accumulent les références aux ténèbres, tant au sens propre qu'au figuré (*noite, escuridão, sombra, cidade escura, negras denúncias, segredos, trama surda, medos*). Quant à la chrysolithe, les questions qu'elle soulève

Trazia de volta essa pedra
que não pôde ser lapidada;
Frustrada jóia. De quem era?
A quem seria destinada?
A morte sempre está com pressa,
e os anéis não lhe dizem nada...

insinuent qu'il s'agit d'autre chose que d'une simple gemme qu'un joaillier aurait refusé de tailler. Et il n'est pas nécessaire d'être initié aux mystères des sociétés dites secrètes pour reconnaître dans les caractéristiques de cette pierre les allusions à la symbolique de base de la Franc-Maçonnerie à laquelle une certaine tradition veut que Tiradentes fût affilié¹:

Caminhou **por ali acima**
sozinho, veemente, calado,
com sua crisólita **fria**
que tinha dentro **um sol fechado**.

Brute et précieuse à la fois, froide et pourtant renfermant la lumière par excellence - et jusque dans l'étymologie de son nom dirons-nous -, cette pierre est dotée de pouvoirs mystérieux:

tudo se esquece, o tempo passa...
Mas essa crisólita, **sempre**,
parece **diamante sem jaça**;

E era uma simples pedra fosca,
e ficou sem lapidação.
Quando se fala nela, a **sombra**
desfaz-se como cerração.
E sua **luz** bate no rosto
do homem que a levava na mão.

C'est en emportant vers le haut - **Caminhou por ali acima** est-il bien précisé - ce symbole à peine

¹ Dans le *Romanceiro* Cecília fait quelques allusions à la Maçonnerie - par exemple dans le *Romance 24, Da Bandeira da Inconfidência*, dans le *Romance do Padre Rolim*, qualifié de "Padre de maçonaria" ; elle s'y réfère aussi dans sa conférence du 20 avril 1955 lorsqu'elle parle de "lutas sangrentas pela transformação do mundo, em grande parte estruturada por instituições secretas, de invioláveis arquivos". L'affiliation de Tiradentes est avancée à plusieurs reprises par Joaquim Felício dos Santos qui précise notamment: "Não sabemos como a maçonaria se introduzira no Brasil; é certo porém, que no meado do século passado, já funcionava na Bahia o grande oriente maçônico, e é um fato, que se não pode negar, a sua importante cooperação no trabalho lento, oculto, persistente, para a nossa independência. A *Inconfidência* de Minas, tinha sido dirigida pela maçonaria. Tiradentes e quase todos os conjurados eram pedreiros livres. Quando Tiradentes foi removido da Bahia, trazia instruções secretas da maçonaria para os patriotas de Minas. Em Tijuco o primeiro que se iniciou foi o Padre Rolim, depois o cadete Joaquim José Vieira Couto e seus irmãos" (*Memórias do Distrito Diamantino*, Cap. XXIII).

voilé de l'union des contraires, que le condamné du Campo de São Domingos réintégrait la plénitude de l'Un, au terme d'une tragédie où l'on chercherait en vain de quelle *Hybris* il pourrait bien être châtié par les Dieux.

Ainsi, dans l'illustration de la tragédie de la victime expiatoire retournant au Père une fois sa mission accomplie sur la terre, au pur silence du Verbe sur lequel se terminait le poème précédent, répond en point d'orgue de tout le "cycle Tiradentes", l'énergie de la lumière concentrée sur le visage du héros. Et ce ne peut être par hasard que ce *Romance de uma Crisolita*, sans être pourtant le soixante-quatrième poème du recueil, porte ce numéro 64, carré de 8 et nombre symbolique de cet accomplissement terrestre¹ que le gitan avait lu dans l'aura du lieutenant aux portes de Rio de Janeiro: **consumado**.

Cecília a donc puisé largement dans l'*História da Conjuração Mineira* de Joaquim Norberto de Sousa Silva, mais de telle sorte que l'image nettement défavorable que l'historien présentait de Tiradentes se transforme en un stéréotype héroïque auquel certains traits, également empruntés à l'Histoire et habilement réinterprétés, viennent conférer un minimum d'humanité. Ce mythe, nous l'avons vu se mettre en place avec le geste emblématique du premier "Cenário" et s'élaborer dès les deux premiers romances, 12 et 27, consacrés au héros, autour d'un pôle négatif de prédestination au malheur et d'un pôle positif d'exaltation, de telle sorte que le personnage se détache à la fois comme un solitaire parmi les hommes et comme le capteur-diffuseur d'une énergie supérieure prônant dans son excursion sur terre entre Minas et Rio de Janeiro, un idéal de liberté et de fraternité.

Cette sublimation - somme toute banale - de données historiques vérifiables, trouve son originalité dans sa présentation sous la forme fragmentaire de poèmes a priori indépendants et pourtant reliés entre eux par des thèmes récurrents, et surtout dans son intégration à une perspective tragique fondée sur le rite de la victime expiatoire.

Chaque poème constituant une unité en soi, le mythe se construit à l'intérieur d'un cycle comparable à un grand miroir brisé qui refléterait en fragments de dimensions variées une image unique dont la cohérence peut être recomposée en fonction d'indices qu'il appartient au lecteur d'identifier par recoupements. Cette participation active du lecteur est également sollicitée de l'intérieur des poèmes eux-mêmes, du fait de la technique des "voix entrecroisées" souvent porteuses d'interrogations qui sont autant d'interpellations invitant à la réflexion approfondie. Enfin, souvent placé dans la situation de destinataire d'un discours particulier, le lecteur est aussi amené à définir hors-texte sa propre position face à ce que rapportent les autres voix.

A ces sollicitations superficielles, s'ajoutent les répercussions plus profondes qu'entraînent les analogies entre le destin du héros et la Passion du Christ, sous-tendues par des références aux grands mystères du catholicisme - Incarnation, Rédemption, Eucharistie. Ce substrat judéo-chrétien coexiste dans l'élaboration du mythe de Tiradentes avec une symbolique culturellement moins marquée, et faisant fond sur un irrationnel plus archaïque. Ainsi, la dialectique des archétypes du Père et de la Mère, rejoignant celle de l'ombre et de la lumière dans la relation d'opposition-complémentarité se découvre-t-elle progressivement dans l'arrière-plan de la tragédie jusqu'à s'imposer au grand jour dans l'ultime poème consacré à cette chrysolite que tout le contexte désigne comme un avatar littéraire - et "mineiro" - de la Pierre Philosophale.

Cecília disait bien dans sa conférence de présentation du *Romanceiro* qu'en répercutant la confidence des fantômes du passé, le poète réactualisait le message éternel des oracles et des sibilles.

¹ Sur la symbolique de ce nombre, voir Chevalier-Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Laffont, 1982.

ROMANCEIRO DA INCONFIDENCIA - 3

Rédacteur M. UTEZA

Cette dernière unité de travail comporte deux ensembles :

- un premier ensemble se rapportant aux poèmes évoquant le couple Gonzaga-Marília; il se compose de deux chapitres distincts à travailler successivement ;
- un deuxième ensemble centré sur les poèmes évoquant le couple Alvarenga-Bárbara Eliodora ; ce deuxième ensemble est réduit à des instructions de travail en vue d'une recherche personnelle

ETAPE 1 : Gonzaga et Marília – première partie

Avant d'entreprendre la lecture des poèmes évoquant le couple Gonzaga-Marília, lisez avec soin la fiche intitulée *Tomás Antônio Gonzaga e Marília*; ensuite, lisez les poèmes suivants en éclaircissant les problèmes de compréhension et en étudiant leur structure formelle :

- *Romance XXXVII ou De Maio de 1789*
- *Romance LIV ou Do Enxoval Interrompido*
- *Romance LXVIII ou Do outro Maio Fatal*
- *Romance LXXII ou de Maio no Oriente*

APRES avoir fait ce travail lisez et travaillez le premier chapitre du commentaire intitulé: "Le cycle de mai" en complétant avec la lecture des autres poèmes éventuellement cités dans ce chapitre. Des allusions occasionnelles sont faites à des poèmes de Gonzaga : vous pourrez retrouver le texte complet de ces poèmes dans l'édition complète de "Marília de Dirceu" reproduite sur le site suivant :

www.cce.ufsc.br/%7Enupill/literatura/marilia.html

Il suffira de se connecter sur ce site et de rechercher l'un des vers cités dans le commentaire.

ETAPE 2 - Gonzaga et Marília – deuxième partie

lisez les poèmes suivants en éclaircissant les problèmes de compréhension et en étudiant leur structure formelle :

- *Romance 54 ou Do Enxoval Interrompido* (déjà vu dans l'étape 1 – reprendre)
- le *Cenário* qui succède au *Romance 54*
- *Romance LXXII ou do Lenço do Exílio*
- *Romance LXXIII ou Da Inconformada Marília*
- *Imaginária Serenata*
- *Retrato de Marília em Antônio Dias*
- *Romance LXXXV ou Do Testamento de Marília*

En ce qui concerne ce dernier "romance", vérifiez que votre édition comporte bien six vers dans la sixième et dernière strophe : si ce n'était pas le cas, ajoutez ce vers qui doit être le quatrième de la strophe : "por uma vida tão breve" (constatez bien que le schéma de versification exige cette rime).

Après avoir fait ce travail lisez et travaillez le commentaire intitulé "Marília dans le Romanceiro da Inconfidência" en complétant avec la lecture des autres poèmes cités dans ce texte.

ETAPE 3 : Le couple Alvarenga-Bárbara Eliodora

Avant d'entreprendre la lecture des poèmes évoquant le couple Alvarenga-Bárbara Eliodora, lisez avec soin la fiche ci-dessous consacrée à la biographie succincte de ces deux personnages majeurs de l'Inconfidência Mineira. Vous travaillerez seuls le poème intitulé *Fala à Comarca do Rio das Mortes* qui fonctionne comme un "Cenário" d'introduction à l'évocation de la famille de Alvarenga-Bárbara ainsi que les Romances LXXV à LXXX inclus, et dont ce couple et leurs enfants sont les protagonistes.

La compréhension de ces poèmes est liée aux données historiques qui vous sont fournies dans la fiche biographique antérieure. Quant au Padre Toledo dont il est question dans ce poème *Fala à Comarca do Rio das mortes* c'est évidemment Luíz Vaz de Toledo Piza qui figure dans la liste du premier module intitulée: Inconfidência Mineira Principais Figuras (ATTENTION : l'épithète de "mação" qui lui est attribuée renvoie à son éventuelle affiliation à la Franc Maçonnerie Portugaise).

Ce travail personnel sera centré sur le figures féminines de ce cycle du "Rio das Mortes"

Tomás Antônio Gonzaga e Marília

Bibliografia

LIMA Jr, Augusto de, *O amor infeliz de Marília e Dirceu*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1989 (1ª edição 1936)
LAPA, Rodrigues M, *Tomás Antônio Gonzaga, Marília de Dirceu*, Lisboa, Sá da Costa, 1961 (1ª edição 1937)

Filho de um magistrado do Rio que fora Ouvidor Geral de Pernambuco, e depois Intendente geral do Ouro na Bahia, Tomás Gonzaga estudou em Coimbra, permanecendo em Portugal até 1781 (foi Juiz em Beja, no Alentejo, de 1779 a 81). Ao regressar ao Brasil, instala-se em Vila Rica, onde desempenha as altas funções de “Ouvidor e Procurador dos defuntos e ausentes”. Ali se apaixona por Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, “Marília”, filha do capitão João Baltasar Mairinque, homem abastado de Vila Rica; na altura, os poemas que dedica à moça são comentados pela gente culta de toda a capitania.

