CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Stephanie Chantal Duarte Silva

LITERATURA DE VIAGEM E ESPAÇOS DE MINAS PELO OLHAR DE CECÍLIA MEIRELES E LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA

Belo Horizonte
2025

Stephanie Chantal Duarte Silva

LITERATURA DE VIAGEM E ESPAÇOS DE MINAS PELO OLHAR DE CECÍLIA MEIRELES E LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens.

Linha de pesquisa I: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Roniere Silva Menezes

Belo Horizonte
23 de julho de 2025

Silva, Stephanie Chantal Duarte.
S586l Literatura de viagem e espaços de Minas pelo olhar de Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida / Stephanie Chantal Duarte Silva. – 2025.
174 f.
Orientador: Roniere Silva Menezes.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2025.
Bibliografia.

1. Meireles, Cecília, 1901-1964. 2. Almeida, Lúcia Machado de, 1910-2005. 3. Literatura - Descrições e Viagens. 4. Espaço e tempo na literatura. I. Menezes, Roniere Silva. II. Título.

CDD: B869.09

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus Nova Suíça – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

STEPHANIE CHANTAL DUARTE SILVA

LITERATURA DE VIAGEM E ESPAÇOS DE MINAS PELO OLHAR DE CECÍLIA MEIRELES E LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 23 de julho de 2025, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

gov.br Documento assinado digitalmente
RONIERE SILVA MENEZES
Data: 12/08/2025 19:11:01-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

gov.br Documento assinado digitalmente
ELIANA DA CONCEICAO TOLENTINO
Data: 12/08/2025 22:10:08-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Eliana da Conceição Tolentino
Universidade Federal de São João del-Rei

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIA DO ROSARIO ALVES PEREIRA
Data: 13/08/2025 17:48:19-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dr.ª Maria do Rosário Alves Pereira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

À memória de minha avó,

Ondina de Chantal,

e de minha amiga,

Josiane dos Santos,

com amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à espiritualidade superior, pelas orientações e intuições recebidas, pelos direcionamentos e por me conduzirem ao longo deste caminho.

Ao professor Doutor Roniere Silva Menezes, pela exímia orientação neste trabalho, pela cordialidade, generosidade e atenção.

À professora Doutora Maria do Rosário Alves Pereira, pelo incentivo, pelos valiosos conselhos, pelas inúmeras conversas, pela amizade, pelo carinho, pelas contribuições por ocasião do exame de qualificação, pela disposição em participar da banca e pela leitura criteriosa.

À professora Doutora Eliana da Conceição Tolentino, pelas contribuições por ocasião do exame de qualificação, pela disposição em participar da banca e pela leitura criteriosa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa durante a realização deste trabalho, que me proporcionou maior tranquilidade para desenvolvê-lo com dedicação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) e ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), pelo acolhimento e pelo suporte ao longo da formação.

À minha mãe, Márcia de Chantal, pelo apoio incondicional, pelo incentivo constante e pela paciência amorosa.

Ao Hebert Mendes, pela amizade, pela compreensão e pela escuta atenta e afetuosa.

Ao Rogério Barbosa, pelo acolhimento, pelos inestimáveis conselhos e pela amizade.

À Elaine Martins, pelo incentivo e pelo carinho.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, minha sincera gratidão.

RESUMO

Esta dissertação estuda os livros *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, *Crônicas de viagem* (2000), volume 3 − publicados postumamente −, *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, *Passeio a Sabará* (1952), *Passeio a Diamantina* (1960) e *Passeio a Ouro Preto* (1971), de Lúcia Machado de Almeida, assim como as cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia durante o período de 1944 a 1963. O objetivo é analisar a construção da temática espacial de Minas Gerais − mais especificamente das cidades de Belo Horizonte, Diamantina, Ouro Preto e Sabará − nos escritos de viagem das escritoras, vinculada à ideia de viagem. As contribuições relativas ao contexto sociocultural e histórico farão parte da pesquisa, auxiliando na compreensão do surgimento do pensamento moderno sobre Minas. Isso permitirá abordar o patrimônio histórico e artístico nacional, com ênfase na memória e na identidade nacional. Trataremos também da criação do SPHAN, futuro IPHAN, instituto responsável pela preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Pretende-se mostrar, assim, como as aproximações e diferenças entre as autoras se estabelecem em relação à ideia de viagem.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Lúcia Machado de Almeida; Viagem; Espaço.

ABSTRACT

This dissertation studies the books *Chronicles of Travel* (1998), volume 1, *Chronicles of Travel* (2000), volume 3 − published posthumously −, *Romanceiro da Inconfidência* (1953), by Cecília Meireles, *Trip to Sabará* (1952), *Trip to Diamantina* (1960) and *Trip to Ouro Preto* (1971), by Lúcia Machado de Almeida, as well as the letters written by Cecília and sent to Lúcia during the period from 1944 to 1963. The objective is to analyze the construction of the spatial theme of Minas Gerais − more specifically, the cities of Belo Horizonte, Diamantina, Ouro Preto and Sabará − in the writers' travel writings, linked to the idea of travel. Contributions related to the sociocultural and historical context will be part of the research, helping to understand the emergence of modern thought about Minas. This will allow us to address Brazil's historical and artistic heritage, with an emphasis on national memory and identity. We will also discuss the creation of SPHAN, the future IPHAN, the institute responsible for preserving Brazil's historical and artistic heritage. The aim is to demonstrate how the authors' similarities and differences emerge in relation to the concept of travel.

Keywords: Cecília Meireles; Lúcia Machado de Almeida; Travel; Space.

RÉSUMÉ

Cette thèse étudie les livres *Chroniques de voyage* (1998), volume 1, *Chroniques de voyage* (2000), volume 3 − publié à titre posthume −, *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, *Voyage à Sabará* (1952), *Voyage à Diamantina* (1960) et *Voyage à Ouro Preto* (1971), de Lúcia Machado de Almeida, ainsi que les lettres écrites par Cecília et envoyées à Lúcia pendant la période de 1944 à 1963. L'objectif est d'analyser la construction du thème spatial du Minas Gerais − plus spécifiquement, les villes de Belo Horizonte, Diamantina, Ouro Preto et Sabará − dans les écrits de voyage des écrivains, liés à l'idée de voyage. Des contributions liées au contexte socioculturel et historique seront intégrées à la recherche, contribuant à comprendre l'émergence de la pensée moderne sur Minas. Cela nous permettra d'aborder le patrimoine historique et artistique du Brésil, en mettant l'accent sur la mémoire et l'identité nationales. Nous aborderons également la création du SPHAN, futur IPHAN, l'institut chargé de la préservation du patrimoine historique et artistique du Brésil. L'objectif est de démontrer comment les similitudes et les différences entre les auteurs émergent autour de la notion de voyage.

Mots-clés: Cecília Meireles; Lúcia Machado de Almeida; Voyage; Espace.

SUMÁRIO

Introdução 11

Capítulo 1
Relações entre Identidade Cultural e Memória Nacional 22
1.1 Contexto sócio, histórico e cultural 22
1.1.1 Era Vargas 22
1.1.2 Governo JK 31
1.2 Patrimônio histórico, artístico e cultural 33

Capítulo 2
Relações entre Comparativismo e Linguagem Literária 56
2.1 Literatura Comparada 56
2.1.1 Olhar contemporâneo 56
2.2 Diálogos entre Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida 61
2.2.1 Rotas literárias 61
2.2.1.1 A face de Cecília 62
2.2.1.2 A imagem de Lúcia 66
2.2.2 Rotas sabarenses 72
2.2.3 Rotas diamantinenses 82
2.2.4 Rotas epistolares 97

Capítulo 3
Relações entre Viagens e Espaços 123
3.1 Jornadas em Ouro Preto 123
3.1.1 Viagens 123
3.2 Decursos de Ouro Preto 148
3.2.1 Espaços 148

Considerações Finais 163

Referências Bibliográficas 166

Quem viaja tem muito que contar.

Walter Benjamin

A verdadeira viagem de descobrimento não consiste em procurar novas paisagens, mas em ter novos olhos.

Marcel Proust

INTRODUÇÃO

Ai, palavras, ai palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

Cecília Meireles, "Romance LIII ou Das Palavras Aéreas"
Romanceiro da Inconfidência

Eu havia descoberto essa coisa forte, poderosa e bela que é a palavra.

Lúcia Machado de Almeida, "A senhora do castelinho"
Lúcia Machado de Almeida: Uma vida quase perfeita

À *Palavra* é uma unidade linguística com significado próprio, podendo ser escrita ou falada, o que permite ao ser humano a possibilidade de se expressar verbalmente mediante as suas ideias, experiências e emoções. À *palavra* é atribuído o sentido de tudo o que existe na linguagem, logo tudo faz sentido a partir das *palavras*. Com a manifestação verbal ou escrita da *palavra*, pode-se construir ou transformar a realidade, bem como concretizar um destino. Por intermédio da *palavra*, Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida expressam verbalmente as histórias do passado colonial de Sabará, Diamantina e Ouro Preto em fins do século XVIII, como também do passado modernista de Belo Horizonte em meados do século XX, ambas as cidades localizadas no estado de Minas Gerais. A poeta e a escritora conferem, por meio da *palavra*, o discurso do escritor viajante em seus livros *Crônicas de viagem*[1] (1998), volume 1, *Crônicas de viagem*

[1] Cabe ressaltar que estes livros – *Crônicas de viagem*, volumes 1 e 3 – fazem parte da trilogia *Crônicas de viagem* (1998/1999/2000), publicada postumamente, em sua 1ª edição, pela Editora Nova Fronteira, respectivamente em janeiro de 1998 (volume 1), janeiro de 1999 (volume 2) e janeiro de 2000 (volume 3). A segunda edição dos livros foi organizada por Leodegário Amarante de Azevedo Filho e publicada pela Editora Global em 2016. Os livros são compostos por crônicas escritas por Cecília Meireles entre as décadas de 1940 e 1960, durante algumas viagens que realizou pelos continentes americano, asiático e europeu. Alguns dos relatos de viagem presentes nos volumes 1 e 3 dizem respeito às cidades mineiras de Belo Horizonte e Ouro Preto, e são essas crônicas que foram utilizadas para análise nesta pesquisa. Portanto, enfatiza-se que os livros *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, e *Crônicas de viagem*, (2000), volume 3,

(2000), volume 3,[2] *Romanceiro da Inconfidência* (1953) – de Cecília; *Passeio a Diamantina* (1960), *Passeio a Ouro Preto* (1971), *Passeio a Sabará* (1952) – de Lúcia. Também nas cartas escritas por Cecília[3] e enviadas à Lúcia durante o período de 1944 a 1963.

O escritor viajante tem uma dupla função: escrever a partir de seu olhar, um olhar atento e observador, ou seja, ser um olhar que escreve e ser um escritor em constante ação, mesmo distante de seu posto de trabalho. Neste caso, a viagem concebe o escritor e os relatos de viagem. Com isso, gera a memória, a lembrança e a imaginação. A memória se atém ao passado, está em constante evolução e se consolida na lembrança e na rememoração. De natureza coletiva, plural e individualizada, a memória associa-se à temporalidade e às suas evoluções e outorga à lembrança a reconstituição do passado, podendo, dessa maneira, registrar e arquivar recordações. Assim, entre a memória, a recordação e a lembrança, e por intermédio delas, o passado transpassa o presente e se tem os relatos históricos que se atrelam ao olhar espectador e sagaz. Olhar este, que leva o leitor de *Crônicas de viagem*, volume 3, *Romanceiro da Inconfidência*, *Passeio a Diamantina*, *Passeio a Ouro Preto* e *Passeio a Sabará* ao passado histórico das cidades de Minas, e de *Crônicas de viagem*, volume 1, ao passado moderno da cidade também mineira de Belo Horizonte.

No caso de *Romanceiro da Inconfidência*, esse olhar conduz o leitor à história dos conjurados mineiros em Vila Rica (Ouro Preto), Minas Gerais, em 1789, isto é, a Conjuração Mineira,[4] cuja narrativa poética é composta por personagens que levam esse leitor a refletir acerca da história e da construção dela por meio da *palavra*, como explana Cecília no texto "Como escrevi o 'Romanceiro da Inconfidência'" (1989):[5]

---

não representam, em suas plenitudes, os espaços de Minas, como é o caso dos livros *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Passeio a Sabará* (1952), *Passeio a Diamantina* (1960) e *Passeio a Ouro Preto* (1971), mas apenas o fazem nas crônicas – "Instantâneo da Pampulha", "Por amor a Ouro Preto" e "Semana Santa" − que apresentam esses espaços mineiros.

[2] Os livros *Crônicas de viagem*, volumes 1 e 3, foram publicados postumamente.

[3] Ressalta-se que trabalharemos apenas com as cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia, pois não tivemos acesso às cartas escritas por Lúcia e enviadas à Cecília. As cartas que serão analisadas nesta pesquisa encontram-se no Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, disponível no endereço eletrônico: https://sites.letras.ufmg.br/aem/lucia-machado-de-almeida/.

[4] Nesta pesquisa, o termo "Conjuração Mineira" será utilizado em vez de "Inconfidência Mineira" devido ao fato de que foi a Coroa Portuguesa quem cunhou este último nome para se referir àqueles que se rebelaram contra o Império de Portugal. Portanto, o termo "Conjuração Mineira" revela-se mais apropriado, além, é claro, de evidenciar que os poetas, os padres, os fazendeiros, o próprio Tiradentes e todos os participantes desse movimento juraram juntos um ato contra a Coroa Portuguesa.

[5] O texto "Como escrevi o 'Romanceiro da Inconfidência'" foi escrito e proferido pela primeira vez na conferência na Casa dos Contos, em Ouro Preto, no 1º Festival de Ouro Preto, em 20 de abril de 1955. Na edição do livro *Romanceiro da Inconfidência*, publicada pela Editora Nova Fronteira S.A. em 1989, esse texto foi introduzido na seção inicial do livro.

> O 'Romanceiro' não julga. Ele é apenas um convite à reflexão. Todas as páginas mantêm esse desejo de equilíbrio – narrar o que foi ouvido nestes ares de Minas, especialmente nesta Ouro Preto, cheia de ressonâncias incansáveis – e apontar nessa interminável confidência o que lhe dá eternidade, o que não é somente uma palavra ocasional, local, circunstancial −, mas uma palavra de violenta seiva, atuante em qualquer tempo, desde que interpretada, como ontem os oráculos e as sibilas.[6]

A poeta retrata o processo de produção dessa obra e descreve a "intenção" do livro de "romances" − um poema épico.[7] Observa-se que Cecília elucida o objetivo proposto no livro: contar as histórias de Ouro Preto e, em alguns poemas, de Diamantina, e expor a imortalidade dessas histórias mediante a *palavra*, uma *palavra* veemente que atravessa o tempo e o espaço, perpassando o passado e o presente.

O espaço como focalização e a representação do espaço estão presentes no poema épico − *Romanceiro da Inconfidência* −, bem como na narrativa prosaica − *Passeio a Ouro Preto*. Esses espaços são apresentados nos poemas e nas crônicas, recorrendo ao cenário, aos lugares de pertencimento e/ou de trânsito dos sujeitos ficcionais, ou seja, de alguns dos personagens da Conjuração Mineira, como também da perspectiva, da focalização – isto é, da "voz" ou do "olhar" do sujeito lírico, que "narra" sempre de algum lugar: de Vila Rica. Esse é o olhar que conduz à memória. De acordo com José Moura Gonçalves Filho, a "[...] memória, aqui, é olhar e trabalho. Olhar em direção ao passado, 'olhar desgarrado [...], buscando amparo em coisas distantes e ausentes'. Olhar fugidio mas que é paradoxalmente estilo dum ofício inserido no presente [...]".[8] A memória busca, nas lembranças, as histórias, como é o caso das cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia entre as décadas de 1940 e 1960. Lembranças de uma verdadeira amizade entre duas escritoras que se tornaram grandes referências na poesia e na prosa brasileiras. Lembranças, também, do processo de escrita e de publicação de um dos livros mais relevantes da poesia brasileira – o *Romanceiro da Inconfidência*.

A memória também retorna ao passado e permite que o sujeito adentre a história, neste caso, a das cidades de Minas Gerais. Pelos caminhos de Minas, as cidades de Belo Horizonte, Diamantina e Sabará guardam histórias do passado marcado pela sacralidade, pela escravização e pela modernidade, presentes em *Passeio a Diamantina* e *Passeio a*

---

[6] MEIRELES. Como escrevi o "Romanceiro da Inconfidência". In: *Romanceiro da Inconfidência*, p. 25-26.

[7] Refere-se a um longo poema épico, composto por vários poemas que narram, em forma de mosaico, a história da Conjuração Mineira.

[8] GONÇALVES FILHO. Olhar e memória. In: *O olhar*, p. 97.

Sabará, de Lúcia, e em *Crônicas de viagem*, volume 1, e *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília. Nas terras sabarenses, nota-se que as igrejas barrocas expõem a fé cristã mediante a sacralidade, que é revelada pelas imagens e esculturas sacras, bem como pelas pinturas de alguns anjos, personagens bíblicos e santos, a exemplo de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e Nossa Senhora da Conceição. A manifestação do sagrado na literatura é evidenciada pela menção à fé e, por consequência, das imagens sacras, uma vez que elas estão "[...] ligadas à temática da pureza ou impureza, da purificação ou da maculação, de entrada e saída, de espaços diferenciados e de seus limiares, fronteiras, margens, aparecem na ficção."[9]

Em terras diamantinenses, o registro da escravização é notório na paisagem urbana e está atado à dor, ao sofrimento, à traição e ao silêncio daqueles que se fizeram presentes nesta história. O período escravocrata revela um momento de profunda aflição, angústia e injustiça vivido por homens e mulheres escravizados, oriundos de países africanos. Dois dos mais emblemáticos exemplos de escravizados que conquistaram a liberdade são Chico Rei e Chica da Silva. Chico Rei, personagem misto de figura real e lendária, também conhecido como Galanga, era rei do Congo, mas foi capturado, traficado e vendido como escravizado no Brasil. Ao chegar a terras mineiras, foi comprado pelo Major Domingos Rodrigues Seixas e trabalhou em sua mina de ouro em Vila Rica. Após algum tempo, Chico foi libertado por Seixas e conquistou poder e riqueza. Tornou-se sócio dele na mina de ouro e foi o primeiro negro, ex-escravizado, a possuir tal empreendimento, além de ser reconhecido como o primeiro líder natural de todos os negros da região de Vila Rica.

Chica da Silva, conhecida também como Francisca da Silva de Oliveira, era uma mulher escravizada que nasceu e viveu no Arraial do Tijuco[10] (Diamantina), em Minas Gerais. Tornou-se companheira de um dos mais importantes contratadores de diamantes, João Fernandes de Oliveira, com quem teve um total de treze filhos. João proporcionou à sua companheira uma vida na elite da sociedade diamantinense. Realizou todos os seus desejos, cobrindo-a de joias e riquezas. Chica também se transformou em símbolo com a sua história de luta pela liberdade, pois, antes de se relacionar com o Contratador, foi

---

[9] SPERBER. Prefácio: A noção de sagrado e a realidade da palavra e da linguagem. In: *A presença do sagrado na literatura*, p. 14.

[10] Tanto o nome "Tijuco" quanto o nome "Tejuco" estão corretos. A grafia "Tijuco" é a mais comum e tradicional, portanto a mais utilizada. Por esse motivo, nesta pesquisa optou-se por utilizar a grafia "Tijuco". Cabe ressaltar que a grafia "Tejuco" será mantida apenas nas citações diretas que apresentarem o termo escrito dessa maneira, além de nomes de poemas e/ou crônicas.

escravizada por três senhores – entre eles, o próprio João, que mais tarde se tornaria seu companheiro.

Na região belo-horizontina, a modernidade é percebida por meio dos olhares contemporâneos de Oscar Niemeyer, o arquiteto responsável pelo projeto do Conjunto Arquitetônico da Pampulha − também chamado de Conjunto Moderno da Pampulha −, e de Juscelino Kubitschek, então prefeito da cidade e responsável por sua conclusão em 1944. O olhar moderno de Cecília também se manifesta na crônica "Instantâneo de Pampulha", na qual descreve liricamente cada parte desse conjunto com sua sensibilidade poética e viajante. A marca de modernidade almejada pela capital mineira contou com a participação de Oswald de Andrade na exposição sobre a renovação das artes, organizada por Kubitschek em 1942, entre outros nomes, eventos e obras. A exposição passou a ser reconhecida como "Semaninha" de Arte Moderna. Em seu discurso, Andrade retoma os ideais da Semana de Arte Moderna de 1922, da qual foi um dos protagonistas. O movimento modernista brasileiro,[11] iniciado pela Semana de 22, principiou a busca pela modernidade e pela construção de uma identidade nacional, elementos centrais para o projeto de um Brasil moderno.

Em sequência, tem-se o Estado Novo (1937-1945) no Governo Getúlio Vargas (1951-1954), que, embora tenha tido diversos impasses em relação ao período ditatorial, implementou um sistema de recuperação e preservação do patrimônio artístico e cultural do país – o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).[12] A escrita do anteprojeto do SPHAN por Mário de Andrade, em 1937, foi o primeiro grande passo para a criação do órgão administrado inicialmente por Rodrigo Melo Franco de Andrade. O SPHAN surgiu na gestão de Gustavo Capanema Filho, então Ministro da Educação e Saúde na Era Vargas. Capanema também implementou a reforma da educação durante o seu cargo, permitindo um grande avanço na educação brasileira. Carlos Drummond de Andrade também teve uma relevante participação na construção de um Brasil moderno junto com seu amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade, uma vez que, após deixar o cargo de chefe de gabinete de Gustavo Capanema, trabalhou efetivamente na Seção de História na Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, catalogando e organizando o material existente bem como escolhendo nomes para a realização de projetos.

---

[11] O movimento modernista no Brasil surgiu em 1922 com a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo. O modernismo buscava retomar as raízes da nacionalidade brasileira. O movimento é classificado em três fases: primeira, "Fase Heroica ou de Destruição" (1922-1930); segunda, "Fase de Consolidação ou Geração de 30" (1930-1945); e terceira, "Geração de 45" (1945-1978).

[12] Atualmente, o SPHAN é denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O SPHAN proporcionou ao país o avanço em relação à cultura, haja vista o trabalho de preservação e restauração do patrimônio histórico e artístico nacional. O SPHAN atribuiu a ideia de valores sociais e de identidade cultural a bens materiais e imateriais, a partir do patrimônio que confere significados a determinados bens, os quais são agregados ao conceito de nacionalidade. Como bens culturais de natureza material, estão as igrejas, os santuários, os centros históricos, os museus, os prédios e as coleções de arte atreladas à cultura de um local ou região, como é o caso das igrejas barrocas das cidades de Sabará e Ouro Preto, descritas por Lúcia nos livros *Passeio a Sabará* e *Passeio a Ouro Preto*, e por Cecília no livro *Romanceiro da Inconfidência*, além do Museu do Diamante, apresentado por Lúcia em *Passeio a Diamantina*.

Entre os bens culturais de natureza imaterial, estão os ritos religiosos, as festas tradicionais, a culinária, os instrumentos, os objetos, os conhecimentos e as técnicas ligados às tradições e à cultura de uma região, de um povo. A exemplo disso, tem-se o Festival de Jabuticaba, que ocorre na cidade de Sabará desde 1987, ao qual Cecília faz referência em uma de suas correspondências enviadas à Lúcia. Missiva esta na qual dedica um poema à amiga, mencionando a jabuticaba. Outro exemplo é a festividade da Semana Santa na cidade de Ouro Preto, à qual Cecília dedica duas crônicas: "Semana Santa", no livro *Crônicas de viagem*, volume 3, e "Holy Week in Ouro Preto", na revista *Travel in Brazil* (1942).

Esta pesquisa busca, em linhas gerais, investigar a construção da temática espacial de Minas Gerais, mais especificamente das cidades de Belo Horizonte, Diamantina, Ouro Preto e Sabará, nos escritos de viagem de Cecília e Lúcia, nos quais essa construção está ligada à ideia de viagem. Trabalharemos com os livros *Crônicas de viagem*, volume 1; *Crônicas de viagem*, volume 3; *Romanceiro da Inconfidência*; *Passeio a Diamantina*; *Passeio a Ouro Preto*; *Passeio a Sabará*; e com as cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia durante o período de 1944 a 1963. Para tanto, esta pesquisa se valerá de textos no âmbito da literatura comparada e da literatura de viagem, como premissa para análise dos relatos de viagem das autoras no que tange ao comparativismo. Além disso, será necessário abordar textos fundamentais sobre o imaginário de Minas no projeto modernista. Abordaremos o período histórico brasileiro em que tanto as obras quanto as cartas foram escritas, bem como algumas questões ligadas ao patrimônio histórico, artístico e cultural.

Esta etapa do estudo será pautada por algumas reflexões ligadas ao início de reflexões modernas sobre Minas e aos contextos socio-histórico-culturais: a Semana de

Arte Moderna de 1922, a viagem dos modernistas[13] a Minas em 1924, a redescoberta da obra de Aleijadinho, do barroco mineiro e a criação do SPHAN em 1937. São períodos que antecipam os momentos em que os livros e as cartas foram escritos pelas escritoras. Ao retomarmos as reflexões acerca do início de um pensamento moderno sobre Minas Gerais e do contexto de escrita dos trabalhos de Cecília e Lúcia, ligados ao espaço mineiro, será possível compreender que a viagem dos modernistas a Minas e a redescoberta de Aleijadinho foram relevantes para abrir caminhos para a criação do SPHAN, que cuidará do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural. A produção das autoras irá retomar essa ideia. Contribuirão para as análises algumas ideias e propostas político-culturais relativas ao Governo Getúlio Vargas (1930-1945), à atuação de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde (1934-1945) durante a Era Vargas e ao Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961).

O capítulo 1, "Relações entre Identidade Cultural e Memória Nacional", versa sobre o período socio-histórico-cultural de Minas Gerais e do Brasil durante as décadas de 1920 a 1970, com uma linha introdutória a partir do pensamento moderno sobre Minas Gerais, começando pela Semana de Arte Moderna (1922), passando pela viagem dos modernistas a Minas (1924), continuando com a redescoberta da obra de Aleijadinho, do barroco mineiro até a criação do SPHAN. O contexto acerca do patrimônio histórico-artístico-cultural complementa a análise que se liga à memória nacional. No primeiro subcapítulo, "Contexto sócio, histórico e cultural", e em suas respectivas seções, "Era Vargas" e "Governo JK", faz-se uma abordagem a respeito da política brasileira, a partir dos Governos Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, bem como da produção cultural e literária da época, para se chegar à melhor compreensão do processo de construção do contexto do histórico-cultural.

Ainda no capítulo 1, no segundo subcapítulo, "Patrimônio histórico, artístico e cultural", aborda-se, em continuidade a um dos projetos do Governo Vargas − a criação do SPHAN em 1936 − a pedido do Ministro da Educação e Saúde − Gustavo Capanema. Para tanto, respalda-se na leitura dos livros de Cecília: *Crônicas de viagem*, volume 1; *Crônicas de viagem*, volume 3; *Romanceiro da Inconfidência*; e de suas crônicas e dos seus poemas: "Semana Santa", "Instantâneo da Pampulha", "Romance XXVI ou Da

[13] Os modernistas paulistas que viajaram a Minas em 1924 não descobriram apenas Aleijadinho, mas, entre outros, obras do pintor e decorador mestre Ataíde. Encantaram-se com obras de arte, igrejas, prédios públicos e casas coloniais barrocas, muitas dessas obras realizadas sob a influência de negros e mulatos – entre eles, Aleijadinho –, o que contribuiu para que o barroco mineiro se diferenciasse do barroco de outros estados brasileiros.

Semana Santa de 1789", bem como da crônica "Holy Week in Ouro Preto", publicada na revista *Travel in Brazil* (1942). Apoia-se, também, na leitura dos livros de Lúcia: *Passeio a Diamantina*, *Passeio a Ouro Preto*; e de suas crônicas: "A Igreja São Francisco de Assis", "Matriz de Nossa Senhora do Pilar", "Nossa Senhora do Rosário dos Pretos", "A Igreja de Nossa Senhora do Carmo". As leituras realizadas neste capítulo trazem o intuito de estabelecer as relações entre patrimônio histórico-artístico-cultural, memória e identidade nacional, pois são textos muito fortemente ligados à memória nacional.

No capítulo 2, "Relações entre Comparativismo e Linguagem Literária", discute-se a respeito das cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia, das crônicas e de suas linguagens, a partir dos conceitos de literatura comparada, a fim de estabelecer uma relação entre a literatura comparada, os diálogos narrativos e literários das escritoras e as suas linguagens. No primeiro subcapítulo, "Literatura comparada", e na sua respectiva seção, "Olhar contemporâneo", traça-se o percurso da literatura comparada por um viés contemporâneo. No segundo subcapítulo, "Diálogos entre Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida", e nas suas respectivas seções, "Rotas literárias" (e nas suas subseções − "A face de Cecília", "A imagem de Lúcia"), "Rotas sabarenses", "Rotas diamantinenses", "Rotas epistolares", aborda-se os trajetos de Cecília e Lúcia na literatura e na poesia brasileiras, a amizade entre elas por intermédio das narrativas epistolares, bem como as cidades de Sabará e Diamantina e a relação com as escritoras.

Ainda no capítulo 2, em relação às cidades mineiras, a discussão sobre Sabará trata da questão da religiosidade no livro *Passeio a Sabará*. Quanto a Diamantina, aborda-se o período escravocrata brasileiro por meio do livro *Passeio a Diamantina*. Para tal finalidade, respalda-se na leitura do livro de Cecília: *Romanceiro da Inconfidência*; e de seus poemas: "Romance XVII ou Das Lembranças do Tejuco", "Romance XIV ou Da Chica da Silva", "Romance XI ou Do Punhal e da Flor", "Romance XVIII ou Dos Velhos do Tejuco"; e de suas cartas entre 1944 e 1963. Apoia-se, também, na leitura dos livros de Lúcia: *Passeio a Sabará*, *Passeio a Diamantina*; e de suas crônicas: "Nossa Senhora do Rosário dos Pretos", "A Capela Chinesa", "A velha Matriz de Nossa Senhora da Conceição", "Encontro com o Aleijadinho", "Prefácio", "Passeio a Diamantina", "O Museu do Diamante", "As ruínas da chácara de Chica da Silva". As leituras realizadas nesse capítulo atribuem o objetivo de identificar qual é a relação entre a poeta e a escritora, a partir de suas linguagens e de seus diálogos pautados no método do comparativismo literário.

O capítulo 3, “Relações entre Viagens e Espaços”, discorre acerca dos conceitos de literatura de viagem, das teorias do espaço e das noções de viagem e viajante, com o propósito de estabelecer uma relação entre a construção do espaço da cidade de Ouro Preto (Vila Rica) e o escopo da literatura de viagem, e suas noções de viagem e viajante. No primeiro subcapítulo, “Jornadas em Ouro Preto”, e sua respectiva seção, “Viagens”, busca-se compreender, recorrendo à análise de alguns poemas e de algumas crônicas, a relação das escritoras com a viagem, com o olhar do viajante, do escritor viajante. No segundo subcapítulo, “Decursos de Ouro Preto”, e sua seção, “Espaços”, analisa-se, por intermédio da memória cultural, como a construção espacial de Vila Rica se consolida em detrimento da história da Conjuração Mineira em fins do século XVIII, e de que modo as escritoras apresentam essa questão em suas narrativas literárias e poéticas.

Para tal propósito, ainda no capítulo 3, respalda-se na leitura dos livros de Cecília: *Crônicas de viagem*, volume 1; *Crônicas de viagem*, volume 3; *Romanceiro da Inconfidência*; e de suas crônicas e de seus poemas: “Por amor a Ouro Preto”, “Viajar (I)”, “Fala Inicial”, “Cenário” (primeiro), “Cenário” (segundo), “Romance VIII ou Do Chico Rei”, “Romance LV ou De um preso chamado Gonzaga”, “Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa”. Apoia-se, também, na leitura do livro de Lúcia: *Passeio a Ouro Preto*; e de suas crônicas: “Prefácio”, “Um pouco de história”, “Visitando a cidade”, “Escravos e o médico das Minas”, “A Igreja de Santa Efigênia”, “Museu da Inconfidência”, “A Casa dos Contos”. As leituras realizadas neste capítulo visam estabelecer uma relação entre viagem e espaço literários, a partir da construção da cidade histórica de Ouro Preto.