Em conflito com o Governador Luís da Cunha Menezes, Gonzaga redige - provavelmente com Claudio Manuel da Costa -, as “Cartas Chilenas”: trata-se de uma suposta correspondência entre Critilo, cidadão do Chile e Doroteu, amigo seu residente em Madrid, em que o comportamento do ‘Fanfarrão Minésio’ - o próprio Governador Menezes - é alvo das mais severas críticas.

Em 1788, chega o novo governador, Visconde de Barbacena, que se instala na Cachoeira do Campo, a 4 léguas de Vila Rica. Terminado o tempo da sua investidura como Ouvidor de Vila Rica, Gonzaga é nomeado num posto de maior responsabilidade, na qualidade de “Desembargador da Relação” na Baía. Prepara a sua transferência para Salvador, solicitando a autorização do Rei para casar com Marília antes de seguir para o novo posto. O casamento estava marcado para fins de Maio de 1789 e Gonzaga ocupava os tempos de lazer bordando seu próprio vestido para a cerimónia, com fio de prata e dedal de ouro (cf. o Romance “do Enxoval Interrumpido”).

Na casa de Gonzaga, as tertúlias literárias dos poetas da Arcádia Mineira - Claudio Manuel da Costa, Gonzaga e Alvarenga - transformam-se, sob a influência do último em reuniões políticas. (Tiradentes que se reunia com outros conjurados em casa de Francisco de Paula Freire de Andrade, nunca teria participado de “convenculos” em casa de Gonzaga). Em março de 1789, Gonzaga, a par dos projectos dos outros conjurados, convence Barbacena de suspender a derrama, privando o levante do principal motivo que poderia trazer a adesão popular.

Na sua denúncia, em inícios de abril, Joaquim Silvério aponta Gonzaga - por pura inimizade pessoal? - como principal cabeça da conjuração. Em 23 de maio de 1789, Gonzaga é preso, levado ao palácio da Cachoeira e transferido para o Rio de Janeiro, após uma entrevista com Barbacena; considerado cabeça da Inconfidência, é encarcerado na fortaleza da Ilha das Cobras, onde permanece incomunicado. Frente aos juízes da devassa, Gonzaga nega toda participação na conjuração. Condenado à forca, tem a pena comutada em 10 anos de degredo na ilha de Moçambique para onde parte a 23 de maio de 1792.

Em Moçambique é hospedado por um rico comerciante português, com cuja filha, Juliana de Mascarenhas, casa em 1793, tornando-se em pouco tempo, uma das principais figuras da colônia africana (sendo ele o único advogado habilitado). Morre (louco?) em abril de 1812, em Moçambique, onde atingiu o cargo de Juiz da Alfândega.

Marília permanece em Vila Rica, onde morre em fevereiro de 1853, sendo sepultada nesta cidade, na igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Seus restos mortais serão transferidos mais tarde para a sala ao lado do Mausoleo dos Inconfidentes, na antiga Casa da Câmara de Ouro Preto, onde jazem os supostos despojos de Gonzaga, trazidos de Moçambique em 1936.

Cecília dedicou ao casal Gonzaga-Marília um ciclo de 15 poemas, cujo corpus principal - o terceiro *Cenário*, os nove romances que se seguem e a “Imaginária Serenata” - se insere na seqüência dos poemas posteriores à execução de Tiradentes. Servem de introdução a esse ciclo, dois poemas isolados - os romances LIV e LV incluídos no meio do grande ciclo que evoca os acontecimentos de 1789-92 -, e de conclusão os dois poemas dedicados a Marília nas vésperas da morte - “Retrato de Marília em Antônio Dias” e “Testamento de Marília”.

Neste ciclo Gonzaga-Marília, além de referências à poesia arcádica - tanto através do uso de metros cultos e da transposição de versos directamente tomados de poemas do próprio Gonzaga, como da visão do amor característica da ficção pastoril própria da Arcádia -, os dois amantes são apresentados como vítimas da fatalidade, sendo Gonzaga em particular, o alvo das maledicências e da inveja de seus conterrâneos.

ALVARENGA - BÁRBARA ELIODORA

Nascido no Rio, em 1744 José Inácio de Alvarenga formou-se em direito em Portugal, onde foi Juiz em Cintra, antes de regressar ao Brasil em 1776.

Foi nomeado, graças à proteção do Marquês de Pombal, Ouvidor da comarca do Rio das Mortes, com sede na vila de São José del Rei (hoje Tiradentes). desempenhando essas funções até 1780. Em 1781 casou com Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, natural de São João del Rei, oriunda de uma distinta família de São Paulo, e poetisa conceituada. O casal teve uma filha, Maria Efigênia, nascida em 1778, e três filhos. Alvarenga abandonou a carreira de magistrado, passando desde então a cuidar das fazendas e das minas que o casal possuía, entre elas a fazenda de Pinheiros, numa paragem chamada “Ouro fala”.

Embora com fama de folgazão dado ao jogo e à bebida, Alvarenga era com Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga uma das grandes figuras da poesia arcádica: quando passava por Vila Rica, hospedava-se em casa de Gonzaga, participando das tertúlias literárias ali organizadas pelo seu amigo. Frequentava também a casa de João Rodrigues de Macedo que lhe emprestava o dinheiro necessário para fazer face às numerosas dívidas que o acabrunhavam.

Chamado pelo Padre Toledo aos “conventículos” que se desenvolviam em casa de Francisco de Paula Freire de Andrade, teria acabado por transmitir as idéias subversivas ali defendidas por Tiradentes, às reuniões literárias de Gonzaga.

Preso em São José del Rei, em 20 de maio de 1789, foi transferido para o Rio, e encarcerado, incomunicado, na fortaleza da Ilha das Cobras, onde confessou tudo aos juizes da devassa. Nas suas denúncias, frisou que Tiradentes era um louco e que Gonzaga não participara em nada. Condenado à forca, teve a pena comutada em degredo perpétuo em Ambaca (Angola), onde morreu pouco depois de chegar.

A esposa conseguiu salvar a metade dos bens seqüestrados para poder manter os filhos : Maria Efigênia, a quem os pais chamavam de “princesa do Brasil” - expressão carinhosa que podia ser interpretada como crime de lese-majestade - morreu aos quinze anos, sobrevivendo apenas um dos três filhos.

Sobre o destino de Bárbara correm versões diferentes : segundo Joaquim Norberto de Souza - in *Brasileiras Célebres*, Rio, 1862 - morrera louca de dor; segundo José Lúcio dos Santos - in *A Inconfidência Mineira*, São Paulo, 1927 - viveu até aos sessenta anos, morrendo de tuberculose, depois de ver a família reabilitada.

No *Romanceiro*, Cecília dedica um ciclo de 6 poemas seguidos à família de Alvarenga (Romances 75 a 80), focando em particular as figuras femininas da menina Maria Efigênia e da mãe, escolhendo para ela a perspectiva trágica da loucura final (cf. *Romance do Enterro de Bárbara Eliodora*).

No que diz respeito a Bárbara, Cecília utiliza sistematicamente o qualificativo de “estrela do Norte”, tomado do mais famoso poema de Alvarenga dedicado à esposa e que passamos a transcrever:

Bárbara bela	Por entre as penhas	Eu bem queria	Tu entre os braços,
Do Norte estrela,	De incultas brenhas	A noite e dia,	Ternos abraços,
Que o meu destino	Cansa-me a vista	Sempre contigo	Da filha amada
Sabes guiar;	De te buscar;	Poder passar;	Podes gozar;
De ti ausente	Porém não vejo	Mas orgulhosa	Priva-me a estrela
Triste, somente	Mais que o desejo,	Sorte invejosa	De ti e dela;
As horas passo	Sem esperança	Desta fortuna	Busca dois modos
A suspirar.	De te encontrar.	Me quer privar.	De me matar.

Le cycle de Mai du *Romanceiro da Inconfidência*

Commentant elle-même le *Romanceiro da Inconfidência* lors d'une conférence donnée en avril 1955 dans la Casa dos Contos à Ouro Preto, Cecília Meireles disait l'avoir écrit sous l'impulsion d'un appel irrésistible qu'elle aurait entendu au début des années quarante. Elle assistait alors aux cérémonies de la semaine sainte dans cette même Ouro Preto, l'ancienne Vila Rica théâtre des principaux épisodes de la conjuration que l'historiographie officielle devait consacrer comme mouvement fondateur de la nationalité brésilienne:

Vim com o modesto propósito jornalístico de descrever as comemorações de uma Semana Santa; porém os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores (...) diante dos nichos e dos Passos, brilhou o olhar de donas e donzelas, vestidas de roupas arcáicas, com seus perfis inatuais e seus nomes de outras eras. Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas (...) E assim a minha Semana Santa era aquela que eu estava acompanhando ao longo destas ruas e era muito mais antiga. Era, na verdade, a última Semana Santa dos Inconfidentes: a do ano de 1789 (MEIRELES 1955)

De retour à Rio elle aurait alors été confrontée à d'autres fantômes, notamment à celui du lieutenant José Joaquim da Silva Xavier, alias Tiradentes, exécuté dans cette ville le 21 avril 1792:

E a rua da Assembléia gritava-me o caminho do mártir até a forca. (...) E da Ilha das Cobras, da Fortaleza da Conceição, do local da antiga cadeia, de mil pontos diversos, o nome do Alferes, o sangue do Alferes gritavam, clamavam - não a sua desgraça -, mas a enormidade daquela tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos, dos tempos antigos da Grécia, e que os helenos fixaram por escrito, e que até hoje servem de alta lição para acabar de humanizar os homens

La conférencière s'identifiait ainsi au sujet poétique qui, dans la *Fala Inicial* ouvre le *Romanceiro da Inconfidência* sur la vision d'un échafaud dressé un certain "21 de abril sinistro", et qui, après s'être interrogé sur la signification de l'enchaînement des événements aboutissant à cette date, conclut à un "mystère" relevant d'une conception tragique de l'histoire:

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

Et elle s'identifiait également à cette autre voix qui, tout au long du premier *Cenário*¹, plante le décor de Minas en évoquant les fantômes surgis des montagnes et des édifices de Vila Rica pour la sommer de répondre à leur appel posthume. Dans ces conditions le poète se pose en médium inspiré par les hauts lieux de l'histoire de son peuple où elle aurait capté des messages émanant de la mémoire collective. Une fois interprétés et mis en forme, ces messages seraient susceptibles de servir à

¹ En une composition de trente *terza rima* - et donc sous le signe du Dante et de la *Divine Comédie*.

l'édification spirituelle de l'humanité tout entière - au même titre que ces tragédies grecques auxquelles la conférencière d'avril 1955 assimilait l'*Inconfidência mineira*.

La réponse à l'appel de tous ces fantômes de Vila Rica et de Rio serait donc proposée au lecteur dans les quatre-vingt seize poèmes d'un *Romanceiro* qui, en rattachant formellement cette "tragédie" brésilienne aux sources de la littérature ibérique, lui conféraient, selon les propres termes de Cecília, "cette authenticité qui ajuste à la vérité historique le halo des traditions et de la légende". C'est le cas, notamment, dans ce "mini-cycle de Mai" où l'écrivain brésilien démarque, de toute évidence, le *Romance del Prisionero* qu'elle avait pu trouver dans la version de *Flor Nueva de Romances Viejos* publiée en Argentine et dont nous rappellerons le texte (Menéndez Pidal, 1938):

Que por Mayo era por Mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiñeñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero;
déle Dios mal galardón.

Épique

Le "mini-cycle de Mai" relie subtilement deux des grandes "constellations" dominantes du *Romanceiro*: celle qui est construite autour de la conspiration proprement dite animée par la figure du lieutenant Tiradentes d'une part, et d'autre part, celle qui est centrée sur le destin du couple Gonzaga-Marília. Ce "mini-cycle" s'ouvre sur le *Romance XXVII¹ ou De Maio de 1789*, où sont récapitulés les moments cruciaux de l'échec de la conspiration. Le thème d'un mois de mai funeste y est introduit en une suite de six mouvements construits en fonction d'un événement central: l'arrestation de Tiradentes, le 10 mai de cette année-là, dans la maison de l'orfèvre Domingos Fernandes Cruz chez qui il logeait à Rio de Janeiro. Autour de cette donnée historiquement attestée, Cecília élabore un ensemble de treize *oitavas* d'heptasyllabes qui, à une introduction de trois strophes sans en-tête, fait succéder cinq sous-ensembles de deux *oitavas* chacun auxquels servent de titres respectifs les données temporelles suivantes: *Iº de maio*, *9 de Maio*, *10 de Maio*, *Meado de Maio*, *Fim de Maio*. Comme le système d'assonances des vers pairs n'est pas unique, mais harmonisé à l'intérieur de chacun de ces sous-ensembles, nous sommes en présence d'une composition résultant d'un "collage" de *romances* en miniature dont la dimension réduite n'est pas sans rappeler les seize vers du *romance* castillan.

¹ Cette numération en chiffres romains participe de façon subtile aux connotations archaïsantes recherchées par la créatrice.

La cohérence thématique de cette composition, annoncée par un titre apparemment neutre, s'établit dans la négativité dès le premier distique dont une reprise de la mention du mois de mai se fait l'écho au début de la troisième *oitava*:

Maio das frias neblinas,
maio das grandes canseiras (...)

Ó maio dos grandes sustos
por barrancos e ladeiras!

Aux conditions naturelles déjà insidieusement connotées, la voix du narrateur anonyme ajoute l'évocation d'une atmosphère de "suspense" angoissé qui se concentre sur la silhouette du héros Tiradentes poursuivi sur la route de Rio par le traître Silvério. Au terme du voyage, celui qui portait en lui l'énergie universelle - *tinha o mundo todo na alma* - se retrouve, par l'effet de la trahison, immobilisé et ravalé au rang de l'humanité commune: *parou - tristemente humano*. Quant au traître, nommément assimilé à Judas, à la fois agent et victime d'une dynamique qui le dépasse - celle du Temps distingué typographiquement par une majuscule qui en signifie la dimension métaphysique -, son intervention fait tout basculer en donnant le pas aux forces de l'ombre et de la peur sur celles de l'espoir. Ainsi, dans cette perspective manichéenne, bien dans la ligne de l'épopée traditionnelle, le mois de mai apparaît comme l'époque charnière où le versant négatif de la fatalité instaure le "pôle inexorable de ruine" dont parlait la *Fala inicial*:

10 de Maio

Noite escura. Duros passos (...)
Passos de escolta nas ruas
- que grandes passos no Tempo!
Mas o homem que vão levando
é quase só pensamento:

- *Minas da minha esperança*
Minas do meu desespero!

Cependant cette nuit obscure du 10 mai de Rio ne fait pas qu'une seule victime. S'ajoutant aux froides brumes de Minas, elle sème la peur à Vila Rica et dans les montagnes où les lumières de l'Arcadie ne sont plus que souvenir:

Por aqui brilhava a Arcádia,
com versos, flores, idílias...
(Que querem dizer amores,
aos ouvidos dos meirinhos?)

Ainsi s'installe dans le *Romanceiro* le thème d'un mois de mai néfaste, en opposition au mai du renouveau de la nature que les traditions d'occident se complaisent à exalter (PELT, 1988 : 139-150) - à ce mai du renouveau qui, en particulier, permet au prisonnier du *romance* castillan de se plaindre de son triste sort, lui qui ne peut participer au sacre du printemps. Le mai brésilien de 1789

annonce le règne des huissiers de justice au détriment des bergers d’Arcadie - des ténèbres contre la lumière.

Lyrique

Funeste aux hommes d’action, le mois de mai l’est aussi aux poètes. A la vision épique qui caractérise l’ouverture du cycle, succède, sur le ton mineur, avec le *Romance LIV ou Do Enxoval Interrompido*, la reconstitution lyrique d’un tableau intimiste. En un ensemble de soixante pentasyllabes organisés en quatorze *redondilhas* où revient systématiquement aux vers pairs la rime *-al*, un narrateur anonyme fait surgir de la mémoire le chromos perpétué par la tradition: Tomás Antônio Gonzaga, le poète fiancé de la belle Marília, en train de broder à l’aide d’une aiguille d’or et d’un dé d’argent son propre costume de marié. Sur un mètre court caractéristique d’une poésie qui n’est populaire qu’en apparence, Cecília propose sa propre interprétation du cliché: le narrateur laisse entendre que Gonzaga se serait assoupi sur sa broderie¹. Alors, une voix, celle du rêve remontant des margelles de tous les puits - elle est différenciée du discours du narrateur par l’italique et le décalage au centre de la page² - interroge une bergère sur le destin d’un berger aux cheveux blonds qu’un infâme chacal poursuit de ses calomnies auprès du maître du troupeau. Lorsque les chaînes de la prison viennent interrompre dans le rêve le labeur du berger, le narrateur constate que, dans la “réalité”, l’aiguille d’or s’est brisée. L’allégorie, bien dans le style des productions de l’Arcadie, est on ne peut plus claire: dénoncé au pouvoir royal, tout comme Tiradentes, par l’abominable Silvério, le berger Gonzaga laissera sa broderie inachevée.

Ici aussi, la référence temporelle est fondée sur une donnée historique: Gonzaga était arrêté à son domicile, à Vila Rica, le 21 ou le 22 mai 1789, pour être transféré immédiatement à Rio (DOS SANTOS, 1927: 462; RODRIGUES LAPA 1937: XXII). Mais en lisant de sinistres augures dans l’atmosphère de mai, et en s’investissant donc de pouvoirs divinatoires, le sujet poétique ne se contente pas de constater les faits:

Em maio era em maio
num maio fatal;
feneciam rosas
pelo seu quintal.
Por estrada e monte,
neblina total;
No perfil da lua,
um nimbo mortal.
(Mas quem lê na névoa
o amargo sinal?)

A noite na Vila
é densa e glacial.

¹Cecília peut en avoir trouvé l’idée dans ce poème où Gonzaga emprisonné dit rêver qu’il est en train de broder pour l’aimée et se voit, après leur mariage, partir pour Bahia. Mais les cris de ses geôliers le ramènent à la dure réalité (RODRIGUES LAPA: 144).

² Les effets obtenus par ce type de présentation visuelle ont été étudiés par BONAPACE (1974 : 51-76).

Sous l'influence de la lune présentée comme source d'effluves destructeurs amplifiés par la brume¹, le mois de mai diffuse le malheur et la mort - *maio fatal, feneciam rosas, nimbo mortal, amargo sinal, noite glacial*. Ainsi se trouve détourné point par point le premier quatrain du *Romance del Prisionero* où il n'est question que de la nature en train de renaître dans la chaleur de mai.

Quant aux bergers du *Romance LIV*, définitivement séparés, ils répondent en négatif aux intentions des amants du mai castillan. Il ne manque plus que la référence à l'alouette et au rossignol - référence qui constitue le leitmotiv du troisième romance du cycle de Mai que nous allons analyser maintenant.

Dramatique

Le *Romance LXVIII ou de Outro Maio Fatal* établit le bilan des trois années qui ont suivi l'arrestation de Gonzaga à Vila Rica. Sur cent-vingt-trois vers² d'un *romance* classique à assonance unique, -o, c'est-à-dire exactement le schéma, assonance comprise, du poème castillan dont elle est en partie inspirée - cette composition s'ordonne en trois grands actes toujours fondés sur des faits historiquement attestés: l'arrestation de Gonzaga à Vila Rica en mai 1789, son incarcération en forteresse à Rio, et enfin son départ pour l'exil au Mozambique, en mai 1792. Chacun de ces actes est scandé par la double mention du mois de mai - huit reprises régulièrement réparties tout au long du poème, dont six sous forme d'un distique incluant comme second vers l'expression *sem calhandra ou rouxinol*. De plus, trois de ces distiques, les deux premiers et le dernier, sont suivis d'une subordonnée temporelle introduite par *quando* - écho évident de l'enchaînement grammatical sur lequel est fondée l'unité de toute la première moitié du *romance* espagnol modèle. Ainsi les huit vers de l'incipit du *Romance LXVIII* détournent-ils les six premiers du *Romance del Prisionero*:

Era em maio, foi em maio,
sem calhandra ou rouxinol,
quando se acaba nos campos
da roxa quaresma a cor,
e às negras montanhas frias
vagaroso sobe o sol,
embuçado em névoa fina,
sem vestígio de arrebol (...)

En opposition à la résurrection que la fin du Carême implique pour le chrétienté, le narrateur ne perçoit dans la nature que des signes impliquant la victoire des ténèbres. Aucune lumière pascale ne réchauffe ni n'illumine la campagne où le violet mystique de la végétation s'efface au bénéfice de la froide noirceur des montagnes. Dans cet univers hostile, le soleil n'apporte aucune aurore vers

¹ Tout est question de point de vue: la lune pourrait tout aussi bien être considérée comme réceptacle d'énergies et matrice de vie.

² Il y a donc une irrégularité de versification - à moins qu'il ne s'agisse d'une erreur d'édition qui serait commune à Nova Fronteira et à José Aguilar dans la publication de l'oeuvre poétique de Cecília. Dans ces deux éditions, on constate que la cinquième strophe est composée de neuf vers et que le schéma de reprise de l'assonance en -o est aux vers trois, cinq, sept et neuf. On retrouve une variation du même ordre deux strophes plus bas, où, dans un ensemble de huit vers cette fois, l'assonance revient aux vers trois, cinq et huit.

laquelle s'élancerait l'alouette au terme d'une nuit qu'aurait charmée le chant du rossignol. La brume voile le ciel du même signe amer que le sujet poétique déchiffrait dans la nuit glaciale où brodait le poète du *romance* LIV.