Para este estudo, alguns textos teóricos e críticos conduzem o percurso pelo contexto socio-histórico-cultural em busca da formação da identidade cultural e da memória nacional, como Elza Ajzenberg, Clara de Andrade Alvim, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Afonso Arinos Filho, Ana Laura Assumpção, Ronaldo Costa Couto, Lélia Coelho Frota, Júnia Ferreira Furtado, Roniere Menezes, Edson Fialho de Rezende, Lúcio Antônio Contatori Romano, Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny, Mariana Pastana Batista da Silva, Eneida Maria de Souza e Heloísa Starling. Diversos teóricos e críticos contribuíram com olhares contemporâneos sobre a literatura comparada, com estudos sobre relações entre o sagrado e a escravização, e com pesquisas entre a epistolografia e a amizade das escritoras, a exemplo de Luiz Armando Bagolin, Cleber Araújo Cabral, Maria Rosa Rodrigues Camargo, Antonio Candido, Tania Franco Carvalhal, André Comte-Sponville, Ottmar

Ette, Sigmund Freud, Laurentino Gomes, Eloá Heise, Sandra Martins, Murilo Mendes, Gerson Roberto Neumann, Carla Luciane Klos Schöninger, Adna Candido de Paula, Vanessa Massoni da Rocha, Silviano Santiago, Lilia Moritz Schwarcz, Heloisa Murgel Starling, Suzi Frankl Sperber, Eliana Vasconcellos, Sílvio de Vasconcelos, Johann Baptist Von Spix e Carl Friedrich Philipp Von Martius.

A investigação a respeito da viagem, do viajante e da construção espacial de Minas Gerais, mediante a memória, é pautada por textos teóricos e por alguns críticos, tendo como exemplo Leila Bianchi Aguiar, Fernanda Ribeiro Amaro, Leodegário Amarante de Azevedo Filho, Walter Benjamin, Luis Alberto Brandão, Sérgio Cardoso, Cláudio Manuel da Costa, Claudete Daflon, Thais Nívea de Lima e Fonseca, Angeluccia Bernardes Habert, Maurice Halbwachs, Reinaldo Martiniano Marques, José Martino, Maria Elizabeth Chaves de Mello, Pierre Nora, Michel Onfray, Lúcia de Fátima Pelet Pessoa, Isadora Parreira Ribeiro, Lúcio Antônio Contatori Romano, Angelo Oswaldo de Araújo Santos e Sónia Serrano. Por fim, alguns textos da fortuna crítica de Cecília e Lúcia servem de referência, a título de exemplo, podemos citar os seguintes autores: Carlos Pinto Alves, Carlos Drummond de Andrade, Laís Corrêa de Araújo, Affonso Ávila, Alfredo Bosi, Rubem Braga, Darcy Damasceno, Júnia Ferreira Furtado, Regis Gonçalves, Leila Vilas Boas Gouvêa, Alphonsus de Guimaraens Filho, Aires da Mata Machado Filho, Mário Mattos, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Pedro Nava, Anélia Montechiari Pietrani, Rachel de Queiroz, Camila de Souza Ramos, Lúcio Antônio Contatori Romano, Silviano Santiago e Angelo Oswaldo de Araújo Santos.

Mediante uma leitura crítica e interpretativa da obra de Cecília, nos livros *Crônicas de viagem*, volume 1; *Crônicas de viagem*, volume 3; *Romanceiro da Inconfidência*; e da obra de Lúcia, nos livros *Passeio a Diamantina*; *Passeio a Ouro Preto* e *Passeio a Sabará*, almejamos trazer reflexões sobre a construção da temática da espacialidade de Minas Gerais, ligada à ideia de viagem, por meio da leitura e análise das narrativas de viagem das escritoras. Por meio do comparativismo, mostram-se as aproximações e as diferenças existentes entre os relatos de viagem das autoras. Busca-se, também, revelar de que modo as produções de Cecília e Lúcia contribuem para evidenciar alguns pressupostos centrais do início do pensamento moderno sobre Minas, isto é, a ideia de modernidade e de patrimônio cultural de mineiro, elaborada pelos escritores e intelectuais modernistas. Destarte, Cecília e Lúcia retratam a temática espacial de Minas Gerais em suas obras, recorrendo à releitura da tradição e às pesquisas a respeito da memória e da identidade nacional. O período histórico-cultural do Brasil durante as

décadas de 1920 a 1970 foi resgatado na tentativa de compreender de que modo as escritoras contribuíram para expor e narrar os espaços de Minas em seus textos em poesia e em prosa.[14] Estes foram escritos a partir da década de 1950 até a década de 1970.

[14] Faz-se necessário esclarecer que, entre as crônicas escritas por Cecília Meireles e analisadas nesta pesquisa, há uma de 1942 ("Holy Week in Ouro Preto") e outra de 1944 ("Instantâneo de Pampulha"). As demais foram escritas entre as décadas de 1950 e 1960.

CAPÍTULO 1

RELAÇÕES ENTRE IDENTIDADE CULTURAL E MEMÓRIA NACIONAL

> Em 1924, a caravana paulista visita Minas Gerais e, juntamente com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, parte em direção à tradição artística e histórica do país, justapondo a vanguarda e o barroco, o novo e o velho. Dessa viagem de redescoberta do Brasil e do interesse despertado pela restauração dos bens artísticos, verifica-se a ampliação do conceito de moderno, que se integra à estética barroca como expressão do elemento arcaico, da tradição nativa e do traço de nacionalidade.
>
> Eneida Maria de Souza, "Construções de um Brasil moderno",
> *Literatura e Sociedade*

1.1 Contexto sócio, histórico e cultural

1.1.1 Era Vargas

Em 1924, um grupo de modernistas–paulistas partiu rumo à cidade mineira de Ouro Preto em busca de uma redescoberta histórica e estética do Brasil. A viagem ficou conhecida como "Caravana Paulista". A partir dessa viagem, buscou-se a construção de um país interposto pelo Modernismo brasileiro – o traço de nacionalidade. Assim, a ampliação do conceito de moderno tornou-se necessária para que fosse possível "moldar" o perfil da modernidade no Brasil. No artigo intitulado "Construções de um Brasil moderno" (2004), Eneida Maria de Souza descreve o traço de nacionalidade. De acordo com a ensaísta, essa viagem de redescoberta do Brasil, juntamente com o interesse pela recuperação dos bens artísticos, proporcionou ao conceito de moderno a integração à estética barroca como manifestação "[...] do elemento arcaico, da tradição nativa e do traço de nacionalidade."[15] Isso se deve ao fato de que, por ideais políticos e artísticos, culminou uma gama distinta de grupos de intelectuais que deram início a esse "molde" de nacionalidade brasileira.

[15] SOUZA. *Literatura e Sociedade*, p. 38.

Desses intelectuais, sabe-se que Mário de Andrade prestou grande contribuição no que tange ao movimento modernista brasileiro, com o auxílio de seu amigo e futuro fundador e diretor da instituição federal de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional − Rodrigo Melo Franco de Andrade. No texto intitulado "Mário de Andrade: uma vocação de escritor público", presente no livro *Mário de Andrade Rodrigo M. F. de Andrade*: *Correspondência anotada* (2023), Lélia Coelho Frota descreve que esses intelectuais trabalharam, dentre outros propósitos, em prol de um dos objetivos essenciais e primordiais do movimento modernista. De acordo com Frota, eles agiram visando à "[...] atualização da inteligência brasileira. Objetivo só atingido através da atuação de intelectuais como Mário e Rodrigo, que se empenharam em estruturar os meios que pudessem atender à coletivização do saber [...]".[16] Eneida Maria de Souza esclarece que essa viagem da Caravana Paulista partiu rumo a Minas Gerais, em 1924, em busca de novidades a respeito da tradição artística e histórica do país. Proporcionou a compreensão e a ampliação do conceito de moderno, a partir da integração à estética do barroco como traço de historicidade e modernidade. A partir da viagem dos modernistas a Minas Gerais, em 1924, amplia-se a noção de moderno, e a modernidade passa a ser pensada como um movimento que retorna ao antigo.

Na década seguinte à viagem dos modernistas a Minas Gerais, em 1930, tem-se o início do Governo Getúlio Vargas. A Era Vargas é dividida em três momentos/fases principais: Governo Provisório − entre 1930 e 1934; Governo Constitucional − entre 1934 e 1937; e Estado Novo − entre 1937 e 1945. No Governo Provisório, Vargas assume o cargo de Chefe do Governo Provisório (1930-1934). Nessa fase, o então presidente fortalece o Estado e a si mesmo, recorrendo à centralização da tomada de decisões, demitindo os governadores dos estados e nomeando homens de confiança, o que provoca o enfraquecimento político das oligarquias. Além disso, Vargas institui concursos com o objetivo de definir os funcionários públicos por mérito e não por favoritismo. Os militares ganham força política, sendo, em alguns estados, nomeados interventores. As oligarquias perdem progressivamente poder político por causa da nomeação dos interventores e da falta de representatividade no Governo Federal.

[16] FROTA. Mário de Andrade: uma vocação de escritor público. In: *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada, p. 40.

Em 1931, instaura-se a crise na economia do café, devido aos efeitos da Crise de 1929.[17] No ano seguinte, insatisfeitas com as medidas impostas por Vargas, as oligarquias gaúchas e mineiras, além das vencidas, juntamente com alguns setores do exército, planejam o golpe contra Vargas. Nesse mesmo ano, a Revolução Constitucionalista de 1932[18] marca o auge das tensões entre o Governo Federal e a oligarquia paulista. Com isso, o Governo Federal acelera a constitucionalização do país, aprovando o Código Eleitoral de 1932 e convocando uma Constituinte − a Constituição de 1934. Com ela, estabelece-se o Brasil como uma República Federativa, de sistema presidencialista. Ocorre a separação dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, além das eleições diretas e do Código Eleitoral de 1932 – o voto secreto, o voto feminino e a criação da Justiça Eleitoral. Ainda sob a Constituição de 1934, a legislação trabalhista foi criada, juntamente com o ensino primário gratuito e obrigatório, e a próxima eleição foi realizada por voto indireto.

No Governo Constitucional (1934-1937), Vargas é eleito por voto indireto. Nesse período, há a oposição entre integralismo e aliancismo. Plínio Salgado, jornalista e político, cria e lidera o Integralismo Brasileiro, em que apresenta orientações fascistas, sendo anticomunista, antissocialista, antiliberal e anticapitalista, além de contar com alguns integrantes que eram antissemitas. O poder, no integralismo, era concentrado apenas nas mãos de um único líder de um "Estado forte", com o objetivo de unir o país. Além disso, a Ação Integralista Brasileira (AIB), fundada em 1932, baseava-se em alguns critérios: Deus, pátria e família; saudação similar à nazista e à fascista. A AIB era composta por funcionários públicos, empresários, membros das forças armadas e da igreja.

O aliancismo tinha como líder Luís Carlos Prestes, militar e político. A Aliança Nacional Libertadora (ANL) era antifascista, temia uma "nova Guerra Mundial" e desejava a formação de um governo mais popular. Havia uma forte crítica ao fascismo e ao imperialismo. Defendia-se a Reforma Agrária em terras improdutivas, o maior atendimento às exigências dos trabalhadores, a nacionalização de empresas estrangeiras e o não pagamento da dívida externa. Prestes também era adepto da ideia de uma

[17] A Crise de 1929, também conhecida como a Grande Depressão, deu-se por uma forte recessão econômica que atingiu o capitalismo internacional. Com isso, houve a decadência do liberalismo econômico, ocasionando superprodução e especulação financeira.

[18] A Revolução Constitucionalista de 1932 foi um movimento armado liderado por manifestantes do estado de São Paulo, iniciado em 9 de julho de 1932. Os representantes desse movimento eram contra o Governo Getúlio Vargas, em sua Primeira Fase − o Governo Provisório −, e lutavam em prol de uma nova Constituição para o Brasil.

revolução comunista no Brasil e passa a divulgar um movimento contra o Governo Vargas, a implantar um outro movimento sob a liderança e direção da ANL e a incentivar a população a se opor contra a Vargas.

Um ano após o início da segunda fase da Era Vargas, em novembro de 1935, surge a Intentona Comunista, também conhecida como Revolta Comunista de 35. Foi uma tentativa de golpe de Estado durante o Governo Constitucional (1934-1937) da Era Vargas, por parte dos militares e civis que eram membros da ANL. A partir de então, Vargas declara a ANL ilegal. Os manifestantes sofrem duras repressões, resultando em prisões e mortes, instaurando-se o medo na população brasileira – o "medo do comunismo". Vargas se utiliza desse momento e declara estado de sítio – medida extrema em que o Governo Federal controla o Legislativo e o Judiciário, além das liberdades individuais dos cidadãos. Além disso, cria um Tribunal de Exceção com o intuito de julgar os envolvidos nas revoltas. Dessa maneira, Vargas passa a ter o poder absoluto sobre o país com essa medida extrema.

No Estado Novo (1937-1945), Vargas outorga uma nova Constituição brasileira, e o Brasil passa a ser denominado, naquele momento, como Estado Novo. A Constituição tinha como fundamento impor leis ao país, nomear interventores nos estados da União, ordenar a invasão de domicílios e prisão de pessoas, censurar os meios de comunicação, extinguir os partidos políticos, suspender eleições, proibir greves e controlar os sindicatos por intermédio do governo. Diante desse novo período, Vargas denomina pejorativamente de República Velha os momentos anteriores ao Estado Novo. Com isso, passa a conferir maior credibilidade ao seu governo e às suas intenções políticas naquele momento, pois Vargas procura centralizar o poder e a tomada de decisões com o objetivo de criar um "Estado Forte", capaz de promover a modernização sem alterar, de maneira expressiva, as estruturas sociais e o poder vigente.

Dois anos após a promulgação da nova Constituição brasileira, em 1937, Vargas decreta a extinção de todos os partidos políticos, inclusive a AIB, e proíbe o uso de armas. Logo, os integralistas se revoltam, passam a conspirar contra Vargas e tentam matá-lo. Depois desse episódio, o governo começa a perseguir seus opositores, sendo eles comunistas, integralistas ou liberais, ou seja, não há distinção quanto à perseguição, o objetivo é puni-los de alguma forma, seja com a violência, seja com a morte. No setor da economia, a política econômica do Estado Novo tem como propósito desenvolver as bases da industrialização brasileira pela intervenção estatal e por empréstimos estrangeiros. A partir de então, o governo funda empresas siderúrgicas: a Companhia

Siderúrgica Nacional, a Vale e a Companhia Elétrica de São Francisco (Chesf). Por fim, o governo incentiva a diversificação de culturas na agricultura, com o intuito de diminuir a dependência da economia brasileira em relação ao café.

No mesmo ano em questão, em 1937, o SPHAN é criado, a partir do anteprojeto de Mário de Andrade e com a realização de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nas primeiras páginas do prefácio de *Passeio a Diamantina*, na edição publicada em 2017 pela Editora UFMG, Júnia Ferreira Furtado recorda a função do IPHAN. Furtado relata que o IPHAN se responsabilizava por eleger e definir "os lugares da memória do país"[19] e, por causa da viagem dos modernistas em 1924,[20] Minas Gerais concentrava seguidas gerações de intelectuais que visavam reencontrar as raízes e a essência da nacionalidade brasileira mediante a volta ao passado.