Cependant, à l'instar du prisonnier castillan dont le chant d'un oiseau adoucissait le malheur, le berger d'Arcadie emportait avec lui la quintessence musicale de son bonheur perdu inscrite dans le murmure des fontaines de Vila Rica:

Era em maio, foi por maio,
quando a ti pobre pastor,
te vieram cercar a casa,
de prisão dando-te voz.
Iguais corriam as fontes,
como em dia de primor:
mas seu chorar, sob os líquens,
pareceria maior,
e em teus ouvidos iria
como suspiro de amor (...)
Era em maio, foi por maio,
sem calhandra ou rouxinol:
samente o correr das fontes
nos tanques largos da dor,
entre a fala dos amigos
e as palavras do traidor.
Saudoso sussurro d'água
nas pedras úmidas, por
onde os olhos dos cavalos
pousam como branda flor.

Et ce premier acte prend fin sur les adieux de Gonzaga à sa ville, en style direct, mais de telle manière qu'on puisse également interpréter certaines paroles comme venant du narrateur qui ferait lui-aussi ses adieux au poète.

De même, dans le second acte de ce *Romance LXVIII* ayant pour décor la forteresse de Rio, c'est la violence de la mer qui se substitue à la douce musique des fontaines de Vila Rica, en une expression dont on ne peut trancher si elle revient au prisonnier ou bien à la voix anonyme qui le met en scène:

Ai como ao pé destas penhas
roda o mar e espuma, triste
com boca cheia de dó.

Et cette évocation du séjour en prison se poursuit selon le même schéma dramatique, le discours de Gonzaga alternant et/ou se confondant avec celui du narrateur. En particulier, la plainte du condamné constatant sa déchéance physique dans un miroir, répercute certains vers réellement écrits par le personnage historique dans sa cellule¹. Il est significatif que Cecília n'ait pas retenu, pour les mettre dans la bouche de son prisonnier, des vers empruntés au poème de Gonzaga qui allait à la rencontre de la situation du prisonnier castillan: dans la forteresse de Rio, le poète y supplie en effet

¹ Notamment les vers de la deuxième partie de l'édition de Rodrigues Lapa, en particulier les poèmes publiés sous les numéros quatre et vingt (p. 85 et 117 respectivement).

un oiseau d'aller transmettre, par delà les montagnes, son message d'amour à la belle Marília¹. La vision manichéenne, maintenue de bout en bout, s'avérait sans doute mieux adaptée à l'élaboration d'un mythe.

Quant au troisième acte, toujours construit sur le même principe, il met en scène le départ en mai vers l'exil - et justifie le qualificatif d'*autre* mai fatal retenu dans le titre de ce *romance* par l'accumulation des pires augures. C'est d'abord la toute récente exécution de Tiradentes:

Era em maio, foi por maio,
sem calhandra ou rouxinol,
depois da força e da festa,
com soldados em redor.

C'est aussi le départ dans la solitude, sous l'impulsion d'un vent qui n'est pas celui dont Gonzaga rêvait dans ses vers²:

Lá vai a nau pelos mares,
sem adeuses nem clamor.
(Este era o vento da alheta?
Quem o pudera supor!)

et en direction d'un Orient que n'éclaire aucun présage favorable:

Que porto espera no Oriente
o réu que navega só,
com seu silêncio no peito,
e a angústia do que se foi?

C'est encore la négation du "service d'amour" dont parle le *romance* castillan, puisqu'ici le mois de mai sépare les amants:

Era em maio, foi por maio,
sem calhandra ou rouxinol:
quando choram as amadas
e blasona o delator.
Quando as ondas vão passando
e broslam com seu lavor,
a quilha da nau que leva
para o degredo o Ouvidor.

¹ En voici le premier et le dernier quatrain:

“meu sonoro passarinho,
se sabes do meu tormento,
e buscas dar-me cantando,
um doce contentamento”
Chega então ao seu ouvido,
dize que sou quem te mando,
que vivo nesta masmorra,
mas sem alívio penando.”

Lira n° 37, II, de l'édition de Rodrigues Lapa.

²Cecília prenait ce détail à un poème où Gonzaga, s'imaginant partir avec Marília vers Lisbonne, écrivait:

*verás, verás d'alheta
soprar o brando vento;
mover-se o leme, desrizar-se o linho*

(RODRIGUES LAPA, 1937: 176).

Et c'est enfin l'amertume de l'eau de la mer au détriment du souvenir des sources de Vila Rica, d'une mer sur laquelle le poète exilé navigue maintenant comme le divin supplicié au-dessus de la foule sur le "passo" de la Semaine Sainte:

Em Maio! Fora por maio!
Mundo de fraco valor...
Quem de novo te salvara!
Mas ah! nem Deus te salvou...
Olhos d'água... fonte d'água...
Água do mar... Amargor.
Semana Santa na Vila.
O Mártir no seu andor...

*(Por este mar de agonia
com minha cruz também vou)*

Avec cette ultime réflexion du condamné, le temps de mai se referme sur le temps de la Passion - du Christ, de Tiradentes, de Gonzaga, de toutes les victimes expiatoires. Sous le signe de l'écartèlement en croix, l'éventuelle promesse de résurrection demeure informulée, dans le hors-texte culturel pour ainsi dire...

C'était pourtant vers l'Orient que le condamné embarquait dans les derniers jours de mai.

Métaphysique

Inscrite dès le titre de ce *Romance LXXII ou de Maio no Oriente* qui clôt le cycle, la référence au point de l'espace d'où surgit la lumière pourrait passer pour un signe d'espoir en réponse à la question posée sur la destination de Gonzaga dans le précédent poème. Au-delà de la simple indication géographique - le Mozambique de l'exil appartient bien à l'Afrique orientale -, la nef voguant vers un autre port en direction du soleil levant pouvait susciter bien des connotations positives.

Effectivement, bien que replacés d'emblée sous l'invocation lancinante d'un mois de mai dont le caractère funeste ne s'était jamais démenti jusqu'alors, les cinquante-huit heptasyllabes à assonance unique en -o de cette ultime composition (encore le schéma du *Romance del Prisionero*), débutent sur une rupture par rapport au passé:

Em maio, outra vez em maio,
depois de anos de terror.
Não mais guardas nem correntes
de ordem do Governador;
não mais por serras e bosques,
longo caminho de dor;
não mais escuras masmorras,
não mais perguntas de algoz;
não mais a nau do degredo,
não mais o tempo anterior.

Soulignée par la construction en une litanie qui démarque à nouveau les subordonnées temporelles du *romance* castillan, cette récapitulation d'événements révolus pourrait s'ouvrir sur une perspective faste. En fait, elle débouche sur une simple constatation, à priori objective, qui fonde la "logique fatale" de mai sur la date de publication des bans de mariage du poète exilé¹:

- Juliana de Mascarenhas
desposa o antigo Ouvidor.

Cependant, en contrepoint de cette narration apparemment neutre, s'élève un chœur qui accompagne la cérémonie nuptiale de commentaires dénonçant l'inconstance de Gonzaga en rappelant, et les vers que le berger d'Arcadie adressait à la belle Marília, et l'habit qu'il brodait dans l'attente de leurs noces. Cette censure à mi-voix - typographiquement décalée par rapport au discours du narrateur premier - explore le champ sémantique de l'apparence et de l'illusion: *loucura que já passou, sonhos da Arcádia, ilusões da vida, palavras, melodioso som, quimeras, suspiros, vento e pó*. A tel point que le narrateur prenant sa part de la *vox populi* s'interroge à son tour:

(É certo que hoje está sendo
alguém que outrora não foi.
O coração que já teve,
quem lho tirou e onde o pôs?)

avant de s'exclamer:

Em maio, outra vez em maio,
quando o mundo é todo amor!

Ainsi pour la première et unique fois dans ce cycle de mai, la perspective du *Romance del prisionero*, non démarquée, sert de référence: mais c'est pour dénoncer la versatilité des sentiments humains, et non pour célébrer la résurrection de la nature. Alors le chœur des médisants et le narrateur se retrouvent pour conclure sur la leçon de mai:

*Maio que vais e que voltas,
quanto tempo já passou!
Pelas Minas enganosas,
quem soluçará de dor?*

Levantai-vos negros montes,
Faze-te oceano maior!
- Tomás Antônio Gonzaga,
longe, no exílio, casou.

A les en croire donc, quand le modèle des bergers d'Arcadie trahit ses anciennes amours, l'univers tout entier devrait être saisi d'horreur. Mais en fait, ce sont encore les hommes qui projettent leur soif de permanence dans un espace-temps où le retour de mai signifie aussi que la seule stabilité est celle du changement. Dans la fatalité proclamée qui poursuivait Gonzaga, le mois de mai inclut,

¹ "O documento nupcial de declarações foi passado a 9 de Maio de 1793. A 10 de Agosto desse ano já Gonzaga estava casado" (RODRIGUES LAPA, 1937 : XXIV).

subtilement, la leçon de la Maya d'Orient, ce "pouvoir d'illusion créé par le monde des apparences et qui cache le jeu divin" (FRÉDÉRIC, 1987 : 736).

Admiratrice de la civilisation de l'Inde, auteur d'une Élégie à la mort de Gandhi, traductrice entre autres de Rabindranath Tagore et des contes des mille et une nuits, Cecília Meireles transposait dans le *Romanceiro*, sous couvert de lieux communs et à partir du destin du poète par excellence de l'Arcadie brésilienne, un concept métaphysique fondamental de cette sagesse orientale qu'elle considérait comme l'une des "racines essentielles" de sa poésie¹.

Le cycle de mai du *Romanceiro da Inconfidência* est donc construit sur un réseau d'échos qui se répondent d'un poème à l'autre, en un enchaînement dont le démarquage de la première moitié du *Romance del prisionero* représente l'un des éléments fondamentaux. Nous avons pu constater comment s'élabore ce démarquage dans la succession des quatre compositions: il s'annonce par la seule reprise lancinante de la référence temporelle dans le premier *romance*, puis se développe dans les trois suivants, selon un schéma formel qui est, *mutatis mutandis*, celui de la source castillane. Les emprunts au *Romance del prisionero*, remodelés et enrichis de fragments pris dans les écrits du Gonzaga historique, s'intègrent à une matière originale dont certaines données se retrouvent d'un poème à l'autre. De cette sorte de palimpseste à plusieurs étages, se dégage une dominante tragique qui, dans le sillage de Tiradentes, nimbe d'un halo mythique le personnage "réel" de Gonzaga. Sous l'effet de la même "fatalité" concrétisée par l'action du traître Silvério l'homme d'action réduit à l'impuissance et le poète reniant ses amours idéales se retrouvent sous le signe de mai dans le même échec de l'homme, en un temps où les ténèbres l'emportent sur la lumière, où l'Arcadie se meurt sous les coups des huissiers.

Et même si Cecília prend prétexte pour étayer cette "fatalité" du fait que l'hémisphère austral s'ajoutant à l'altitude des montagnes de Minas, peut assimiler le mai brésilien au début de l'hiver des régions tempérées d'Europe, il est clair que l'essentiel se situe à un autre niveau. Il est dans le choix de la répétition, néfaste pour les hommes, du temps de la Passion amputé de son aboutissement lumineux dans la résurrection de Pâques. Il est dans le détournement de Mai au bénéfice de Maya.