Ressalta-se, ainda, que Carlos Drummond de Andrade, entre o período de 1945 a 1962, trabalhou no SPHAN, além de integrar a linhagem de intelectuais de Minas. A partir de então, tem-se o início formal do modernismo em Minas Gerais. Sabe-se que Drummond, durante o período em que trabalhou como chefe da Seção de História na Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, desempenhou um importante papel na catalogação e na organização de todo o material existente nos arquivos, como também na escolha de nomes para a realização de projetos. Portanto, Drummond foi uma figura extremamente importante na construção de um Brasil moderno, como ressalta Eneida Maria de Souza:

> A releitura do papel de Drummond na construção de um Brasil moderno tem como princípio rever tanto o grau de ambiguidade alcançado pelo poeta no exercício de suas funções como a sua vinculação, seja a um projeto moderno de unidade política – elaborado com base no culto da identidade nacional, através do concurso da educação e da arte –, seja a um projeto estético ligado à geração dos literatos modernistas.[21]

O Brasil moderno sobre o qual escreve Souza pode ser visto também pelo prisma da imagem dos Profetas de Aleijadinho – de Antônio Francisco Lisboa. O resgate do barroco como movimento artístico próximo à estética moderna se consolidou mediante o interesse dos modernistas por Aleijadinho. Alguns anos após a viagem a Minas Gerais (1924), onde realizou pesquisas sobre a arte barroca, Mário de Andrade publica um

---

[19] FURTADO. Prefácio. In: *Passeio a Diamantina*, p. 10.
[20] Anterior à viagem dos modernistas em 1924, faz-se necessário salientar que a Semana de Arte Moderna é um marco cronológico na história do Modernismo brasileiro, conhecida também como Semana de 22, que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo, entre 13 e 17 de fevereiro de 1922.
[21] SOUZA. *Literatura e Sociedade*, p. 39.

artigo[22] sobre Aleijadinho. Nesse texto, Andrade ressalta a originalidade e a importância da arte de Aleijadinho no desenvolvimento do colonialismo brasileiro, além de seu caráter mestiço e multicultural, tornando-o capaz de, por meio da sua genialidade, transformar o imitado em algo extraordinário. Andrade ainda evidencia, nesse artigo, o seu interesse pela tradição como forma de reconstrução do conceito de moderno, afirmando que Aleijadinho resumia-se em sua capacidade genial e na "[...] deformação intencional das primeiras imagens dos Profetas, tanto no seu aspecto religioso quanto nas suas feições, ao inventá-los e moldá-los a seu modo, com traços de gente das Minas."[23] Nesse sentido, Eneida Maria de Souza ressalta que, quando Drummond elege uma interpretação aberta do barroco em sua crônica intitulada "Contemplação de Ouro Preto" (1964), o poeta reafirma as colocações de Andrade a respeito de Aleijadinho, ao:

> [...] endossar a genialidade do escultor como forma de transgressão e de realizar uma obra nacional justamente por transgredir e usurpar. Mineiros são os profetas naquilo que eles têm de diferença mestiça, de originalidade racial, de índole revolucionária. E por serem mineiros, expressivamente marcados por traços de sua cultura, é que conseguem romper as fronteiras regionais e se apresentarem de forma universalizante e aberta. A força mestiça dessa arte e sua significação igualmente mestiça – profetas, judeus e mineiros – não se circunscrevem a verdades regionais, mas atingem o sentido de uma nacionalidade moderna.[24]

No texto intitulado "Colóquio das estátuas" (1964), Carlos Drummond de Andrade reafirma o que havia dito na crônica "Contemplação a Ouro Preto" (1964) a respeito dos profetas mineiros. O poeta reitera a sua afirmação ao explanar que os profetas são sempre atuais na sua intemporalidade e estão sempre reunidos pelos ares de Minas, pois são mineiros "[...] na patética e concentrada postura em que os armou o mineiro Aleijadinho; [...] mineiros no julgar friamente e no curar com bálsamo [...]".[25] Drummond também ressalta a genialidade de Aleijadinho: "Aí onde pôs a mão genial de Antônio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário, a paisagem toda – magníficos, terríveis, graves e eternos –, eles falam de coisas do mundo [...]".[26]

Em 1944, Oswald de Andrade estabelece uma relação entre o modernismo de 1922 e a Conjuração Mineira, em "O caminho percorrido", texto proferido na palestra feita na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Nesse texto, Andrade relata que

---

[22] O artigo foi publicado em 1935.
[23] SOUZA. *Literatura e Sociedade*, p. 41.
[24] SOUZA. *Literatura e Sociedade*, p. 43.
[25] ANDRADE. Colóquio das estátuas. In: *Obra completa*, p. 646.
[26] ANDRADE. Colóquio das estátuas. In: *Obra completa*, p. 645.

tanto o modernismo de 1922 quanto a Conjuração Mineira são movimentos responsáveis, na sua visão, pelo desenvolvimento do Brasil no que concerne às nova leis, isto é, pela maioridade do país. O poeta e escritor ainda reforça o espírito revolucionário ao estabelecer a conexão entre a Semana de 1922 e a Exposição de 1944, da qual participava. Tal exposição foi organizada pelo prefeito de Belo Horizonte à época, Juscelino Kubitschek, a fim de promover a Pampulha, obra de Oscar Niemeyer, para intelectuais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Durante o seu pronunciamento, o escritor discursa sobre a ideia de continuidade artística como recurso para a solidificação de um programa político, pautado pela relação entre progresso tecnológico e modernização social. O restabelecimento dos princípios modernos e o desenvolvimento de um projeto ainda não concluído prosseguiria pela solução sensata em relação à desordem política e à disseminação artística do estado paulista, a partir de uma pretensão unificante da política mineira da época. Diante das contribuições de Oswald de Andrade nessa exposição, salienta-se que ele contribui na curadoria ao escolher os convidados – os artistas.

Ainda no Estado Novo (1937-1945), o Governo Vargas investe na saúde de gestantes, de crianças e no combate a doenças endêmicas. Cria a Previdência Social para oferecer seguro aos trabalhadores em caso de doença, de invalidez, de acidentes de trabalho, de maternidade e de morte. Na educação, Vargas tem como objetivo combater o analfabetismo. Institui o sistema público de educação básica, isto é, escola gratuita, laica e universal. Funda o sistema universitário federal brasileiro e cria o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), destinado à formação de jovens operários, além do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), voltado à formação de comerciários. As áreas da educação, da cultura e da saúde do Governo Vargas, principalmente durante o período do Estado Novo (1937-1945), tiveram grande impacto devido ao trabalho e a influência de um dos maiores representantes políticos no cargo de Ministro da Educação e Saúde – Gustavo Capanema.

O Ministério da Educação e Saúde é assumido por Gustavo Capanema durante o Governo Constitucional (1934-1937) e o Estado Novo (1937-1945), na Era Vargas. Capanema exerceu o cargo de ministro entre julho de 1934 e outubro de 1945. Iniciou a vida pública como vereador em sua cidade natal, Pitangui, localizada no estado de Minas Gerais. Posteriormente, na cidade de Belo Horizonte, trabalhou como oficial de gabinete de Olegário Maciel, em 1930. Em 1933, assumiu a interventoria do estado de Minas e, entre os anos 1934 e 1945, esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde. Ainda em Minas, em 1945, tornou-se líder do Partido Social Democrático (PSD). No ano seguinte,

foi eleito deputado federal e, em 1971, senador da República. A contribuição de Capanema nas áreas da educação e da cultura foi de extrema importância não só para Minas, mas também para o Brasil, pois ele "[...] quis, através da formação da juventude, afirmar uma identidade nacional brasileira e construir um Brasil humano à altura da sua dimensão geográfica [...]",[27] como relata Afonso Arinos Filho no prefácio do livro *Tempos de Capanema* (2000).

No Ministério da Educação, Gustavo Capanema se destacou como o intelectual no poder. Dentre os intelectuais que o cercavam, estavam Carlos Drummond de Andrade, como chefe do seu gabinete; Mário de Andrade, como autor do projeto de criação do SPHAN; Rodrigo Melo Franco de Andrade, como organizador e diretor do SPHAN; além do amigo Afonso Arinos de Melo Franco, escritor e crítico brasileiro. A reforma da educação foi uma proposta idealizada e implementada por Capanema, a qual visava a um ensino público controlado por uma ampla estrutura burocrática, padronizado, centralizado e abrangente. Essa reforma teve início com o Plano Nacional de Educação, enviado ao Congresso em maio de 1937. Com o golpe de Estado, em novembro de 1937, viabilizou-se a aplicação da reforma da educacional.

Durante a passagem de Capanema pelo Governo Vargas, a cultura tornou-se um meio de se tentar construir a "alma nacional". Atendendo a um processo mais amplo de transformação da nação brasileira, ainda que sem um projeto predefinido e sem uma ideologia uniforme, instaurou-se um processo de "modernização conservadora". Desse modo, permitiu-se "[...] a inclusão progressiva de elementos de nacionalidade, modernidade e eficiência em um contexto de grande centralização do poder [...]".[28] Isso levou "[...] à substituição de uma elite política mais tradicional por outra mais jovem, de formação cultural e técnica mais atualizada."[29] Logo, os "tempos de Capanema" trazem à memória um período de ideias transformadoras, que implantaram novos métodos de educação e novos paradigmas de civilização no país.

Após o fim de seu mandato, correspondente ao Primeiro Governo (1930-1945), Getúlio Vargas retomou sua carreira política ao se candidatar nas eleições de 1950, sendo eleito pelo voto popular e assumindo a Presidência em 1951, no período conhecido como Segundo Governo. A criação de um projeto nacional-desenvolvimentista, que impulsionava a indústria e fortalecia a soberania, contribuiu para seu retorno ao poder.

---

[27] ARINOS FILHO. Prefácio. In: *Tempos de Capanema*, p. 15.
[28] SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA. *Tempos de Capanema*, p. 32.
[29] SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA. *Tempos de Capanema*, p. 32-33.

Durante esse último mandato, Vargas enfrentou uma intensa crise política provocada por seus opositores, além de uma crise econômica decorrente do contexto pós-guerra. Seus opositores formavam grupos liberais e conservadores, como União Democrática Nacional (UDN), cuja principal diretriz era defesa do liberalismo e oposição ao populismo varguista. No âmbito econômico, Vargas promoveu uma nova fase de crescimento ao criar o Banco Nacional de Desenvolvimento (atualmente como Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico Social − BNDES) e o Banco do Nordeste, ambos em 1952. No ano seguinte, fundou a estatal Petróleo Brasileiro S.A. (Petrobrás) e, em 1954, reajustou o salário mínimo em 100%.

Em 5 de agosto de 1954, Carlos Lacerda sofreu um atentado quando seguia para sua residência. Ele era um dos principais opositores de Getúlio Vargas e membro da UDN. Estava acompanhado do major da Aeronáutica, Rubens Vaz. Lacerda foi ferido, mas sobreviveu, enquanto Vaz faleceu no local. A investigação realizada sobre o caso concluiu que Gregório Fortunato, amigo pessoal e chefe da guarda de Vargas, foi o responsável pelo crime. Apesar dessa conclusão, à época surgiram questionamentos quanto à sua real autoria. Todavia, em razão do atentado e de sua ampla repercussão nacional, Vargas foi pressionado a renunciar ao cargo. Em 23 de agosto de 1954, generais do Exército Brasileiro exigiram formalmente sua renúncia. Vargas reuniu-se com seus ministros na tentativa de encontrar uma solução, sendo sugerida a concessão de uma licença ou a renúncia. Sem vislumbrar alternativas viáveis para a crise, na manhã seguinte, 24 de agosto de 1954, Vargas cometeu suicídio, encerrando tragicamente seu Segundo Governo.

O período histórico-cultural que ocorre entre a viagem dos modernistas a Minas Gerais (1924), a Era Vargas (1930-1945) e o Segundo Governo de Getúlio Vargas (1951-1954) representa um percurso político, econômico, cultural e educacional em que o país vivenciou o movimento de modernidade e de nacionalidade para a construção de um Brasil moderno. Entre outros, três fatores contribuíram para dar início a essa busca pela construção da identidade nacional e pela modernidade brasileira. O primeiro deles é o movimento modernista, iniciado pela Semana de Arte Moderna em 1922 e, como consequência disso, a viagem dos modernistas a Minas dois anos depois. O segundo diz respeito ao Estado Novo (1937-1945), na Era Vargas, que, apesar das sérias questões ligadas à ditadura, na área cultural, implementou um sistema de recuperação e preservação do patrimônio artístico e cultural do país, período lembrado como a “idade de ouro”. O terceiro é trata da reforma da educação implementada por Gustavo Capanema

durante o tempo em que esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde, exercendo o cargo de ministro.

1.1.2 Governo JK

Ainda na década de 1940, Juscelino Kubitschek de Oliveira, conhecido como JK, atua como prefeito de Belo Horizonte, em Minas Gerais, no período de 1940 a 1945. O político foi o responsável pela expansão e pela renovação da cidade, bem como pela sua remodelação rumo à modernidade. Concluiu a obra da famosa Avenida do Contorno, importante para a região por se tratar da "[...] maior avenida da cidade, em pista dupla, uma espécie de anel em torno do centro urbano [...]",[30] a qual foi inaugurada no dia 12 de maio de 1940, em Belo Horizonte, pelo Presidente Getúlio Vargas. De acordo com Ronaldo Costa Couto, para essa obra na cidade mineira, Kubitschek "[...] agitou a máquina pública, mobilizou todos os recursos, deixou tudo pronto. Pequena grande vitória, que impressionou a cidade e os donos do poder."[31] Ainda segundo Couto, na prefeitura de Belo Horizonte, Kubitschek:

> [...] vai descobrir e revelar sua principal e maior vocação: a de executivo, homem de ação, extraordinário empreendedor público. Mostra tirocínio administrativo e político, capacidade de inovar e de assumir riscos, coragem. Distingue-se claramente do modelo típico de governante da época: o autoritário e preso a velhas rotinas. Moderniza, participa, dinamiza, democratiza. Projeta, executa, fiscaliza, avalia, inaugura, divulga. Nova mentalidade, novo modo de governar.
> Trabalha absurdamente. Toma pé da situação, espanta-se com os problemas urbanos e carências sociais. Surpreende-se com a herança financeira, uma calamidade. Cofres limpos, arrecadação baixa, despesas correntes elevadas, dívida crescente. Mas não perde o rumo [...].[32]

Por intermédio da gestão de Kubitschek, Belo Horizonte torna-se uma cidade de estilo moderno, marcada por projetos urbanísticos audaciosos e inovadores. Oscar Niemeyer arquitetou a grande obra da cidade e sua primeira obra pública concluída em 1944: o Conjunto Moderno da Pampulha, conhecido na época como o "novo bairro da Pampulha". A integração da arquitetura com a escultura, a pintura e o paisagismo atribui à região o conceito de modernidade. Ainda na cidade mineira, em 1942, realiza-se a exposição que trata da renovação das artes em Minas, da qual Oswald de Andrade

[30] COUTO. *Juscelino Kubitschek*, p. 79.
[31] COUTO. *Juscelino Kubitschek*, p. 79.
[32] COUTO. *Juscelino Kubitschek*, p. 80.

participa e que tem inspiração na Semana de Arte Moderna de 1922. A Pampulha foi uma das maiores obras pelas quais Kubitschek foi responsável, porém:

> [...] foi construída sem o conhecimento do governador Benedito, que estava envolvido com a administração estadual e principalmente com a política. Projeto caro, caríssimo. Juscelino sabia que ele o vetaria. Esconde tudo enquanto pode, disfarça. Começa pela principal estrada de acesso, futura avenida Antonio Carlos. Depois, sem alarde, urbaniza, e ataca a construção da barragem da Pampulha, para formar a grande lagoa de dezoito quilômetros de perímetro. Junto à margem, ergue cassino, clube náutico, restaurante circular. Também a originalíssima Igrejinha de São Francisco de Assis, primeira do país em estilo moderno, com abóbadas de concreto, que o escritor Eduardo Frieiro chamou de "Hangar de Deus". Decoração de Portinari, com painéis de azulejos na parte externa e pintura mural no interior. Tudo em meio ao paisagismo de Burle Marx. Projeto revolucionário, execução quase impossível, marco de audácia, sonho e bom gosto. Quando Benedito soube de tudo e cobrou explicações, já não havia mais volta. Era melhor concluir. Fato consumado.[33]

Durante os anos de 1951 a 1955, Kubitschek tornou-se Governador de Minas Gerais, assumindo o cargo em 31 de janeiro de 1951. Revolucionou a gestão pública por intermédio da valorização da pesquisa e do planejamento, da priorização e da promoção da industrialização. Com o apoio de Getúlio Vargas, implantou a Companhia Siderúrgica Mannesmann na Cidade Industrial de Contagem, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte. Fundou a empresa de mineração e agricultura Fertisa. Em Santa Luzia, cidade vizinha, fundou os Frigoríficos de Minas Gerais (Frimisa). Além disso, nas atividades culturais, intensificou o seu apoio. Com isso, Minas vive um grande desenvolvimento e uma grande modernização. Todavia, o cenário político do país é abalado no final da década de 1950 pela tentativa de golpe no Governo Vargas e pela sua morte, na madrugada de 24 de agosto de 1954, ocorrida no Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro. Isso permitiu mudanças na política brasileira e a pré-candidatura de Kubitschek à Presidência da República naquele mesmo ano, pela indicação do Partido Social Democrático (PSD) e do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

O sucesso de Kubitschek na política mineira estava cada dia mais próximo da política nacional. O político, médico e ex-policial militar mineiro tinha um jeito único de fazer política, o "[...] estilo inovador e as grandes realizações em Minas firmam nacionalmente o nome de Juscelino. Imagem de administrador competente, moderno, criativo, e que cumpre o que promete."[34] Impondo-se como político de excelente comunicação com o povo brasileiro, revelava-se carismático e hábil no que se propunha

[33] COUTO. *Juscelino Kubitschek*, p. 83.
[34] COUTO. *Juscelino Kubitschek*, p. 122.

a fazer. O seu sonho presidencial tornou-se evidente para a nação, com uma grande chance de vitória na campanha à Presidência. A pré-candidatura, no final de 1954, após a morte de Getúlio Vargas, reforçou o sonho ambicioso e o contínuo trabalho árduo para se tornar Presidente da República. No ano seguinte, em 3 de outubro de 1955, elegeu-se Presidente da República.