Ainsi les racines ibériques de ce cycle de mai trouvent-elles une vigueur nouvelle dans cette conjugaison de l'Occident et de l'Orient susceptible d'éclairer l'une des faces métaphysiques du "mystère" de la condition humaine que Cecília, dès la *Fala Inicial* du *Romanceiro da Inconfidência*, propose à la réflexion et à la sensibilité de son lecteur.

¹ "o poeta pode dificilmente "raciocinar" sobre a sua própria poesia. Essa é a função do crítico, intermediário na mensagem artística. Em todo caso, se for possível considerar "raízes espirituais" aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; toda a idade média; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; os simbolistas franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados". (MEIRELES, 1967 : 88)

Bibliographie

BONAPACE, Adolfinia, *O Romanceiro da Inconfidência, meditação sobre o destino do homem*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1974.

DOS SANTOS, José Lúcio, *A Inconfidência Mineira*, São Paulo, Escola Coração de Jesus, 1927.

FRÉDÉRIC, Louis, *Dictionnaire de la Civilisation Indienne*, Paris, Laffont, 1987.

MEIRELES, Cecília, “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, Conférence prononcée le 20 avril 1955, à Ouro Preto, et reproduit in *Romanceiro da Inconfidência*, Rio, Nova Fronteira, 1989.

MEIRELES, Cecília, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.

PELT, Jean Marie, *Fleurs, fêtes et saisons*, Paris, Fayard, 1988.

RODRIGUES LAPA, M, *Tomás António Gonzaga, Marília de Dirceu e mais poesias*, Lisboa, Sá da Costa, 1937.

MARÍLIA DANS LE *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

"O Largo de Dirceu estava cheio de mensagens à procura do palácio da Amada e das suas sonoras fontes; a igreja de Antônio Dias deixava passar Marília menina, Marília adolescente, Marília feliz, Marília triste, Marília encarquilhada, Marília morta."

C'est en ces termes que, lors d'une conférence donnée en 1955¹, Cecília Meireles, évoquant sa première visite à Ouro Preto affirmait y avoir perçu les échos des amours de Tomás Antônio Gonzaga et de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas – des échos dont le *Romanceiro da Inconfidência* rendrait compte en proposant de la composante féminine du couple une image dont nous entendons évaluer ici les caractéristiques.

D'un point de vue purement statistique, et bien que son nom surgisse dès le premier "Cenário", dans la 34^e des 39 *terza rima*² de ce deuxième poème du recueil, la figure de Marília n'occupe guère le premier plan du *Romanceiro*. C'est à peine si elle commence à acquérir une certaine consistance à partir du dernier quart du recueil, alors que le destin des conjurés est déjà scellé. Ainsi, possible fantôme onirique du *Romance LIV ou Do Enxoval Interrumpido*, puis protagoniste de trois compositions – *Romance LXX ou Do Lenço do Exílio, Imaginária Sereneta* et *Romance LXXIII Da Inconformada Marília* – sur les treize qui composent le "cycle de Gonzaga"³, la fiancée délaissée réapparaît plus loin, au centre de deux poèmes à part dont le premier – *Retrato de Marília em Antônio Dias* –, inaugure ce que nous pourrions qualifier d'épilogue du recueil, épilogue au terme duquel s'inscrit le second – *Romance LXXXV ou Do Testamento de Marília*.

Cette première approche suggère d'emblée que l'image de l'héroïne s'individualiserait au fur et à mesure qu'elle s'éloignerait du cadre historique de la conjuration dans son cheminement vers la mort. C'est en fonction de cette perspective que nous mènerons notre analyse.

Tout juste un nom

Dès le premier "Cenário" donc, le sujet poétique – identifiable ici avec la personne de Cecília⁴ – appose le nom de la fiancée idéale sur l'un des fantômes féminins qu'il distingue comme flottant dans les brumes du petit matin de Minas:

Minha sorte se inclina junto àquelas
vagas sombras da triste madrugada,
fluidos perfis de donas e donzelas.

Tudo em redor é tanta coisa e é nada :

¹ "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*", conférence dont le texte figure comme préface dans les éditions de Nova Fronteira du *Romanceiro* à partir de 1989.

² Ce choix du mètre de la *Divine Comédie* est significatif du niveau auquel Cecília entend situer son œuvre.

³ Ce "cycle de Gonzaga" comprend:

- les poèmes LIV, *Do Enxoval Interrumpido* et LV *De um Preso Chamado Gonzaga* qui appartiennent au corps central du recueil consacré au déroulement de la conjuration et dominé par la figure de Tiradentes;
- le troisième "Cenário" ouvrant sur une visite "au jardin de Gonzaga" l'évocation des temps postérieurs à l'exécution de Tiradentes;
- la séquence des dix premiers poèmes sur les onze qui composent l'unité comprise entre ce "Cenário" et la "Fala à Comarca do Rio das Mortes" servant d'introduction au cycle d'Alvarenga / Bárbara Eliodora.

⁴ L'identification de Cecília avec ce sujet poétique est suggérée par le contenu des deux premiers poèmes du recueil: la "Fala inicial", et le "Cenário", imprimés tous deux en italique, sont fortement marqués par une subjectivité lyrique. Cependant aucune marque grammaticale n'identifie ces deux textes comme émis par une voix féminine: Cecília, n'est pas un individu de chair et d'os de sexe féminin, mais un porte-parole, "médium" interprète de la mémoire collective.

Nise, Anarda, Marília ... - Quem procuro?
Quem responde a essa póstuma chamada?

Ainsi se retrouvent associés, sans autres précisions, trois pseudonymes conventionnels¹ de la tradition pastorale identifiant des émanations d'entités féminines qui, dans l'espace de Minas, seraient susceptibles d'établir avec Cecília un dialogue par delà la mort.

On retrouve ces trois pseudonymes cette fois reliés à ceux de leurs "bergers", Dirceu et Glauceste - Gonzaga et Cláudio Manuel - dans le *Romance XX do País da Arcádia*:

Nomes aparecem
nas fitas que esvoaçam:
Marília, Glauceste,
Dirceu, Nise, Anarda...
- O bosque estremece;
nos arroios, claras
ovelhinhas bebem.

Ils s'inscrivent ainsi comme des cristallisations aériennes dans des phylactères d'un tableau d'inspiration bucolique, à la manière des peintures baroques ornant les salons de la bonne société.

Les pseudonymes des trois bergères reviennent encore dans la dernière strophe de la mosaïque constituée par l'énumération chaotique du *Romance XXI, das Idéias*:

Calúnias. Sátiras. Essa
paixão da mediocridade
que na sombra se exaspera.
E os versos de asas douradas,
que amor trazem e amor levam...
Anarda. Nise. Marília...
As verdades e as quimeras.

Ils illustrent ici, globalement, le thème de la poésie chantant l'amour en contrepoint aux "réalités" terre à terre de la médiocrité quotidienne. Dans la luminosité aérienne des vers qui les transporteraient sur leurs ailes, ces noms renvoient à l'Idéal platonicien (*das idéias*) compensateur du mal qui lui, se condenserait dans l'ombre (*exasperar*: rendre plus rugueux, plus rocailleux - du latin *asper*: rude, grossier). C'est à ces quelques vagues allusions que se limite l'évocation des éventuels moments de bonheur qu'auraient pu connaître Gonzaga et Marília au cours de leur idylle.

Plus avant dans le recueil, avec le *Romance LIV, Do Enxoval interrompido*, l'illustration d'un des chromos obligés des amours de Gonzaga – le fiancé brodant son habit de mariage² - se situe déjà

¹ Le lecteur familiarisé avec l'Arcadie de Minas aura reconnu dans *Nise* l'anagramme d'*Ines*, - souvenir possible de Antônio Ferreira et de Inés de Castro - anagramme sous lequel Cláudio Manuel da Costa célèbre sa bergère idéale. Gonzaga lui-même désigne sous le nom de *Nise* l'une de ses premières maîtresses – Maria Joaquina Anselma de Figueiredo dont il eut un fils et qu'il met en scène dans la sixième des *Cartas Chilenas* notamment, alors qu'elle est sur le point de devenir la maîtresse du gouverneur Luis da Cunha e Menezes (FURTADO, 1995 : 134 / GONÇALVES, 1999 : 168, 184, 257). Gonzaga a d'ailleurs aussi attribué le nom de Marília à cette même Maria Joaquina de Figueiredo avant de s'en servir pour désigner Maria Dorotéia Seixas qui restera dans la mémoire collective comme l'archétype de la fiancée abandonnée. Cela peut expliquer, dans une perspective réaliste, les "contradictions" que l'on n'a pas manqué de constater dans les *Liras* de Gonzaga sur la chevelure parfois blonde parfois brune de Marília de Dirceu (MAFFRE, 1980).

Enfin, Alvarenga, le troisième poète de l'*Inconfidência* a chanté lui aussi une Marília dans ses vers. Quant à Anarda qu'on voit aussi apparaître épisodiquement dans les sonnets de Cláudio Manuel da Costa, elle doit surtout sa renommée littéraire aux sonnets publiés à Lisbonne en 1705 par Manuel Botelho de Oliveira sous le titre de *Música do Parnasso*.

² L'anecdote est rapportée par Augusto de Lima Jr. qui ne donne pas de source : "num requinte de homenagem a Marírlia, ele próprio bordava a fio de prata o manto nupcial, usando para isso um dedal de ouro" (LIMA Jr. 1998 : 60). Un dé en or figure effectivement dans la liste des biens de Gonzaga mis sous sequestre le jour de son arrestation à Vila Rica (cf. "Auto do Sequestro dos bens de Tomaz Antonio Gonzaga, efetuado em Vila Rica no dia 23 de maio de 1789 " LIMA jr, 1998, p. 146). Dirceu lui-même, dans sa prison de Rio, se revoit en rêve, brodant, l'habit de sa future épouse:

dans le contexte négatif des amours contrariées. D'ailleurs, la bergère qu'une voix surgie du rêve du protagoniste interroge sur le sort du berger au dé d'or, demeure anonyme. Quant aux questions qui lui sont posées – et auxquelles elle n'apporte aucune réponse – elles élaborent une allégorie signifiant la victoire du mal sous les espèces du chacal avec pour conséquence la dissolution de l'Arcadie.

Même dans les premiers poèmes qui suivent le troisième "cenário" du recueil, une fois close la geste de Tiradentes, au début du "cycle de l'exil" consacré au destin de Gonzaga, la figure de Marília demeure encore floue, dans la mesure où elle n'est qu'un élément parmi les critiques que des voix anonymes adressent surtout à l'ancien représentant de la justice royale à Vila Rica. C'est le cas du *Romance LXV ou Dos Maldizentes*, où la cible principale demeure Gonzaga :

*Tanto impou de namorado!
E agora quando se mira,
Vê-se um misero coitado (...)
Falta-lhe aquele desvelo
da sua pastora terna...
- Deveria socorrê-lo...
- ... a quem dará glória eterna !...
- Ai que ricos libertinos!
Tudo era Inglaterra e França,
E em redor versos latinos...*

La censure s'exerce ici davantage contre lui que contre elle, même si, toujours sans la nommer, on accuse Marília d'ingratitude à l'encontre du poète dont les vers assurent l'éternité.

Avec le romance qui suit - *Romance LXVI ou De Outros Maldizentes* - de nouvelles voix anonymes tournent cette fois le couple en dérision, élargissant les sarcasmes à l'ensemble des bergers d'Arcadie :

*Entre pastores vivia,
à sombra de sua amada.
Ele dizia: "Marília!"
Ela : "Dirceu" balbuciava...*

- Já se ouviu mais tola história?

- Já se viu gente mais parva?

(...)

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

Cependant, compte tenu de la disqualification de ces porte-parole d'une certaine opinion publique, les cibles de leurs ragots s'en trouvent implicitement valorisées.

Os sonhos, que rodeiam a tarimba,
mil cousas vão pintar na minha ideia (...)
pintam que estou bordando teu vestido;
que um menino com asas, cego e loiro,
me enfia nas agulhas o delgado,
o brando fio de ouro.

(Lira 34 ed. RODRIGUES LAPA : 145)

Au cours de l'interrogatoire qu'il subissait le 3 février 1790, à une question posée sur la présence de certains conjurés dans sa maison, Gonzaga répondait: "poderiam pois conversar nessa matéria sem que eu participasse disso, mesmo que a conversa se desse na mesma sala onde eu estava: eu estava entretido a bordar um vestido para o meu casamento, não me levantava desse entretenimento senão para ir à mesa" (apud VIEIRA, 1993 : 820). José Crux Vieira fait remarquer à ce sujet (note 39) que le mot "vestido" désigne à l'époque tout vêtement, masculin ou féminin.

On retrouve des allusions du même ordre, plus avant, dans le Romance *LXXII ou Do Maio no Oriente*¹. Marília y réapparaît, sans être nommée encore, à travers les médisances des témoins du mariage de Gonzaga avec Juliana de Mascarenhas. Ainsi se construit un leit motiv secondaire qui nourrit ce que nous pourrions qualifier de nébuleuse au centre de laquelle une figure plus précise de Marília se dresse à partir du moment où elle accède au statut de protagoniste.

La transmutation de la douleur

Avec le Romance *LXX ou Do Lenço do Exílio* – même si c'est toujours et encore dans sa relation à Gonzaga, Marília apparaît enfin dotée de la première personne. Cecília peut avoir trouvé chez Augusto de Lima² le détail de la broderie qui, outre la suggestion à d'éventuels adieux symbolisée par le mouchoir, fait pendant à l'anecdote ayant servi de base au *Romance do Enxoval Interrumpido*. Gonzaga brodait son habit de mariage, elle brode le mouchoir de leur séparation. Sur ce thème du mouchoir brodé par Marília qu'elle avait déjà plus longuement traité auparavant³, Cecília élabore un poème en heptasyllabes – donc à nouveau le mètre du "romance" traditionnel -, mais présentant une structure originale: six strophes de cinq vers rimant selon le schéma *ababa*, et dans un choix où ce sont les rimes riches qui dominent. Une telle option pour une poésie "savante", ajoutée au fait que c'est la voix de l'aimée qui se plaint, porte l'écho des "cantigas d'amigo" des troubadours portugais.

Par ailleurs, chaque strophe s'organise en un quatrain que prolonge un vers imprimé à part, sur le centre de la page et entre parenthèses. Cette présentation met en évidence chacun des six vers détachés à la fin de chaque strophe, tout en invitant le lecteur à interpréter leur contenu comme autant d'informations décalées par rapport à celles qui sont transmises par les quatrains⁴. De la sorte, ce que le discours de la protagoniste prétendrait occulter - (le texte entre parenthèses) - se trouve en même temps au premier plan du fait de la mise en page.

Bien que non identifiée formellement dans le poème, c'est Marília qui est censée s'y exprimer de bout en bout : s'adressant à un Gonzaga qui ne sera jamais désigné autrement que par la deuxième personne du pluriel, elle se met en scène, en train de broder, sur un mouchoir recueillant des larmes discrètes, la fleur qui matérialiserait sa douleur. Mais cette prise de parole est limitée par une autocensure signifiée par la première parenthèse – "(ai, se ouvisseis o que penso!)" – et confirmée par le repli sur soi inscrit dans la deuxième – "(Minha dor é só comigo.)". Même si le soliloque n'a aucune chance d'être perçu par qui que ce soit étant donné la situation de celle qui le formule et l'éloignement du destinataire – "entre essas quatro paredes" (...) "não me ouvis nem me vedes" –, la souffrance du sujet poétique n'est exprimée que par des allusions et des soupirs : trois exclamations discrètes et trois séries de points de suspension fonctionnent comme autant de marques de la difficulté à juguler le désespoir. Parallèlement à cette contention volontaire, elle s'accuse ouvertement de pusillanimité – "por fraqueza, pejo, medo" – tout en dénonçant, dans les troisième et quatrième parenthèses, son environnement socioculturel comme responsable de ce comportement – "(porém tudo é covardia.)", "(e imposições familiares.)". Mais les parenthèses supposent une dénonciation à mi-voix, alors que l'héroïne tenterait de compenser son enfermement physique et psychologique par le rêve et la broderie:

Sonharei vosso degredo,
sem sair destes lugares (...)
Hei de bordar tristemente
um lenço com o que recordo...

¹ Pour une étude détaillée de ce poème voir le "cycle de mai" .

² "Marília no meio dessa paisagem formosa e agreste, isolava-se do mundo, fugia dos impertinentes comentários e concentrava-se em seu sofrimento, ou ocupando-se (sic) de pequenos trabalhos agrícolas ou de bordados" (LIMA Jr, 1998 : 132).

³ Cf. "Este é o lenço", composition publiée en 1945 dans le recueil intitulé *Mar Absoluto e outros Poemas*. Il se présente sous la forme de 74 vers en majorité heptasyllabes de temps à autre entrecoupés de vers plus courts, et avec une assonance unique en a-o de bout en bout dans les vers pairs. Il s'agit donc d'une variation sur le schéma du "romance" ibérique traditionnel. Le thème de la broderie dans l'œuvre de Cecília Meireles a été étudié par CAVALIERI (1984 : 47-57).

⁴ On trouvera dans BONAPACE (1974) une analyse très intéressante des procédés typographiques utilisés par Cecília dans le *Romanceiro*.

A dor de vos ter ausente,
muda-se na flor que bordo.

(flor de angustiosa semente.)

L'emploi sans complément du verbe *recordar* (du latin *Chor, chordis*) renvoyant au cœur en tant que centre vital et source des sentiments - *o lenço com o que recordo* -, suggère une dynamique par laquelle la douleur de l'absence est transmuté en souvenir positif : de la semence d'une angoisse réductrice (du latin *angere*: resserrer, rendre plus étroit) et enfouie au plus profond de l'être, surgit l'épanouissement visible de la fleur. Même sans confidente – les portugaises esseulées des "cantigas d'amigo" pouvaient, elles, s'épancher auprès de leur mère ou d'autres femmes de leur âge –, la protagoniste de ce *Romance* parvient à sublimer le mal d'amour. Sous le romantisme apparent de l'image, pointe la leçon alchimique d'Hermès Trismégiste.

Dès lors l'espoir d'une communion entre les amants séparés devient possible :

.Muito longe, em terra estranha,
se chorais por Vila Rica,
neste lenço de bretanha,
pensai no pranto que fica

(à sombra desta montanha!)

Le mouchoir que pourtant rien dans le poème ne laisse espérer qu'il puisse un jour parvenir à Gonzaga, devient un lien concret: la construction de la strophe qui met en contact immédiat les larmes éventuelles du poète exilé et le tissu de la brodeuse – *chorais (...) neste lenço* -, permet d'associer leurs souffrances respectives, même si, grammaticalement, la seule interprétation "correcte" consiste à rapporter le mouchoir aux sanglots de celle qui est restée à Vila Rica. De plus la dernière parenthèse relative aux montagnes de Minas, ne peut s'interpréter comme expression de la seule douleur rentrée de Marília. Elle constitue une invitation à interpréter le poème à un autre niveau : par delà le drame personnel d'une jeune femme prisonnière de cette terre brésilienne à qui les pensées de l'être aimé l'associeraient, c'est de la *saudade* en tant que lien tissé entre tout exilé quel qu'il soit et la terre de ses origines qu'il s'agit. C'est bien d'ailleurs ce qu'annonce ce titre de *Romance LXX* ou *Do Lenço do Exílio*.

Dans la séquence, l'intervalle du *Romance LXXI* ou de *Juliana de Mascarenhas*, tout en renvoyant Marília au second plan, permet un saut dans le temps et signifie une étape supplémentaire de la séparation:

*A donzela que ele amava,
entre lavras de ouro jaz (...)*

Juliana de Mascarenhas
Deus sempre sabe o que faz (...)
Mais do que Marília a bela
Poderás aqui brilhar.

Alors que Marília appartient définitivement au passé du poète, une autre femme, choisie par le destin, se dresse à l'horizon de l'exil. Et quand la rupture est consommée, illustrée par le mariage de Gonzaga et de Juliana – *Romance LXXII* ou *De Maio no Oriente* – c'est à peine si Marília fait l'objet d'une allusion:

*Pelas Minas enganosas
Quem soluçará de dor?*

Sa souffrance, désormais, s'exprime sous de nouvelles formes.

Du cauchemar à la folie

Lorsque, sous le titre de *Imaginária Serenata*, la parole est redonnée à Marília, c'est par un discours transcrit en italiques de manière à en marquer typographiquement le caractère fondamentalement lyrique. Quatre ensembles de huit pentasyllabes, dans une combinaison savante de rimes – *abcdabcd* – mettent en scène une contrefaçon de la tradition populaire que le terme de "serenata" suppose - *concerto vocal ou instrumental que se dá de noite em passeio noturno ou debaixo das janelas de mulher* (Dicionário de MORAIS) ¹. En effet, si dans le poème de Cecília, la nuit et la lune règnent bien sur un décor où une rue, une maison et une fenêtre se dessinent sur l'horizon vague d'une agglomération, au lieu du chant d'amour masculin c'est une voix féminine qui s'exprime de bout en bout. Et cette voix rapporte des hallucinations – six occurrences du verbe *ver*, dont quatre dans la combinaison *veja-te* sur laquelle le poème lui-même débute.

Ces hallucinations de Marília s'inscrivent en parallèle à celle qui est supposée gagner le personnage de Gonzaga dans le *Romance LXIX ou do Exílio de Moçambique*: indifférent à tout ce qui l'entoure sur cette terre d'Afrique, le poète s'abandonnerait en effet à une vision nocturne, où le visage de l'aimée se découperait dans l'embrasement d'une fenêtre, mise en valeur par la blancheur éclatante d'une lune porteuse de la lumière perdue en opposition aux ténèbres actuelles imposées par le destin.

De plus, en raison des reprises lancinantes de l'expression *veja-te*, ces hallucinations peuvent être interprétées comme la transcription des tourments que, dans l'un de ses poèmes écrits en captivité, Gonzaga suppose accabler l'être aimée². Notamment un rapprochement s'impose avec la cinquième strophe dudit poème:

Quando passar pela rua
o meu companheiro honrado,
sem que me vejas com ele
caminhar emparelhado,
tu dirás: *Não foi tirana
somente comigo a sorte;
também cortou desumana
a mais fiel união.*
Mandarás aos surdos deuses
novos suspiros em vão.