Em 31 de janeiro de 1956, no Palácio Tiradentes, Kubitschek assumiu o cargo de Chefe do Poder Executivo até o ano de 1961. Assim, restabeleceu a democracia no país. Lançou o *Programa de Metas*[35] e criou o Conselho de Desenvolvimento. A criação da nova capital do país, Brasília, também ocorreu no Governo JK, em parceria com o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e o projeto urbanístico de Lúcio Costa. Em seu governo, houve a expansão das artes, do teatro, da música e da literatura. Ergueram-se os talentos literários/poéticos de João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. Surgiu um país diferente, mais complexo e muito maior. Surgiu, ao lado do ambicioso projeto de Universidade de Brasília, da Bossa Nova, do Cinema Novo, da conquista do campeonato mundial de futebol, da publicação de *Grande sertão: veredas* (1956), do surgimento da Poesia Concreta, o Brasil moderno.

1.2 Patrimônio histórico, artístico e cultural

O contexto histórico-cultural no qual o Brasil se encontrava entre as décadas de 1920 e 1960 abre caminhos para debates em torno do patrimônio histórico-cultural. Cabe ressaltar que as cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia entre 1944 e 1964 trazem, como contexto, entre outros eventos históricos, dois governos de Getúlio Vargas: a ditadura do Estado Novo (1937-1945) e o governo eleito (1951-1954), o período do Governo JK (1956-1961) e o início da Ditadura Militar no país (1964). As trocas de correspondências nos ajudam a entender melhor a arte, a memória cultural e as tramas literárias que se desenvolviam naquele período histórico.

A Semana de Arte Moderna (1922) trouxe à tona uma discussão sobre a relevância da riqueza cultural do país. A partir das contribuições modernistas à valorização da cultura e do patrimônio artístico brasileiro, nota-se que eles motivaram e incentivaram intelectuais e artistas no processo de patrimonialização dos bens históricos, tradicionais e naturais, porém este se iniciou tardiamente no Brasil. Foi apenas com a criação do

[35] O Programa trata de 31 metas que se dividem nas áreas de energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção da nova capital do país − Brasília – meta-síntese.

SPHAN, em 1937, que se instituiu "[...] o princípio do tombamento de bens históricos integrantes do patrimônio cultural nacional, regulamentado pelo Decreto-Lei n.º 25/37."[36] Tal ação foi realizada por Gustavo Capanema em sua gestão como Ministro da Educação e Saúde na Era Vargas (1930-1945).

Como autor do anteprojeto de criação do SPHAN, Mário de Andrade torna-se figura importante no estabelecimento de trabalhos ligados à memória cultural do país ao lado de importantes intelectuais como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Manuel Bandeira e Afonso Arinos. Antes mesmo da viagem da Caravana Paulista a Minas Gerais (1924), Mário viaja às terras mineiras no ano de 1919, disposto a conhecer o poeta Alphonsus de Guimarães e a observar referências do ciclo do ouro: arquitetura, pintura e escultura. Segundo Lélia Coelho Frota, o poeta repara "[...] 'na arquitetura religiosa de Minas a orientação barroca – que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados – passa da decoração para o próprio plano do edifício.'"[37] Durante essa viagem, Mário depara-se com a obra de Aleijadinho, Antônio Francisco Lisboa, afirmando a genialidade do artista mineiro.

Sabe-se que Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade trabalharam juntos no SPHAN desde à sua fundação. O livro *Mário de Andrade Rodrigo M. F. de Andrade:* Correspondência anotada (2023) traz à tona essa parceria que aconteceu entre 1936 e 1945. Nessa época, Mário e Rodrigo prestaram um serviço de extrema importância para o país. Por conta disso, estabeleceram um elo de amizade que foi transcrito nas cartas enviadas entre ambos no período de 1928 a 1945. Nessas cartas, os amigos registraram "[...] as circunstâncias do tempo político, social e cultural – o do governo de Getúlio Vargas, o da Segunda Guerra Mundial e, ainda, o do Modernismo – na vida, nas atividades e no pensamento dos dois intelectuais [...]".[38] Clara de Andrade Alvim ainda relata no texto de "Apresentação" do livro que a correspondência se divide em dois momentos: primeiro, entre 1934 e 1938; segundo, entre 1941 e 1945. O primeiro período corresponde à questão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. As cartas de Mário "[...] tratam mais de referir iniciativas voltadas para as manifestações da cultura popular [...]".[39] Já as cartas de Rodrigo "[...] expressam o esforço para a criação de um arcabouço

---

[36] AJZENBERG. *Travessias*, p. 7.
[37] FROTA. Mário de Andrade: uma vocação de escritor público. In: *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada, p. 51.
[38] ALVIM. Apresentação. In: *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada, p. 15.
[39] ALVIM. Apresentação. In: *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada, p. 17.

legal destinado à salvaguarda dos bens móveis e imóveis que, por sua antiguidade ou valor pecuniário, reclamavam urgência de tombamento.[40]

Em 1936, Mário e Rodrigo firmaram um acordo em prol da preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, delimitando as atribuições que cada um deles deveria realizar para tal feito. O objetivo era proteger e estimular a conservação e a disseminação dos bens culturais brasileiros, recorrendo à organização e à estabilização deste serviço. A pedido do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, Mário cria o anteprojeto que serviria de base para a criação do SPHAN. Já Rodrigo passa a exercer um importante papel no que diz respeito à história e às artes coloniais brasileiras, proporcionando oportunidades para mudanças relevantes para a cultura brasileira nos campos das artes plásticas, da arquitetura e do urbanismo.

Nos anos seguintes, durante 1937 e 1938, Mário desenvolve algumas atividades no Departamento de Cultura e na Sexta Região do SPHAN, como a escrita de artigos e a "[...] colaboração com instituições congêneres em outros países."[41] Em 1937, devido ao golpe do Estado Novo, instaura-se a centralização do Poder Federal, fato que obriga Mário a deixar o cargo de assistente técnico do SPHAN por não poder mais acumular cargos. Por causa disso, opta pelo cargo de dirigente do Departamento de Cultura, mas continua trabalhando sem remuneração alguma no antigo cargo até que Rodrigo encontre um substituto.

As atuações de Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade no SPHAN exemplificam a conceituação de um serviço de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. O termo "patrimônio" é empregado com o intuito de conferir significados a determinados bens e "[...] está associado ao pensamento de nacionalidade quando faz referências aos conceitos de valores sociais e identidade cultural, intrínsecos aos bens materiais ou imateriais, para usufruto da sociedade."[42] Dessa forma, os patrimônios são classificados como federais, estaduais e municipais, com as suas respectivas etapas para a proteção desses bens: o inventário, a proteção efetiva e a gestão. Dentro da classificação de patrimônio, tem-se o patrimônio material, o patrimônio imaterial e o conceito de "paisagem cultural".

---

[40] ALVIM. Apresentação. In: *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada, p. 17.
[41] ALVIM. Apresentação. In: *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada, p. 27.
[42] REZENDE. *Barroco mineiro*: nação civilizada, patrimônio protegido, p. 29.

Os bens culturais estão incorporados de sentidos que estão em sua materialidade, bem como além dela, o que leva ao conceito de patrimônio imaterial. Os bens culturais de natureza material constituem-se de igrejas, santuários, museus, centros históricos, arquiteturas, prédios e coleções de arte ligados à cultura de um local. Já o patrimônio imaterial é, de algum modo, materializado, ainda que de forma efêmera. Nesse caso, ele consiste em festas tradicionais, ritos religiosos, culinária, instrumentos, objetos, conhecimentos e técnicas ligados às tradições, à cultura, aos costumes e às práticas de uma região. Por outro lado, o conceito de "paisagem cultural" diz respeito a todo conjunto que faz de um lugar uma referência e que compõe o ambiente desse lugar, por exemplo, a paisagem no entorno, as montanhas, entre outros elementos. De acordo com Edson Fialho de Rezende, o termo "patrimônio" está associado:

> [...] à materialidade do bem tangível – cidades, monumentos, prédios e objetos. Porém, em estudos contemporâneos foram introduzidos os conceitos do bem intangível para também abarcar o patrimônio imaterial como os lugares, as festas, as crenças, os alimentos e outras características marcantes de uma cultura regionalista autônoma. Portanto, supõe-se que falar em patrimônio significa materializá-lo, seja no tangível ou intangível.[43]

Partindo desse pressuposto da materialidade do bem tangível e do bem intangível, das cidades mineiras que serão estudadas nesta dissertação, duas receberam o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, conferido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO): Ouro Preto (Vila Rica) e Diamantina (Arraial do Tijuco). Trataremos, também, porém muito brevemente, do Conjunto Moderno da Pampulha, localizado na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. A retomada ao passado histórico dessas cidades mineiras, feita por meio dos textos narrativos e poéticos tanto de Cecília Meireles quanto de Lúcia Machado de Almeida, carrega a memória de um povo, de sujeitos. Ela é imbuída de sentidos, de identidade, de nacionalidade, enfim, de identidade nacional. Cecília e Lúcia retratam essa volta ao passado histórico dessas cidades de Minas em seus livros *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, *Crônicas de viagem* (2000), volume 3, *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Passeio a Diamantina* (1960), *Passeio a Ouro Preto* (1971) e *Passeio a Sabará* (1952).

A memória, no sentido de identidade nacional, é acompanhada de sentidos por grupos vivos, uma vez que o sujeito, de forma viva e natural, faz parte desse processo de construção da memória. Desse modo, torna-se efetiva, permitindo a sua evolução e a

[43] REZENDE. *Barroco mineiro*: nação civilizada, patrimônio protegido, p. 29.

renovação constantemente, em conformidade com as lembranças. A memória preserva o passado, porém é atual. Pertence aos grupos. Remete à lembrança do sagrado, o que a torna objeto da história. A partir dela, surgem os lugares de memória, representados pelas lembranças da sociedade. Tais lugares são associados a determinados grupos por aquilo que não se quer esquecer ou por aquilo que se tem medo de esquecer. Portanto, a construção da memória é pautada nos acontecimentos vividos de modo pessoal e de modo coletivo. Isso permite que os lugares de memória se façam essenciais na construção da identidade nacional, assim como na delimitação de uma memória oficial. É possível identificar "[...] que a representação nos lugares de memória, além de poder se alterar e se ressignificar pela sociedade através do tempo, pode ser apropriada e construída pelas entidades oficiais de maneira a produzir uma identidade nacional."[44]

Por intermédio de museus, monumentos, festas, ritos, símbolos etc., a construção da nação é desenvolvida e fortalecida e, a partir de então, o sentimento de identidade nacional é incorporado a essa sociedade. O simbolismo e as significações, interpostos por uma intenção específica, fazem parte da representação da memória de uma nação. A integração com a coletividade, juntamente com o sentimento de significação, é vivenciada a partir do contato com tais ritos e símbolos dos quais os grupos e os indivíduos fazem parte, a fim de materializar e preservar a memória. Assim, a vontade de memória resume-se na representação da memória, dado que "[...] o espaço onde a memória se representa só existe a partir de uma intenção específica, investida de simbolismos e significações. Logo, a representação da memória reside, antes de tudo, na vontade de memória."[45]

No artigo intitulado "Memória, identidade e cultura: condições de pertencimento aos espaços da cidade" (2022), Ana Laura Assumpção e Paulo César Castral discorrem acerca da memória e do passado, bem como dos elos identitários. Para os autores, a memória traz a bagagem do passado, contudo com uma dinâmica vigente, atual, isto é, do presente. Dessa forma, a "[...] cultura traz consigo a história de um povo e é repassada a cada geração, tendo vistas no [*sic*] futuro. A manutenção da cultura e da memória de um povo somente se torna possível quando há vínculos identitários."[46] Diante desses vínculos identitários e dessa manutenção da cultura e da memória de um povo mineiro, Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida revivem o passado das cidades de Belo Horizonte, de Diamantina, de Ouro Preto e de Sabará.

---

[44] SILVA. *Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio*, p. 3.
[45] SILVA. *Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio*, p. 3-4.
[46] ASSUMPÇÃO; CASTRAL. *Revista Memória em rede*, p. 7.

Classificada como bem tangível, no que tange ao conceito de patrimônio material, a cidade de Belo Horizonte, especificamente o Conjunto Moderno da Pampulha, foi descrita por Cecília Meireles. A crônica intitulada "Instantâneo de Pampulha", presente no livro *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, e datada de 20 de dezembro de 1944, retrata a respeito da obra de Oscar Niemeyer. O Conjunto Moderno da Pampulha é o primeiro bem cultural a receber o título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno. Em 1997, o IPHAN realizou o tombamento do conjunto. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) considera tal arquitetura uma obra-prima de Niemeyer e uma das obras mais importantes de sua carreira.

Nessa crônica, em questão, a poeta descreve o Iate Golfe Clube (atual Iate Tênis Clube), a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha) e a Casa do Baile (atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte). O primeiro parágrafo trata de uma questão central da época: ao se pensar na Pampulha, pensava-se "apenas" no Cassino. Depois, relata a "invenção do lago" – a Lagoa da Pampulha. Diante de tanta beleza, a poeta narra os elementos da natureza em face daquele espelho d'água:

> A invenção do lago que artificialmente engastaram nesse cenário tranquilo satisfaz a saudade das águas, a quem alcança a cidade montanhosa, onde nuvens repetem lições infatigáveis de orografia. Tanta dureza mineral contemplada na longa viagem é compensada ali pela brandura das ondas, pela sua transparência, pela sua doce flexibilidade, jovem e serena. Ali se esquecem a pedra e o metal, naquela fluidez translúcida só comparável à do próprio céu na sua constante metamorfose.[47]

O olhar poético de Cecília, embora seja de um texto narrativo, perpassa águas, montanhas, nuvens e até mesmo por monumentos arquitetônicos que complementam o Conjunto Moderno da Pampulha. Conjunto este tombado pelo IPHAN no final da década de 1990 e projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, com painéis de Cândido Portinari e com esculturas de Alfredo Ceschiatti. Esse olhar, mergulhado em um lirismo, entrega-se à contemplação da natureza e, por um instante, esquece-se de outra tamanha beleza, que são as construções da Pampulha. Representadas pelas curvas e pelo concreto armado, essas construções remetem ao modernismo e, consequentemente, às ideias revolucionárias. Uma delas é a Igreja de São Francisco de Assis, a igrejinha, que, segundo a poeta, "é um lindo sonho":

[47] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 187.

> Parece-me que a igrejinha da Pampulha procura justamente atender a tudo quanto cada um prefere oferecer a Deus. Como é pequena, de uma grande sobriedade de forma, tem a rusticidade de uma cabana erigida pelo sonho penitente de um eremita, que ali esperasse a vinda de peregrinos cobertos de miséria e fé.
> Mas essa rusticidade é apenas aparente: como nos vitrais da Idade Média, esplende aqui a decoração religiosa dos azulejos de Portinari, com um São Francisco que conserva o sabor pueril, inocente e na verdade adorável de algumas imagens de Chartres e de Bourges, − o que assenta maravilhosamente ao santo-poeta irmão das águas, dos peixes e dos pássaros.[48]

Nesse trecho, a poeta trata a igrejinha como algo encantador. Seu olhar lírico perante aquele monumento sagrado traz à tona a compreensão não só da arquitetura e da arte, mas também do poético e do sacro. A arte religiosa, presente nesta Igreja de São Francisco de Assis, também é relatada em outro momento dessa mesma crônica por Cecília: "Quando, porém, se entra nessa igrejinha tão recatada, sem janelas, só com a luz celeste [...], vê-se que ela procura reunir, à comovente simplicidade do exterior, aquela riqueza que tornou as catedrais antigas monumentos de esplêndida arte religiosa."[49] A poeta ainda afirma que "[...] a igrejinha é uma mistura de lembranças antigas e atualidades bem nítidas."[50]

Cecília narra a experiência de estar no Iate Clube: parece "[...] flutuar brandamente, num equilíbrio azul entre as águas e as nuvens."[51] Descreve detalhes da arquitetura do espaço e as emoções que são sentidas no momento em que se está ali. Os "[...] azulejos nos esperam com recordações familiares, seus vidros lisos restituem ao tempo presente leve penumbra da composição interior, nos agasalha do dia excessivo, nos envolve num repouso amável depois das aventuras do ar livre [...]".[52] Seguindo o Iate Clube, a poeta faz um importante relato a respeito da Igreja de São Francisco de Assis. Nessa época, em 1944, sua construção ainda não havia sido finalizada. Cecília encanta-se com a construção arquitetônica da "igrejinha", assim denominada por ela. A poeta ainda se questiona sobre o fato de não se avistar, de dentro da igreja, o Cassino, porém, de dentro do Cassino, avistar-se a igreja:

> Depois, a igrejinha, quase concluída: e feita com tal sabedoria que, segundo me contaram e repetiram infatigavelmente, dela não se avista o cassino, embora do cassino ela seja avista. Esse prodígio de ótica me deixa perplexa,

[48] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 188-189.
[49] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 189.
[50] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 189.
[51] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 187.
[52] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 187.

> como todas as coisas sobrenaturais. Aí se sente a plenitude do milagre: o infiel, com os bolsos cheios de fichas sinistras e os olhos repletos das visões mais ou menos macabras do *show*, dá de cara, de repente, com o santuário, e atravessar aquela distância, humilhado e arrependido, e ajoelhar-se diante dos santos de Portinari abandonando logo ali, para os pobres e enfermos, os milhões terríveis que incham a sua carteira pançuda. Mas os de alma pura e coração reto que frequentam o santo refúgio não avistarão jamais esse ninho de abominações, onde as roletas giram como a hélice dos aviões de Satã e as dançarinas e cantoras – coitadinhas! – se estorcem como os condenados nas chamas do Inferno – o que de certo modo não deixa de ser edificante.[53]

Nota-se que, nesse trecho, são narrados detalhes não só da "igrejinha", mas também do modo pelo qual se foram pensadas e construídas tanto tal igreja quanto o Iate Clube. Similarmente, o fazer poético de Cecília apresenta-se entre o texto narrativo dessa crônica − "Instantâneo de Pampulha". O final do trecho citado expressa poeticamente os pensamentos de um "eu lírico" que se encanta pela beleza da Igreja de São Francisco de Assis, bem como pela arquitetura, isto é, pelo conjunto arquitetônico que ali compõe a paisagem urbana de Belo Horizonte. Todavia, esse "eu lírico" é tomado por um pensamento extremamente crítico, que julga e condena pelos princípios do Cristianismo. Embora haja esse ar de censura por parte do "eu lírico", a poeta não deixa de demonstrar as belezas dessa "igrejinha" que remetem ao passado: "Ao lado do azulejo pintado com ternura medieval, a estrutura de cimento armado projeta sua torre, sua marquise, sua escada aérea, que nem a de Jacó [...]".[54]

Novamente, diante de um olhar poético e lírico, Cecília relata que a Pampulha possui três lados: o sagrado, o diabólico e o humano. O lado sagrado refere-se justamente à Igreja de São Francisco de Assis e a todos os ornamentos que a compõem. Já o lado diabólico refere-se ao Cassino, e o lado humano resume-se ao Iate Clube, pois é "[...] tão sereno e balouçante, − nave em sossego entre as águas, cheia de sugestões de viagens em todos os sentidos [...]".[55] Na visão de Cecília, o Iate Clube "[...] é uma Casa do Baile feita por regozijo do povo, com a arquitetura simplificada e a decoração interior sóbria e de bom gosto que concorda com a das outras construções."[56]

Ao final dessa crônica, a poeta encerra com a seguinte frase: "[...] um poeta persa já disse que, para quem sabe ler, em cada folhinha de erva está escrita a história do mundo e do transmundo."[57] Cada "folhinha" é o objeto de amplo conhecimento, do qual é

---

[53] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 187-188.
[54] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 189-190.
[55] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 190.
[56] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 190.
[57] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 190.

possível se estabelecer inúmeras narrativas pertencentes ao mundo terreno, bem como à imensidão que vai além do mundo, de acordo com o olhar do "eu lírico". Cecília refere-se ao poeta persa na crônica que fala sobre o Conjunto Moderno da Pampulha, "Instantâneo de Pampulha", a fim de evidenciar as histórias atuais ligadas à época em que foi escrita, na década de 1940, e as histórias futuras.

Ainda na classificação de bem tangível, no que se refere ao conceito de patrimônio material, temos a cidade mineira de Ouro Preto. Ela foi pioneira em tombamento pelo IPHAN, oficializando o tombamento em nível nacional em 1938. Foi, também, o primeiro bem a ser reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade no Brasil, em 1980. Dos bens tombados pelo IPHAN no centro histórico de Ouro Preto, estão as igrejas de São de Francisco de Assis, Nossa Senhora do Pilar (Basílica Matriz), Nossa Senhora da Conceição (Paróquia e Santuário), Nossa Senhora do Carmo, além do "[...] cenário de suas ladeiras de pedras, e o casario branco com suas telhas de barro e esquadrilhas coloridas."[58]

No livro *Passeio a Ouro Preto* (1971), Lúcia Machado de Almeida relembra a Igreja de São Francisco de Assis. Em um excerto da crônica intitulada "A Igreja de São Francisco de Assis", a escritora descreve a localização da igreja e narra parte do processo de construção dela:

> Bem em frente à "Casa de Gonzaga" eis a Igreja de São Francisco de Assis, com duas torres cilindradas, iniciada em 1766 pela Confraria de Ordem Terceira dos Franciscanos e tão impregnada de Antônio Francisco Lisboa. Sim, pois o Aleijadinho não só lhe desenhou o plano interno e externo, riscou e executou o altar-mor, o retábulo e os altares laterais, com também fez as esculturas da portada, dos púlpitos e do chafariz da sacristia, em pedra-sabão.[59]

Aleijadinho, como se nota, é o responsável pelo projeto e pela execução de grande parte da igreja. Sabe-se que a Igreja de São Francisco de Assis é uma das maiores realizações de Aleijadinho e é considerada uma das obras-primas do Barroco brasileiro. Séculos depois de sua construção, em 2009, a igreja foi eleita, por um concurso,[60] uma das sete maravilhas de origem portuguesa no mundo. A beleza dessa igreja também é reconhecida pela escritora em outro excerto da mesma crônica − "A Igreja de São Francisco de Assis": "[...] repare-se na beleza incomparável da fachada, atribuída por

[58] OURO PRETO. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. p.
[59] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 111-112.
[60] O concurso objetivou a divulgação do legado da expansão portuguesa no mundo.

Germain Bazin ao fato de ser 'única obra escultórica inteiramente feita pela própria mão do Aleijadinho, sem nenhuma colaboração de seus alunos'".[61]

Lúcia ainda narra partes da igreja, a começar pela porta e os seus detalhes que chamam à atenção por tanta beleza: "Nos medalhões da porta da Igreja de São Francisco de Assis foram esculpidos os cinco estigmas, Nossa Senhora da Conceição e, no mais belo de todos, São Francisco [...]".[62] A entrada do templo é detalhadamente descrita: "Logo à entrada do templo o visitante é dominado pelo feérico teto pintado por Manoel da Costa Ataíde, no qual Nossa Senhora da Porciúncula surge gloriosa, rodeada de anjos."[63] O teto da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto, é uma das obras mais famosas de Manuel Costa Ataíde, conhecido como Mestre Ataíde. No entanto, o fascínio de Lúcia resume-se às esculturas da Igreja São Francisco e ao artista barroco – o Aleijadinho:

> Observem-se as esculturas de madeira policromada em relevo pleno aplicadas sobre o teto da capela-mor e que foram feitas por Aleijadinho. Reparem-se nos púlpitos laterais junto ao arco cruzeiro, em pedra-sabão, e também esculpidos por Antônio Francisco Lisboa. Num deles, Jesus fala ao povo, no outro, Jonas está prestes a cair no mar, onde o espera horrenda baleia de boca escancarada. Nos seis altares laterais se acham imagens de Santo Ivo, Santa Izabel da Hungria, São Lúcio e Santa Bonna (os bem-casados e cujas cabeças são atribuídas ao Aleijadinho), São Roque, Coração de Jesus e de Maria. Observe-se, no frontal do altar-mor, o grupo das santas mulheres, levando aromas, surpresas diante do túmulo vazio de Jesus. Na sacristia [...] veja-se o lavabo em pedra-sabão esculpido pelo Aleijadinho, no qual se destaca a figura humana de olhos vendados representado a fé.[64]

Nota-se que a escritora reconhece a relevância da obra de Antônio Francisco Lisboa na construção da Igreja São Francisco e a magnitude desse santuário para a cidade mineira de Ouro Preto. Lúcia ainda relata, nos trechos finais da mesma crônica, que o painel central do teto da igreja foi feito pelo Mestre Ataíde. Em um dos painéis do santuário, "[...] Francisco lê os estatutos da Ordem de São Roque e Santa Clara: no outro, prega ao povo e é levado ao céu pelos anjos."[65] Entre os outros santos, o infinito poder de Deus é apresentado pela "[...] mulher cuja pureza [*sic*] a vida de pecados não conseguiu destruir: Maria Egypcíaca, a bela prostituta espontaneamente convertida às portas de Jerusalém e que [...] aprendeu o evangelho sozinha no deserto [...]".[66]

---

[61] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 116.
[62] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 116.
[63] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 116.
[64] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 117-118.
[65] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 118.
[66] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 118.

Na crônica intitulada “Matriz de Nossa Senhora do Pilar”, também presente no livro *Passeio a Ouro Preto*, Lúcia inicia o texto descrevendo o primoroso templo: “Chegamos a uma das mais requintadas igrejas de Ouro Preto, construída pelas Confrarias do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora do Pilar.”[67] Sua construção foi realizada em 1711. Possuía apenas uma torre no frontispício posterior e era tratada como capela em seus primórdios. Entretanto, em 1852, outra torre foi erguida. Manoel Francisco Lisboa foi o carpinteiro, e Francisco Xavier de Brito fez o risco da talha em madeira. Inicialmente, a capela (igreja) foi construída sobre a proteção da Virgem Del Pilar.[68] Após ser designada como igreja, “[...] o Santíssimo Sacramento foi provisoriamente transportado da futura Matriz do Pilar para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que fica no mesmo bairro.”[69] Entre 1731 e 1733, o sacrário permaneceu na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos até ser levado de volta para o antigo altar na Matriz do Pilar.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar também retoma a história do primeiro governador da capitania de Minas Gerais − Lourenço de Almeida. Foi nela que Almeida teve de tomar posse do cargo de governador. Além disso, Lúcia trata ainda do barroco em um dos trechos dessa mesma crônica, “Matriz de Nossa Senhora do Pilar”, e enfatiza que: “[...] há nessa Matriz, de tão rica e profusa decoração em talha dourada, verdadeira orgia do Barroco, qualquer coisa de profano que impede o recolhimento e que sugere um salão de festas, no qual caberiam minuetos em vez de ladainhas.”[70] A escritora salienta o aspecto original da igreja. Segundo Lúcia, este foi recuperado pelo Laboratório de Restauros da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, “[...] que, num trabalho espetacular, resistiu a cada pedacinho suas características primitivas.”[71] Ao final da crônica, a escritora descreve uma lista de detalhes da igreja que remetem, mais uma vez, às particularidades da arte barroca:

> Outros detalhes confirmam a suposição: a parte superior dos mesmos possui incontestáveis características do século XVIII, enquanto a inferior trai o estilo rococó. O primeiro deles (sob a inovação de Santo Antônio) parece ter sido o altar-mor da capelinha original, pois no alto vemos esculpido o Padre Eterno, detalhe que indica aquela particularidade. Observe-se no terceiro altar do lado do Evangelho, e que é tão antigo quanto o outro, algumas figuras esculpidas

[67] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 95.
[68] Segundo Lúcia Machado de Almeida, “[...] devoção espanhola inspirada na aparição de Maria em cima de um pedestal.” ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 95.
[69] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 95-96.
[70] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 97.
[71] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 97.

> que mais parecem pertencer à mitologia do que à liturgia católica (modismo do século XVIII). Nos altares dessa Matriz, nota-se fortemente aquela assimetria tão característica do estilo barroco. Na realidade, nenhum deles é perfeitamente igual ao outro. A restauração das pinturas revelou detalhes surpreendentes. Toda a parte de fundo dos altares, da talha dos púlpitos e os caixões do teto em polígonos estavam cobertas de tinta branca, que escondia a pintura original, folheada a ouro, e agora recuperada. O mesmo sucedeu com a cortina dos dosséis dos altares, cujo douramento se achava debaixo de tinta cinza. O frontal do altar-mor é adaptado e teria pertencido inicialmente à capelinha, só agora revelando decoração original em ouro.[72]

A cidade de Ouro Preto ainda traz um bem intangível acerca do conceito de patrimônio imaterial, como as festas e as crenças que podem ser representadas pela escrita de Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida. Essas representações históricas são apresentadas em três crônicas e um poema. As duas primeiras crônicas e o único poema correspondem a Cecília: "Holy Week in Ouro Preto",[73] escrita na revista *Travel in Brazil* (1942);[74] "Semana Santa", presente no livro *Crônicas de viagem* (2000), volume 3; e "Romance XXVI ou Da Semana Santa de 1789", parte da composição poética de *Romanceiro da Inconfidência* (1953). A terceira crônica, "A Igreja de Nossa Senhora do Carmo", é de autoria de Lúcia e está presente no livro *Passeio a Ouro Preto* (1971).

Em "Holy Week in Ouro Preto", crônica presente na revista *Travel in Brazil* (1942), apresenta-se o olhar poético do "eu lírico" sobre Ouro Preto (Vila Rica). Cecília Meireles descreve alguns aspectos relevantes da cidade: a natureza, a arquitetura, as igrejas e alguns dos artistas barrocos, a exemplo de Aleijadinho. A preservação da história dessa cidade foi concretizada graças à ação do governo da época em que foi instituída a transformação de Ouro Preto em "cidade museu". Isso somente foi possível devido à proibição de qualquer demolição ou construção nova que deturpasse o valor histórico da antiga capital de Minas Gerais. A importância da representação da história da Conjuração Mineira para a cidade também é mencionada na crônica, recorrendo à história dos conjurados, ao relembrar "[…] o martírio de Tiradentes e o amor do poeta Gonzaga, ambos fazendo parte do dramático episódio chamado 'Inconfidência Mineira', o movimento pela independência em 1789."[75] O olhar lírico da poeta se apresenta ao reconhecer a melancolia que encobre a cidade devido ao seu passado histórico, bem como a proteção do viajante:

---

[72] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 98.
[73] "Semana Santa em Ouro Preto", tradução nossa.
[74] Revista *Travel in Brazil*, 1942, número 4, volume 2.
[75] "[...] the martyrdom of Tiradentes, and the love of the Poet Gonzaga, both forming a part of the dramatic episode called the 'Inconfidência Mineira', the movement for independence in 1789." MEIRELES. *Travel in Brazil*, n. p, tradução nossa.