Quant au tutoiement dont use maintenant Marília - alors qu'elle vouvoyait Gonzaga dans le discours du *Lenço do Exílio* – il n'est pas pour autant un signe de rapprochement positif:

*Ah, quem põe cadeias
também nos meus braços?
Quem minha alma assombra
com tanto perigo?
Em sonhos rodeias
meus ocultos passos.
Ouve a tua sombra
o que, longe, digo?*

Le fantôme de Gonzaga, est associé à une menace pesant autant sur le corps que sur l'âme de celle qui ne parvient pas à établir le dialogue, et qui, lorsqu'elle perçoit les paroles de l'aimé, constate qu'elle est absente de l'espace qu'il occupe :

¹ CASCUDO (1979 : 707-08) précise: "tínhamos as serenatas amorosas, canções e modinhas entoadas à porta da namorada, como também as homenagens sociais, prestadas por um grupo que desta forma significava a admiração. Até às primeiras décadas do séc. XX a serenata era uma instituição social. Nas noites de luar, percorria as residências dos amigos, cantando e repetindo ceias, até o amanhacer. Mandava o protocolo que as portas e janelas estivessem fechadas e fossem abertas depois de cantada a primeira modinha.

² *Lira 12*, deuxième partie de l'édition de Rodrigues Lapa. La relation entre la *lira* de Gonzaga et la *serenata* du *Romanceiro* a été signalée par Sílvia PARAENSE (1999 : 108).

*Vejo-te na igreja,
vejo-te na ponte,
vejo-te na sala...
Todo o meu castigo
é que não me veja,
também no horizonte.
Que ouça a tua fala
sem me ver contigo.*

Abusée par la vue et par l'ouïe, aux frontières de la folie, le sujet poétique se dit dans l'incapacité de retrouver le repos:

*Na minha janela,
pousa a luz da lua.
Já não mais consigo
descanso em meu sono.*

Et pourtant, brusquement, l'influx de la lune devient bénéfique et transmute l'obsession cauchemardesque en rêve positif :

*Pela noite bela,
o amor continua.
Deita-me consigo
aos pés do seu dono.*

Alors que le délire onirique a atteint un climax, ces quatre derniers vers, en opposition totale avec tout ce qui précède, mettent en place une nouvelle hallucination, cette fois tranquillisatrice, sur une image où les amants sont réunis. Mais cette hallucination n'a de sens dans le contexte que si la beauté subite de cette nuit relève d'une dimension qui n'est plus celle de l'espace-temps des hommes: aux pieds de son amant, l'aimée gît désormais dans l'éternité, là où l'amour s'installe dans une durée que le temps ne menace plus – *continua*.

Au bout du compte, la chute de cette *Sérénade Imaginaire* ne nous semble pas la meilleure des réussites du *Romanceiro* - et nous ne pouvons souscrire à l'interprétation à l'eau de rose selon laquelle en *happy end* la lune serait devenue un moyen de transport qu'utiliserait Cupidon entre Minas et l'île de Mozambique pour mettre un terme aux tourments de l'héroïne¹.

C'est encore un cauchemar qui sert de trame à l'anecdote sur laquelle est construit le *Romance LXXIII ou Da Inconformada Marília*, premier des trois uniques poèmes où le nom de la protagoniste figure dans le titre même de la composition. Elaboré en 42 heptasyllabes à assonance unique en *a/o*, c'est un des rares "romances" entièrement conforme au schéma traditionnel, d'autant plus que la présence d'un narrateur y est maintenue de bout en bout. Ce nouveau cauchemar de l'héroïne se déroule tout au long de trois unités de quatorze vers, couronnées chacune par la reprise d'un distique où les variantes signifient le contexte dans lequel l'obsession lancinante acquiert une formulation. La première fois, il s'agit d'une réaction inconsciente, contre une voix perçue en rêve – "o oráculo dos sonhos" – lui enjoignant d'oublier:

E ela dormindo, gemia :
"Só se estivesse alienado!" (vers 13-14)

La deuxième fois, c'est une protestation consciente à l'encontre d'autres voix qui la poursuivent dans son délire de ce côté-ci du sommeil:

*Entre lágrimas se erguia
seu claro rosto acordado.
Volvia os olhos em roda,*

¹ Cf. "Assim transforma-se o amor num meio de transporte que a conduz até Moçambique, onde pode, então, estar junto dele" (MANNA, 1985 : 164).

e logo, de cada lado,
piedosas vozes discretas
davam-lhe o mesmo recado (...)
A bela, porém, gemia:
"Só se estivesse alienado!" (vers 27-28)

La troisième et dernière fois, c'est contre sa propre conviction exprimée dans son for intérieur en écho aux voix du dehors:

Bem que o coração dizia
- coração desventurado -
"Talvez se tenha esquecido..."
"Talvez se tenha casado..."
Seu lábio, porém, gemia:
"Só se estivesse alienado!" (vers 41-42)

Ainsi se trouve exposé le conflit qui hanterait l'héroïne en une obsession où les frontières entre conscient et inconscient ne seraient pas établies de manière précise:

E a névoa da tarde vinha
com seu véu tão delicado
envolver a torre, o monte,
o chafariz, o telhado...
Ah, quanta névoa de tempo
longamente acumulado...

Comme le brouillard qui se lève sur Vila Rica, la désintégration menace l'esprit de Marília obnubilé par la "trahison" de Gonzaga. D'ailleurs, la référence à la fin de l'après-midi de Minas vient conférer au cauchemar initial de la protagoniste un caractère supplémentaire d'anormalité – ce n'est pas l'heure du sommeil, le sujet poétique divague en plein jour. L'aliénation supposée de Gonzaga est aussi celle de Marília, enfermée dans un conflit dont elle ne trouvera d'issue que dans la mort.

Le cheminement vers la mort

Les deux derniers poèmes consacrés à Marília sont totalement détachés de tout rapport avec Gonzaga. Le *Retrato de Marília em Antonio Dias* sert de clôture au troisième grand cycle du *Romanceiro*, alors que l'héroïne survit encore à la tragédie qui s'est abattue sur l'autre couple majeur – Alvarenga et Bárbara Eliodora. Enfin, dans le dernier "Romance" du recueil – *LXXXV ou do Testamento de Marília* -, elle est censée prendre congé de la société, avant que la *Fala aos Inconfidentes Mortos* ne propose une tentative de bilan global dans laquelle la mémoire collective tirerait les leçons de l'Histoire – avec un grand H.

Le "portrait" de Marília la met en scène dans un texte à la fois en italique et entre parenthèses – la situant donc doublement "ailleurs", bien que dans un espace limitée à la rue et à l'église de son quartier d'Antonio Dias. En un poème de construction "savante" - cinq quatrains d'octosyllabes aux rimes embrassées (*abba / cddc*, etc) se terminant sur un distique qui referme le système en le suspendant sur lui-même par la reprise des deux rimes de l'ultime strophe (*jkkj / jk*) – un narrateur anonyme invite à accompagner ce qui pourrait être le dernier déplacement de l'héroïne jusqu'à sa fixation définitive dans la mort. Après les cauchemars des premiers temps de la séparation d'avec Gonzaga, la consolation éventuelle de la religion? Une consolation dont nous ne saurons rien, puisque le narrateur n'a accès au for intérieur de son personnage que pour y constater qu'elle est quasiment privée de toute activité psychique.

Ainsi, les deux premières strophes dessinent-elles une silhouette cheminant péniblement vers le temple de Vila Rica.

*(Essa que sobe vagarosa
a ladeira da sua igreja,
embora já não mais o seja,
foi clara, nacarada rosa*

*E seu cabelo destrançado,
ao clarão da amorosa aurora,
não era esta prata de agora,
mas negro veludo ondulado.*

L'évocation de ce déplacement vers les hauteurs où se dresse le but du voyage - l'église, espace sacré intermédiaire entre le ciel et la terre – permet au narrateur d'opposer la luminosité du passé à la réalité présente. On identifie dans cette opposition la reprise de certains lieux communs de la littérature baroque, conjuguant l'Arcadie de *sic transit en ubi sunt*.

Une fois à l'intérieur du temple, la silhouette se fige en un mouvement significatif du corps :

*A que se inclina pensativa
e sobre a missa os olhos cerra,
já não pertence mais à terra:
é só na morte que está viva.*

L'inclinaison physique accompagnée du recueillement marqué par la fermeture des yeux sont aussitôt interprétés comme signes avant coureurs de la mort. Et alors que se déroule la cérémonie religieuse, Marília devient le centre de tous les regards. C'est bien en son honneur qu'un office funèbre se déroule:

*Contemplam todas as mulheres
A mansidão das sua ruínas,
Sustentada em vozes latinas
De réquiens e de misereres.*

Elle même participe au rituel en répétant le premier mot de la prière des morts, qui est aussi celui qui ouvre la formule consacrée de l'office du Mercredi des Cendres¹:

*Corpo quase sem pensamento
amortalhado em seda escura,
com lábios de cinza murmura
"memento, memento, memento..."*

*ajoelhada no pavimento
que vai ser sua sepultura.)*

Sur ses lèvres ce triple *memento*, expression possible de ses dernières paroles, ajoute une résonance supplémentaire à la suggestion de la formule rituelique, puisque, dans le *Romanceiro*, toute la vie de Marília pourrait se résumer par le retour lancinant du souvenir. Quant à son vêtement de deuil enserrant un corps réduit à un minimum de densité physique et d'activité psychique – dans le contexte le terme de *pensamento* retrouve l'étymon *pensare*: peser - il est interprété comme équivalent à un linceul. Enfin dans l'attitude qui lui est attribuée par le dernier distique, elle occupe l'espace qui effectivement reviendra à la dépouille du personnage historique, jusqu'au 20 avril 1938 (LIMA Jr, 1998 : 158-159)² date à laquelle ses restes seront transférés dans la salle contiguë au mausolée des Inconfidentes d'Ouro Preto³. Ainsi le déroulement du poème suggère-t-il que ce dernier voyage de

¹ *Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris.*

² L'acte officiel d'exhumation précise : " E como do Registro de Óbitos desta Matriz de Antônio Dias, constasse o sepultamento de D. Maria Dorotéia sob a campa número onze, na capela-mor e nos mesmos registros não constasse nenhum outro sepultamento posterior, sob a mesma campa, acordaram os presentes em que dúvida não havia sobre a identificação do local do sepultamento" (LIMA Jr, 1998 : 158).

Marília équivaut à un rituel de passage grâce auquel le personnage entrerait définitivement dans l'espace sacré qui lui était réservé hors du monde profane où elle n'avait pas trouvé sa place.

Quant au *Romance LXXXVIII, ou Do Testamento de Marília*, c'est de la mort sociale de Maria Dorotéia de Seixas qu'il traite en évoquant la protagoniste occupée à la transmission de ses richesses terrestres. Sur cette anecdote, Cecília élabore une composition en heptasyllabes de six strophes de six vers chacune présentant une combinaison complexe de rimes en *abcdbd*. Il s'agit donc une fois de plus, à partir du mètre traditionnel de "romance", d'une construction savante, adaptation relativement simplifiée et sur un mètre différent de la fameuse sextine des troubadours remontant à Arnaut Daniel et au XIII^e siècle, une composition complexe que Pétrarque réutilisait un siècle et demi plus tard¹. On peut également voir dans ce choix l'écho de certaines des "liras" de Gonzaga rédigées en l'honneur de Marília, notamment les n° 20, 29, 30 de la deuxième partie de l'édition de Rodrigues Lapa (GONZAGA, 1961 : 116, 134, 140).

Le testament historique de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, daté du 2 octobre 1836 dont on peut lire une transcription dans l'ouvrage de Augusto de Lima junior (1998 : 154-55) est un document très succinct². En particulier, après s'être identifiée, la testatrice désigne ses légataires:

Instituo por meus testamentários e universais herdeiros, Dona Francisca de Paula Manso de Seixas, que vive em minha companhia e Anacleto Teixeira de Queiroga que, ao presente é residente no Rio de Janeiro, para que cada um, *de per si e In Solidum*, possam ser meus testamenteiros, benfeitores e administradores de todos os meus bens, até vendê-los fora de Praça, para repartirem entre ambos o líquido da herança, depois de pagas as dívidas que ainda existirem de meu tio o sr. João Carlos. Deixo em prêmio ao testamenteiro que aceitar esta testamentaria, cem mil réis e o prazo de quatro anos para conta final".

A ces éléments s'ajoutent les dispositions relatives à ses funérailles et la répartition de sommes d'argent en messes pour le repos de son âme.

De ce testament historique le poème ne reprend aucune donnée précise: le narrateur se limite à des allusions qui vaudraient pour n'importe quel testament de n'importe quel personnage de l'époque disposant d'une certaine fortune. En particulier, ce narrateur passe sous silence les noms des héritiers. Il évite de la sorte la question de l'éventuelle "infidélité" de l'héroïne à Gonzaga – d'après certains historiens disposant d'arguments sérieux (GONÇALVES, 1999 : 272, FRIEIRO, 1981: 117, RODRIGUES LAPA, 1975), Anacleto Teixeira de Queiroga serait l'enfant illégitime qu'elle aurait eu d'un personnage cité dans les *Cartas Chilenas*³.

Par ailleurs, l'anecdote offre une ultime occasion au narrateur pour dénoncer une fois de plus la nocivité de l'or considéré dans sa matérialité. Dans une séquence qui accumule exclamations, interpellations et autres interrogations signifiant le débordement lyrique, ce narrateur lance sa protestation personnelle contre le pouvoir néfaste de l'or. Dès les premiers mots de la première strophe, cette voix anonyme, jouant sur la polysémie dont est porteur le mot "pena", accuse la plume que tiendrait Marília de ne servir qu'à de médiocres calculs. C'est ensuite la polysémie de "fortuna" qui sert de point de départ à une diatribe contre les richesses matérielles interprétées comme sources du mal:

³ Vila Rica changeait de nom du vivant de Marília; cf. "carta imperial de 20 de março de 1823, de D. Pedro I "houve por bem, por Imperial Decreto de 24 de mês próximo passado, em memoria e agradecimento de tantos e tão relevantes serviços ... elevar à categoria de cidades todas as vilas que forem capitais de províncias. E sendo Vila Rica a capital de Minas Gerais, Hei por bem, em conformidade deste meu Decreto que fique ereta em cidade e que por tal seja havida e reconhecida (...) Hei outrossim por bem conceder à sobredita vila o título de Imperial Cidade de Ouro Preto" (BARBOSA, 1971, 329-330).

¹ La *sextina* authentique est en décasyllabes, et se termine sur un tercet. Les rimes consistent en la reprise des six mots figurant à la fin de chaque vers de la première strophe et replacés dans des positions différentes dans chacune des cinq strophes suivantes. Enfin on doit retrouver ces mêmes six mots dans le tercet final: trois à l'hémistiche, trois à la rime (CAMPOS, 1978 : 149)

² Il est également reproduit in extenso par Lúcia. Helena MANNA (1985 : 200-201) qui l'a repris de Tomás BRANDÃO.

³ Les défenseurs de l'hagiographie (ALMEIDA : 26, LIMA jr : 134, VIEIRA : 743-46) choisissent de conserver l'image de l'inconsolable inconsolée, contre les mauvaises langues (BURTON 1983, T II : 78-84) et contre les historiens qui optent pour l'oubli et les faiblesses de la chair.

Prêmio de tantos traidores
dor de tantos condenados!

Quant à la protagoniste c'est une figure que le narrateur voit s'entêter paradoxalement sur la frontière de l'existence, dans l'accomplissement d'une tâche dérisoire la reliant encore au système social qui pourtant ne lui laisse d'autre issue que la mort:

Escreve Marília, escreve
seu pequeno testamento;
na verdade, por que vive,
se a morte é o seu alimento?
se para a morte caminha,
na sege do tempo lento?

Contre cette image résignée d'une femme en train de faire des adieux conformes aux bonnes règles d'une société policée, l'indignation du narrateur se fait jour dans une nouvelle série d'interpellations contre l'or:

Que sois vós, ouro das Minas,
no Oceano de Deus, tão fundo?

Reparti-vos, reparti-vos,
ouro de tantas cobiças...
(tanto amor que separastes,
entre injúrias e injustiças!
E agora que sois contado
para a piedade das missas!)

Matière infime en comparaison de l'infini du divin – remarquons au passage l'écho discret de la tradition alchimique dans cette image de l'Océan de Dieu dissolvant l'or de la terre – les richesses des hommes sont dénoncées encore dans le mal qu'elles provoquent. Et comble d'ironie, ce mal est "recyclé" en une liturgie – *para a piedade das missas* - qui se voudrait compensatrice des souffrances terrestres qu'il a provoquées.

Enfin, une dernière strophe couronne le poème en proposant le bilan de toute une vie qui dénonce le caractère dérisoire des ultimes dispositions du testament en cours de rédaction:

Triste pena, triste pena...
Triste Marília que escreve.
Tão longa idade sofrida,
para uma vida tão breve.
Muitas missas ... Muitas missas...
(Que a terra lhe seja leve.)

En opposant *idade* à *vida* le narrateur confère à ce dernier terme le sens positif qui mesure la brièveté du temps des amours heureuses. Et la dernière parenthèse, empruntée à la banalité des phrases toute faites, renvoie à la résignation dont le sceau marque définitivement l'image de Marília.

Ainsi donc, Cecília propose dans le *Romanceiro* une image de Marília conforme à l'hagiographie mise en place par une certaine tradition romantique soucieuse de fournir à la mémoire collective brésilienne un couple tragique susceptible d'être élevé au niveau des grands mythes de la littérature européenne. Et cette image est construite dans des compositions où nous avons pu déceler les échos des traditions ibériques – la poésie savante des troubadours du moyen âge, les formes populaires du "romanceiro" et celles plus récentes héritées de la pastorale baroque.

Le choix de Cecilia a consisté à inscrire d'abord le nom de Marília dans la constellation d'une Arcadie brésilienne liée aux poètes de *Inconfidência* et vouée à disparaître en même temps

qu'échouerait la conjuration. En n'individualisant progressivement son héroïne qu'une fois terminée la tentative de soulèvement contre le pouvoir en place, Cecília la confinait dans le rôle de victime d'un système socioculturel contre lequel elle ne réagissait que par le repli sur soi. Il est symptomatique de constater que le *Romanceiro* ne se situe jamais dans la perspective positive du temps des amours heureuses avec Tomas Antonio Gonzaga. Il en déplore uniquement la perte irrécupérable, en renvoyant le bonheur des hommes au niveau des chimères de la pastorale.

Quant aux quelques poèmes où le rôle de protagoniste est attribué à Marília, ils ne lui laissent d'échappatoires que dans la solitude des travaux d'aiguille d'abord, puis dans le rêve hallucinatoire débouchant sur une forme d'aliénation mentale. Face à un destin qui se résume à l'ascension de la côte conduisant à l'église où sa sépulture l'attend, elle apparaît comme une autre espèce de martyr, condamnée par une société où les voix féminines ne peuvent pas s'exprimer. Victime elle aussi de la malédiction de l'or réduit à sa seule matérialité, la Marília du *Romanceiro* ne parvient à sublimer le malheur qu'en brochant la fleur de la *saudade* sur le mouchoir des adieux et en franchissant la frontière qui la libère des limites de l'espace-temps des hommes par un rituel de mort célébré symboliquement dans l'église de son quartier - une église dont le *Romanceiro* omet la qualité de Matriz et la référence à Nossa Senhora da Conceição sous l'invocation de laquelle elle se trouve effectivement, pour ne conserver que le nom d'Antônio Dias, le bandeirante fondateur de Vila Rica, et de ce fait à l'origine même de la funeste destinée de toutes les victimes de l'or, dont Marília.

BIBLIOGRAPHIE

- ALMEIDA, Lucia Machado de, *Passeio a Ouro Preto*, São Paulo, Martins, 1971.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida, *Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Saterb, 1971.
- BONAPACE, Adolphina, Portella, *O Romanceiro da Inconfidência : Meditação sobre o Destino do Homem*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1974.
- BRANDÃO, Tomás, *Marília de Dirceu*, Belo Horizonte, Guimarães, 1932.
- BURTON, Richard, *Viagens ao Planalto do Brasil*, Editora Nacional, São Paulo, 1983 (traduction de *The Highlands of the Brazil*, Tynsley Brothers, London, 1865).
- CAMPOS, Geir, *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, São Paulo, Cultrix, 1978
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo, Melhoramentos, 1979 (première édition: 1954)
- CAVALIERI, Ruth: *Cecília Meireles : o ser e o tempo na imagem refletida*, Achiamé, Rio, 1984
- FRIEIRO, Eduardo, *O Diabo na livraria do Cônego*, Itatiaia, Belo Horizonte, 1981.
- FURTADO, Joaci Pereira (org) *Cartas Chilenas* de Tomas Antônio Gonzaga, São Paulo, Companhia das letras, 1995.
- GONÇALVES, Adolto, *Gonzaga um poeta do Iluminismo*, Rio, Nova Fronteira, 1999.
- GONZAGA, T. Antônio, *Marília de Dirceu e Outros Poemas*, com pref. e notas do Prof. M. RODRIGUES LAPA, Lisboa, Sá da Costa, 1961 (1era ed. 1937)
- LAPA, M. Rodrigues, "Os Amores de Marília e Dirceu", in *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 08/03/1975, p. 4-5.
- LIMA Jr, Augusto de, *O Amor Infeliz de Marília e Dirceu*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1998 (1ere édition: 1936°).
- MAFFRE, Claude, Marília de Dirceu : de l'académisme au préromantisme, in *Hommage au Prof. AQUARONE*, Fundação Gulbenkian, Paris, 1980, pp. 665-692.
- MANNA, Lúcia Helena Scaraglia, *Pelas Trilhas do Romanceiro da Inconfidência*, Niterói, Univ. Federal Fluminense, 1985.
- PARAENSE, Sílvia, *Cecília Meireles, Mito e Poesia*, UFSM, Santa Maria, 1999.
- VIEIRA, José Crux Rodrigues, *Tiradentes : A Inconfidência Diante da História*, Belo Horizonte, 2º Cichê Comunicação, 1993.