> Ouro Preto! Isto é Ouro Preto. Um ar de tristeza, de velhice sonhadora, banha como luar os topos dos morros com Igrejas de torres gêmeas, cobre as velhas casas em ruínas e desce com os rios preguiçosos, que correm vagarosamente sob as pontes de pedra com suas cruzes para proteger o viajante.[76]

Após tratar de Ouro Preto, Cecília descreve particularidades da Semana Santa na cidade. Cada detalhe da festividade é mencionado na crônica "Holy Week in Ouro Preto": o cenário, a cerimônia, as multidões, os artefatos utilizados em cena, o Domingo de Ramos e o Domingo de Páscoa. A Procissão do Encontro é um dos espetáculos de maior importância na região. A primeira especificidade da Semana Santa aparece no Domingo de Ramos: "[...] é realizada uma procissão na qual Maria aparece como a mão enlutada, com Jesus curvado sob o peso da cruz."[77] A Procissão do Senhor dos Passos retrata a imagem de Jesus e a multidão a caminho do monte, neste caso, da Praça Tiradentes, ao encontro de sua mãe, a Virgem Maria. Depois do encontro, os fiéis e todos ali presentes "[...] descem pelas ruas da Cidade [*sic*], parando diante dos pequenos altares, nos quais estão representados os vários 'Passos' da Paixão, e depois as imagens são recolocadas na Igreja de onde Jesus foi levado."[78]

Na Quarta-Feira de Cinzas, a cerimônia religiosa acontece durante a noite na Paróquia Nossa Senhora do Pilar. Na quinta-feira, há a cerimônia em que acontece a lavagem dos pés, assim como Jesus fez com os seus discípulos. A Sexta-Feira Santa começa "[...] com o 'Canto da Paixão', celebrado em uma igreja completamente escura, atrás de portas fechadas."[79] Após o sermão, tem-se o cortejo fúnebre. No sábado, a população se prepara para o dia seguinte – o Domingo de Páscoa. Ao final da crônica, Cecília relata a relevância da procissão da ressurreição, que ocorre no domingo pela manhã. As ruas principais são encobertas por "[...] fardos de folhagens e flores, e as famílias enfeitam suas janelas e sacadas com as melhores colchas de barba que

---

[76] "[...] An air of sadness, of dreamy old age, bathes like moonlight the tops of the hills with twin-towered Churches, covers the old ruined houses and descends with the lazy rivers, which flow sluggishly under the stone brigdes with their crosses to protect the traveller." MEIRELES. *Travel in Brazil*, n. p, tradução nossa.
[77] "[...] it being Palm Sunday, a procession is realized in which Mary appears as the mourning mother, with Jesus bent under the weight of the cross." MEIRELES. *Travel in Brazil*, n. p, tradução nossa.
[78] "[...] the together they descend through the streets of the City, pausing before the small altars, in which are represented the various 'Passos' of the Passion: then the images are replaced in the Church from which Jesus was taken." MEIRELES. *Travel in Brazil*, n. p, tradução nossa.
[79] "[...] with the "Passion Song", celebrated in completely dark church, behind closed doors. Only the light from a single candle permits the priests and acolytes to read the mass." MEIRELES. *Travel in Brazil*, n. p, tradução nossa.

possuem."[80] Na crônica "Holy Week in Ouro Preto", nota-se que a poeta descreve não somente a cerimônia religiosa da Semana Santa, mas também o seu olhar lírico diante daqueles acontecimentos. Dessa viagem a Ouro Preto durante a Semana Santa para realizar tal matéria jornalista para a revista *Travel in Brazil* (1942), "[...] nasceu a ideia para a escritura de *O Romanceiro da Inconfidência*, conforme a própria poeta viria esclarecer posteriormente em *Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência*."[81]

No livro *Crônicas de viagem* (2000), volume 3, Cecília escreve outra crônica em 31 de março de 1964 a respeito da Semana Santa na cidade de Ouro Preto, cujo nome é "Semana Santa". O último parágrafo da crônica resume-se ao ápice do texto narrativo, que dará a contextualização dessa festa religiosa, bem como será feita referência à bondade do povo e ao seu sofrimento, este atrelado aos acontecimentos dessa festividade santa: "O povo bom sofre uma vez por ano, intensamente, seu compromisso de ser bom, de ser melhor, cada dia mais, para sempre. O destino do homem é ser bom. Sua felicidade está em consegui-lo, mesmo – ou principalmente – sofrendo."[82] O "povo é bom" pela sensibilização que há ao se comover pela narrativa histórica, que remete a uma das histórias bíblicas − de Jesus Cristo e de sua crucificação. No primeiro parágrafo, a poeta pensa em uma Semana Santa em Ouro Preto. Em primeira pessoa, relata a recordação daquele momento religioso: "[...] recordo a melancolia das igrejas, na cidade contrita. Posso ver a multidão comprimir-se para assistir à Procissão do Encontro: no alto dos andores, o rosto da Virgem é uma pálida flor, e a cabeça de Cristo, inclinada [...]".[83]

O "povo bom" se compadece e se sensibiliza com a Virgem Maria e com o Cristo, pois "[...] o povo quereria que todas as mães e todos os filhos fossem felizes, e se pudessem socorrer, e não morressem nunca, e principalmente não morressem dessa maneira, pregados a cruzes transportadas nos próprios ombros."[84] O "povo é bom" por deixar a comoção por conta de sua alma, por não deixar de comover-se com a trágica história bíblica que, segundo Cecília, "[...] é uma tragédia de cada dia, com os braços infelizes estendidos para os filhos martirizados."[85] O "povo bom" ainda continua com a

[80] "[...] to bundles of foliage and flowers, and the families adorn their windows and balconies with the finest shaves bed spreads they possess." MEIRELES. *Travel in Brazil*, n. p, tradução nossa.
[81] ROMANO. *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles, p. 86.
[82] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 243.
[83] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 241.
[84] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 241.
[85] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 242.

sua bondade, "[...] acompanha o enterro do Justo [...]",[86] e "[...] participa daquela amargura, morre em seu coração daquela morte [...]".[87]

Portanto, o "povo bom" resume-se na bondade do Pai Maior – Deus. Sua bondade reflete-se na bondade de todos os seus filhos – o povo. É uma bondade que traduz a essência do sentimento de amor, de querer bem, do zelo, do afeto, da caridade e da generosidade com o próximo. Cecília trata poeticamente de uma das histórias bíblicas com uma sensibilidade e uma lírica impecáveis. Embora o texto narrativo da crônica não seja um texto poético, nota-se que a lírica se faz presente nessa narrativa de viagem. O fazer poético revela-se perceptível em cada trecho da crônica, como em uma parte do penúltimo parágrafo em que há menção novamente à crucificação de Jesus Cristo:

> Depois, é aquele amanhecer festivo de coisas claras e douradas, de cânticos felizes, de sinos, com todas as lágrimas enxutas, porque um dia todos os filhos serão felizes, nem Isaac será queimado no alto do monte nem Jesus crucificado; um dia todas as mães serão definitivamente jubilosas, e as velhinhas agradecem a Deus – há dois mil anos as velhinhas agradecem a Deus tanta bondade [...].[88]

O "eu lírico" do poema intitulado "Romance XXVI ou Da Semana Santa de 1789", presente no livro *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília, relata a exortação quanto aos tempos futuros, os tempos que hão de chegar: "Lembrai-vos dos altares, / destes anjos e santos, / com seus olhos audazes / nos mundos sobre-humanos."[89] Adverte para os tempos atribulados pelo sofrimento e, na segunda estrofe, relata-se esse martírio pela crucificação de Cristo, em que "(*Haverá sombra e umidade* / *em vossas pálpebras tristes*, / *com o céu preso numa grade*.)"[90] Na quarta estrofe, o "eu lírico" descreve o triste momento da morte, da crucificação, pois o "(*Lutuoso véu de horizonte* / *aguarda a fria fadiga* / *da vossa pálida fronte*.)"[91]

Com um "eu lírico" reflexivo e, de certo modo, pessimista, apresenta-se a tristeza e a melancolia na sétima estrofe: "Oh! como é triste a carne, / e triste o sangue, e o pranto / como que Deus se reparte, incompreendido e manso."[92] O arrependimento e a descrença do "eu lírico" em Deus e em Cristo se fazem presentes na nona estrofe: "Pois o amor não

---

[86] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 242.
[87] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 242.
[88] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 242.
[89] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 84.
[90] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 84.
[91] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 84.
[92] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 84.

é doce, / pois o bem não é suave, / pois amanhã, como ontem, / é amarga, a Liberdade."[93] Liberdade na vida terrena, liberdade pelo livre arbítrio. Contudo, há amargura pelos caminhos percorridos e pelas escolhas feitas que não levam à vida eterna ao lado de Deus. Tais escolhas levam à desobediência, ao afastamento das Leis Divinas e, por ora, de Deus. As consequências surgem como resposta aos caminhos tortuosos, levando o povo ao sofrimento, à dor, à lamentação e ao arrependimento: "(*Gemei, sobre estes Ofícios,* / *que eles são, transfigurados,* / *vossos próprios sacrifícios*.)",[94] como se nota na décima estrofe. No entanto, não há mais tempo para isso. O amor de Deus e de Cristo hão de cessar neste momento em que o povo, os filhos de Deus, serão ressuscitados, permitindo o suplício, a angústia e o tormento daqueles que os renegaram.

Lúcia Machado de Almeida resgata o passado e a memória de Minas Gerais ao dedicar uma crônica a essa igreja no livro *Passeio a Ouro Preto* (1971). No início de "A Igreja de Nossa Senhora do Carmo", a escritora descreve o percurso até à igreja, planejada por Manoel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho, e construída entre 1766 e 1772. Pelo mesmo caminho que leva à Praça Tiradentes, "[...] tomaremos a Rua do Carmo ou Brigadeiro Mosqueira, que desce à direita do Museu da Inconfidência, e onde logo veremos a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo [...]".[95] No século XVIII, era frequentada pela aristocracia de Vila Rica (Ouro Preto). A Confraria da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo é que administrava o templo na mesma cidade.

A parte artística da igreja conta com o trabalho de vários colaboradores, além de Manoel Francisco Lisboa e Antônio Francisco Lisboa. A este último coube a modificação, "[...] que encurva sua fachada, suprime-lhe portas, abaúla as faces de suas torres e introduz em seu frontispício os relevos da sobreporta até então desconhecidos na região."[96] Dentre os artistas barrocos que participaram do projeto dessa belíssima igreja ouro-pretana na época, "[...] colaboraram em sua decoração o 'Professor de Pintura' [...] (Manoel da Costa Ataíde, e, possivelmente, segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, João Gomes Batista, mestre de desenho de Antônio Francisco Lisboa.)"[97]

Os azulejos portugueses cobrem as paredes da capela-mor. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo é a única em Minas ornamentada com azulejos. Aleijadinho também é o responsável pela criação dos "[...] dois altares de São João Batista e de Nossa Senhora

---

[93] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 85.
[94] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 85.
[95] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 103.
[96] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 104.
[97] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 104.

da Piedade [...], além dos acréscimos dos guarda-pés e camarins dos altares de Santa Quitéria e Santa Luzia."[98] Além disso, é também incumbido da criação de "[...] algumas esculturas do frontispício, a tarja do arco-cruzeiro e o lavabo em pedra-sabão da sacristia, no qual a Virgem, maternal e feminina, sorri docemente, tendo nos braços a Criança."[99]

Ao mestre Ataíde coube a tarefa de construir o plano do altar-mor, e os seis altares laterais, bem como os filetes das janelas foram feitos pela técnica de douramento. Lúcia ainda menciona, ao final da crônica, Raimundo Correia, importante poeta do parnasianismo brasileiro. Relata que foi "[...] no adro dessa igreja que o poeta Raimundo Correia, numa noite de exaltado lirismo, declamou em altas vozes para um grupo de amigos o poema dedicado a Vila Rica que compusera dias antes [...]".[100]

Diamantina é outra cidade mineira que se classifica como bem tangível quanto ao conceito de patrimônio material e cuja tombamento de alguns bens, monumentos e espaços públicos foi realizado pelo IPHAN. Dos espaços públicos, estão o Mercado de Diamantina (Mercado Municipal), as praças Juscelino Kubitschek, Barão de Guaicuí e Monsenhor das Neves, além das ruas Antônio Pádua Oliveira, Campos de Carvalho, Quitanda, entre outras. Dos monumentos, estão a Casa do Forro Pintado, o Hotel Tijuco, a Faculdade de Odontologia de Diamantina, a Escola Estadual Professora Júlia Kubitschek e o Diamantina Tênis Clube. Além da casa na Praça Juscelino Kubitschek, destaca-se a casa do forro pintado, localizada na Rua Tiradentes, atual Rua direita. A casa da Chica da Silva, a casa do Muxarabi, localizada na Rua Francisco Sá, e a casa do Padre Rolim.

Já dos bens, ainda na cidade de Diamantina, em terras mineiras, incluem-se as Igrejas São Francisco de Assis, a Matriz Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora D'Ajuda, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora do Amparo e a Capela Nossa Senhora da Soledade. Outras igrejas também fazem parte dos bens tombados, como a Igreja de Santana (Igreja Matriz de Santana), a Igreja do Senhor do Bonfim, a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a Igreja Nossa Senhora do Carmo.

Lúcia Machado de Almeida retrata algumas dessas igrejas no livro *Passeio a Diamantina* (1960), a exemplo da Igreja de São Francisco de Assis. A sua construção é datada entre os anos de 1766 e 1772 e foi realizada por Antônio Fernandes de Oliveira. Os responsáveis por tal empreendimento e pelo pagamento das obras foram os Irmãos da

---

[98] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 104.
[99] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 104.
[100] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 105.

Ordem Terceira Franciscana de Diamantina. Eles solicitaram ao então governador do Bispado da época a celebração de atos religiosos na igreja. Em seus primórdios, a capela era chamada pelo nome de Nossa Senhora da Conceição da Ordem Terceira de São Francisco. Na crônica intitulada "Igreja São Francisco de Assis", a escritora descreve inicialmente que a igreja possui um barroco discreto. Relata que uma "[...] figura de roca em tamanho natural atrai nossa atenção. Trata-se da imagem de Santa Margarida de Cortona, vinda do Rio de Janeiro em 1767."[101] Além disso, informa que, no "[...] teto do antigo consistório, um artista desconhecido pintou Jesus pregado na cruz a conversar com Francisco."[102]

Nas páginas seguintes dessa mesma crônica, Lúcia descreve, com riqueza de detalhes, partes da Igreja de São Francisco de Assis. No trono do altar-mor, "[...] São Francisco de Assis brinca com Jesus Cristo, enquanto Nossa Senhora da Conceição descansa em sua redoma."[103] A imagem de Sant'Ana também está presente nessa igreja e "[...] espera a homenagem dos fiéis num dos altares laterais. Também de roca é a imagem de Santo Ivo, advogado e Irmão Terceiro Franciscano [...]".[104] Ao final da crônica, a escritora relata que, na "[...] sacristia, São Francisco, em tamanho natural, recebe, transfigurado, os estigmas, em Montalverne."[105] Enquanto isso, "[...] dependurada [*sic*] na parede, uma certa Maria Teresa de Jesus, pintada num ex-voto, vem contando, desde 1784, que, estando enferma de 'hum entrás', recorreu ao santo e ficou boa."[106]

No penúltimo parágrafo da crônica "Igreja São Francisco de Assis", a escritora finaliza com o último detalhe da igreja. De acordo com Lúcia, na sala da sacristia, há "[...] a cruz que, segundo a tradição, contém fragmentos do Santo Lenho."[107] Apesar de ser uma crônica curta, a escritora trata dos detalhes e das histórias que correspondem à Igreja de São Francisco de Assis. Entretanto, no primeiro parágrafo desse texto narrativo, Lúcia enuncia a paz que acompanha a cidade mineira, bem como a leveza de estar naquele local: "A altitude de 1.262 metros, que faz de Diamantina a cidade mais alta de Minas, torna a atmosfera extremamente leve. Será agradável sair bem cedo, respirando o ar puro da manhã, usando velhos e confortáveis sapatos."[108]

---

[101] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 82.
[102] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 83.
[103] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 85.
[104] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 85.
[105] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 86.
[106] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 86.
[107] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 86.
[108] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 81.

Ainda no livro *Passeio a Diamantina* (1960), Lúcia trata a respeito de mais uma das igrejas tombadas pelo IPHAN – a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. É uma das mais antigas da cidade de Diamantina e foi construída entre 1771 e 1772. Os Irmãos do Rosário contrataram o mestre Manuel Gonçalves para realizar esse projeto. Na crônica intitulada "Nossa Senhora do Rosário dos Pretos", a escritora trata, inicialmente, da respeito da capela-mor da igreja, que, "[...] representando a Virgem do Rosário rodeada de anjos, foi pintada pelo Guarda-Mor José Soares de Araújo [...]".[109] Depois, retrata o imponente altar-mor, no qual "[...] Nossa Senhora do Rosário, esperança e consolo da gente escrava, ostenta sua coroa de prata. Perto dela, toda recoberta de ouro laminado, uma grande e maravilhosa Sant'Ana traz ao colo sua filha Maria, ainda menina."[110] Em referência aos pecados, estão dois confessionários nos cantos, que seriam "[...] quase sempre os mesmos pecados: a indignação, a ira, a revolta contra a crueldade e o egoísmo dos brancos."[111]

No trecho seguinte, Lúcia descreve os altares laterais. Diferentemente de outras igrejas construídas no período barroco, esses altares da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos "[...] são pobres e apresentam imagens de Santa Luzia, São Joaquim, pai de Nossa Senhora, Santo Antônio e Catagerona e dois dos favoritos da gente negra: Santa Efigênia e São Benedito."[112] A escassez à qual é relatada diz respeito à própria "identidade" da Igreja. Os Irmãos do Rosário, de acordo com a escritora, "[...] eram e até hoje são todos pretos."[113] São Benedito nasceu em 31 de março de 1526, na Sicília, Itália, de pais escravizados. Contudo, foi liberto ao nascer, por isso chamaram-no de "Benedeto" – abençoado. A sua "[...] origem africana explicava sua pele negra, cor que ele dignificaria mais tarde ao ser canonizado pela Igreja."[114] Aos 63 anos de idade, Benedito foi enterrado na cidade de Palermo, também na Itália. Venerado, filho "[...] de escravos, negro de pele, compreende-se que Benedito seja o predileto da gente de cor."[115]

Na sacristia da Igreja Nossa de Senhora do Rosário dos Pretos, apresenta-se uma decoração jubilosa, "[...] pode-se ver uma belíssima *Pietá*. Existe um pequeno 'Passo' da via-crúcis entre a igreja propriamente dita e a torre de pedra, que é independente."[116]

---

[109] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 124.
[110] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 124.
[111] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 124.
[112] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 124.
[113] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 124.
[114] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 124.
[115] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 125.
[116] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 125-126.

Lúcia relata a passagem de Isidoro, homem escravizado, que foi injustamente condenado às galés.[117] Ele foi preso após resistir aos soldados. Foi espancado, maltratado e levado para o Tijuco (Diamantina) coberto de sangue. Então, a viela chamada "Beco do Isidoro" foi batizada em sua homenagem. Nessa viela estreita, Isidoro viveu por algum tempo ainda quando era escravizado pelo Frei Rangel. Nesse local, "[...] ainda existe a casinha, hoje restaurada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [...]".[118] Nota-se que a influência das raízes africanas fize-se presentes tanto na construção, no que diz respeito à arquitetura e à pintura da igreja, quanto nos ritos religiosos e na própria essência do templo.

Diante desse apanhado sobre a relevância da memória para a construção da identidade nacional, percebe-se que o tempo, passado e presente, faz-se presente e necessário para se pensar na conjugação entre o velho e o novo, pois os espaços (as cidades) são componentes da identidade mineira e são patrimônios histórico-artísticos-culturais. O processo de rememoração, pertencente à memória, também se faz essencial para a volta ao passado e às imagens que correspondem a ele. A partir delas, estabelece-se uma relação entre passado e presente. Quando estamos diante de uma imagem, o presente será reconfigurado independentemente do tempo que essa imagem tenha, mesmo que seja antiga. Por outro lado, enquanto contemporânea, essa imagem passará a reconfigurar o passado a partir da construção da memória.

Portanto, o processo relativo à memória permite que o passado seja reconfigurado por essa rememoração. Através dessa reconfiguração, Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida revivem o passado das cidades mineiras de Belo Horizonte, Diamantina, Ouro Preto e Sabará nos livros *Crônicas de viagem* (1998), volume 1; *Crônicas de viagem* (2000), volume 3; *Romanceiro da Inconfidência* (1953); *Passeio a Diamantina* (1960); *Passeio a Ouro Preto* (1971) e *Passeio a Sabará* (1952).

A retomada ao passado das cidades mineiras por Cecília e Lúcia também se fez inevitável, a partir do resgate do início do pensamento moderno sobre Minas Gerais e da criação e estruturação do SPHAN. A contar do movimento modernista (1922-1960), principalmente em sua primeira fase (1922-1930), e da Semana da Arte Moderna em

---

[117] A "Pena das Galés", prevista pelo Código Criminal brasileiro de 1830, artigo 44, resumia-se a uma pena temporária ou perpétua, à qual os prisioneiros eram submetidos a trabalhos forçados, quando pena temporária, ou condenados à morte, por enforcamento, quando se tratava de pena perpétua, durante o século XIX. Tal pena era uma punição, uma espécie de sanção criminal, na qual os presos ficavam à disposição do governo e eram obrigados a cumprir trabalhos na província onde ocorria o delito.
[118] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 125-126.

1922, assim como a ida do grupo de intelectuais a Minas em 1924, marcou-se o início da busca e da construção de uma identidade nacional. Com base nessa viagem, a famosa Caravana Paulista redescobriu o passado por meio da história e da arte barroca. Essa redescoberta permitiu que houvesse a integração entre passado e presente, pois os intelectuais trouxeram as ideias das vanguardas europeias a fim de buscar uma renovação estética do país. Desde a viagem a Minas, no entanto, descobriram que o "primitivismo", para a arte brasileira, estava no interior do próprio país. Já para a arte europeia, estava na África, na Ásia e em lugares distantes. Assim, a partir desse material bruto deveriam desenvolver as suas criações.

O fortalecimento da cultura e da arte genuinamente brasileira foi um aspecto importante para que houvesse o reconhecimento e a apreciação dessa cultura e do folclore. A liberdade formal também se fez imprescindível para o uso de uma linguagem mais coloquial, isto é, mais informal, o que possibilitou a ruptura da sintaxe, da linguagem formal. Na poesia, o uso dos versos livres (sem métrica) e dos versos brancos (sem rimas) também foi um diferencial para esse período, além, é claro, da utilização da ironia e do sarcasmo.

Dentre os escritores e poetas que fizeram parte dessa primeira fase do modernismo no Brasil (1922-1930), estão Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Este último participou ativamente na criação do SPHAN. Mário e seu amigo, Rodrigo Melo Franco de Andrade, trabalharam juntos em prol da busca e da construção de uma identidade nacional. Nessa mesma época, iniciava-se o Governo Getúlio Vargas (1930-1945), que representaria um marco para a cultura e para a educação no país, em busca da construção da identidade nacional.

Na segunda fase literária do movimento modernista brasileiro (1930-1945), ocorre o amadurecimento e isso permite que as temáticas nacionalistas, regionalistas e de caráter social sejam mais fortemente abordadas. Com isso, a literatura brasileira torna-se uma literatura mais revolucionária e, consequentemente, mais crítica. A prosa e a poesia brasileiras também ganham espaços com vasta produção durante esse período. O uso dos versos livres (sem métrica) e dos versos brancos (sem rimas) também permanece. Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge Lima, Vinícius de Moraes, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado são alguns escritores e poetas que fizeram parte dessa fase.

Durante essa segunda fase do modernismo no Brasil, concomitantemente, ocorre a terceira fase da Era Vargas − o Estado Novo (1937-1945). Nesse período, a história do

país delimita uma nova era no que tange à educação e à cultura. De posse do cargo de Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema trabalha de maneira exemplar na tentativa de reformular a educação. É durante o mandato de Capanema que Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade criam o projeto que daria início ao SPHAN em 1937, órgão federal responsável pela proteção ao patrimônio cultural brasileiro. Com a implementação do Decreto-Lei n.º 378, de 13 de janeiro de 1937, o SPHAN passou a promover o tombamento e a conservação dos bens culturais materiais e imateriais. Entre as cidades mineiras que foram tombadas pelo IPHAN e estudadas nesta pesquisa estão Diamantina, Ouro Preto e Belo Horizonte, com o Conjunto Moderno da Pampulha. A cidade mineira de Sabará também fará parte deste estudo, porém será analisada no capítulo seguinte, juntamente com a cidade de Diamantina, dentro da perspectiva do comparativismo literário.

A terceira e última fase do movimento modernista brasileiro (1945-1960) corresponde à busca de novas formas de expressão e novos temas. Com isso, a liberdade formal se perdeu e houve uma busca por uma poesia mais objetiva e equilibrada, isto é, a métrica e o culto à forma se fizeram presentes nessa fase. A preocupação com a perfeição e com a estética tornou-se necessária, permitindo a valorização da métrica e da rima. João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Mario Quintana são alguns dos escritores e poetas que participaram dessa fase. Além disso, não menos importante, cabe ressaltar que, durante as três fases do modernismo no Brasil, alguns pintores também se destacaram, a exemplo de Tarsila do Amaral, com a obra *Abaporu*, e ao lado de seu marido, Oswald de Andrade, com a inauguração do movimento antropofágico; Cândido Portinari, com a obra *Os retirantes*; Di Cavalcanti, com a obra *Mulheres protestando*; e Anita Malfatti, com a obra *A boba*.

Paralelo à última fase do movimento modernista, tem-se o Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). Como prefeito de Belo Horizonte, remodelou a cidade rumo à modernidade. Tornou-se o responsável pela aprovação do projeto do Conjunto Moderno da Pampulha na década de 1940, de criação de Oscar Niemeyer, e pelo tombamento, pelo IPHAN em 1997, quando recebeu o título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno:

> JK firma seu nome com a construção da Pampulha, no período em que foi prefeito de Belo Horizonte, entre 1940 e 1945. Com a Pampulha, arte e tecnologia começam a se articular, de modo singular, com os empreendimentos do Estado moderno. Como governador, entre 1951 e 1955, Juscelino dá continuidade ao projeto. A Pampulha é o laboratório para Brasília: 'Foi a primeira tentativa de Juscelino para dar forma ao seu projeto político – fazer brotar no Brasil, e no

> cenário latino-americano, uma sociedade industrial urbanizada, enraizada na utopia de uma cidade modernista.'[119] Pedro Nava relata, em entrevista, que foi no gabinete de Capanema que se pensou a construção do prédio do Ministério da Educação – sem o prédio, Lúcio Costa, Niemeyer e Portinari não teriam a projeção que tiveram. Daí surge a indicação de Niemeyer a Juscelino para a construção da Pampulha, e, sem a Pampulha, não haveria Brasília.[120]

Outra pauta da carreira política de Kubitschek diz respeito à fomento da industrialização. Como Governador de Minas Gerais na década de 1950, proporcionou o crescimento ligado à industrialização e à integração nacional. Liga-se a assessores de sua confiança e a intelectuais mineiros. Revoluciona a administração estadual. Durante o mandato presidencial iniciado em janeiro de 1956, Kubitschek abre caminhos para uma de suas maiores conquistas políticas: a criação de Brasília – a nova capital do país. A visão de futuro, a busca pela democracia brasileira, pelo crescimento do país, pela saúde pública, por educação, por cultura, por arte, por novas e melhores oportunidades de emprego, pela reforma administrativa e pela revolução da gestão pública fizeram de Kubitschek o político do futuro. Em seu governo, emerge [...] um país diferente, muito maior e mais complexo. O referencial histórico do desenvolvimento pula para novo patamar, muda de escala. [...] Nasce o Brasil moderno."[121]

À vista desse breve apanhado sobre o contexto socio-histórico-cultural e sobre o patrimônio histórico-artístico-cultural, pode-se estabelecer uma relação entre o início do pensamento moderno sobre Minas Gerais, a Era Vargas (1930-1945), a atuação de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde (1934-1945), o trabalho do IPHAN e o Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). Nota-se que essa relação histórica e cultural contribuiu para a construção de uma identidade nacional brasileira. Isso também se deve ao fato de que o IPHAN, com o seu imprescindível trabalho de tombamento e preservação dos bens materiais e imateriais, auxiliou nesse processo de formação de uma memória nacional. Com base nessa relação, pelo processo de rememoração e pelas narrativas de viagem, os textos literários e poéticos de Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida retomam essa ideia do início das reflexões modernas sobre Minas Gerais, da concepção de uma identidade nacional, bem como do espaço mineiro através do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural.

---

[119] STARLING. *Juscelino prefeito*, p. 33 *apud* MENEZES. *O traço, a letra e a bossa*: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius, p. 54.
[120] MENEZES. *O traço, a letra e a bossa*: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius, p. 54.
[121] COUTO. *Juscelino Kubitschek*, p. 147.

CAPÍTULO 2

RELAÇÕES ENTRE COMPARATIVISMO E LINGUAGEM LITERÁRIA

> Vista assim, a literatura comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não.
>
> Tania Franco Carvalhal, "Comparatismo e interdisciplinaridade", *O próprio e o alheio*

2.1 Literatura Comparada

2.1.1 Olhar contemporâneo

O caráter interdisciplinar diz respeito à caracterização da Literatura Comparada. A disciplina porta um traço de mobilidade, revelando uma natureza mediadora. Ela apresenta uma metodologia crítica que se instaura na análise realizada entre dois ou mais elementos, quando explora possíveis relações ali existentes. Isso permite que a prática da Literatura Comparada seja a mediação. Já a sua especificidade dispõe da possibilidade de movimentação entre várias áreas, munida de diversos métodos advindos dos objetos de estudo que coloca em relação. Segundo a professora e pesquisadora Tania Franco Carvalhal, o "[...] caminho interdisciplinar, portanto, parece indicar como a literatura comparada pode se caracterizar como uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário."[122] Nesse contexto interdisciplinar, a Literatura Comparada possui um conhecimento mais amplo do texto literário e explora suas variantes culturais. As relações interartísticas e entre inspiração, imaginação, memória e invenção contribuem para levar os estudos literários comparados além das fronteiras nacionais e linguísticas. O diálogo do texto literário com a filosofia, a sociologia, a história, a psicologia, a música, a religião, a arte e a ciência também se enquadra no estudo da literatura além das fronteiras.

[122] CARVALHAL. *O próprio e o alheio*, p. 48.

O comparativismo designa uma investigação literária que contrapõe duas ou mais literaturas. Comparar é um procedimento que faz parte da crítica literária ao se analisar uma obra. Com isso, estabelece-se confrontos com outras obras e, por consequência, com autores, para que se possa clarificar e fundamentar juízos de valor. Desse modo, o comparativismo está associado não apenas à conclusão da natureza dos elementos contrapostos, mas também às suas semelhanças ou diferenças. Portanto, no estudo crítico, a comparação é empregada de forma preferencial, o que a torna um "método", um "estudo comparado", um "meio" de se explorar os campos de trabalho e os objetivos propostos, como ressalta Tânia Franco Carvalhal:

> Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.[123]

Assim sendo, a literatura comparada utiliza o recurso analítico e interpretativo para que se possa comparar e explorar, de maneira adequada, os estudos literários. Esse "método" pelo qual o comparatismo se detém para fundamentar as análises comparativas está inteiramente ligado às reflexões sobre a natureza e ao desempenho dos textos, executando funções no sistema que os integram e sobre a forma como a literatura exerce e mantém as suas relações com outros sistemas semióticos. Isso inclui a noção de intertextualidade como forma de investigação das relações entre textos, isto é, como base para a leitura e como cruzamento de escritas anteriores. A contribuição do conceito de intertextualidade torna-se, desse modo, extremamente fundamental para compor os estudos de literatura comparada, pois transformou-se em uma modalidade de leitura. Esta visa recuperar a produção mesma do texto, ao nível da recepção, para que se possa ler os intertextos e compreender como se tece o universo literário.

A noção de intertextualidade é justamente o diálogo entre textos, a criação, a superposição de textos e/ou o método de leitura. Assim, na intertextualidade, pode ocorrer a composição de um texto usando outro como base, bem como no processo de leitura, quando um leitor observa a relação de um texto com outro, mesmo que os autores lidos nunca tenham lido um ao outro. A intertextualidade se instala no lugar da intersubjetividade à medida que, a partir da leitura de um *corpus* literário anterior, a escrita é vista como um processo de leitura. Diante disso, essa ligação de um texto ao

[123] CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 7.

outro passa a ser compreendida como um procedimento de reescrita dos textos, conduzindo à análise dos procedimentos que definem essas relações entre os textos. Com isso, a crítica textual, que se detém nessa atitude de análise, é incorporada pelo comparativista ao se ocupar de investigar as formas pelas quais um texto utiliza outro texto (anterior) e, de algum modo, apropria-se dele, além de caracterizar quais foram os procedimentos efetuados nessa situação.

Esta retomada aos conceitos operacionais das teorias de produtividade textual é necessária para que se possa compreender de que modo a história do comparativismo se consolidou, bem como as reformulações de antigas noções tornaram-se necessárias. Isso inclui a noção de intertextualidade como forma de investigação das relações entre textos, isto é, como base para a leitura, como cruzamento de escritas. A contribuição do conceito de intertextualidade torna-se, portanto, extremamente fundamental para compor os estudos de literatura comparada, como salienta Tania Franco Carvalhal no texto intitulado "Teorias em Literatura Comparada" (2003):

> A contribuição do conceito para os estudos da literatura comparada é decisiva, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências.[124]

A intertextualidade transformou-se em uma modalidade de leitura que visa recuperar a produção mesma do texto ao nível da recepção. Com isso, a leitura e a compreensão dos intertextos tornaram-se possíveis, além do entendimento de como se tece o universo literário. Já a Literatura Comparada define-se e ganha relevância como prática mediadora, como prática habitual de estabelecimento de relações. A noção de intertextualidade pode ser pensada, metaforicamente, a partir da ideia da criação do texto como uma rede de tecido, em que há o método comparativo e a comparação entre a rede e o texto.

Nessa comparação, a rede formada por diversas interligações entre os materiais utilizados em sua produção tem o objetivo de alcançar um produto final composto por variadas partes de outros produtos (tecidos). A criação do texto percorre o mesmo caminho de produção, pois é necessário haver o entrecruzamento de diversos textos, ideias, experiências e saberes para que se possa produzir um novo texto, feito e articulado

[124] CARVALHAL. *O próprio e o alheio*, p. 19.

com retalhos de textos antecessores. Há, nesse processo, dimensões a respeito do saber sobre a vida interna e externa ao texto: um saber a ser construído e vivenciado pelo escritor e pelo leitor, com um caráter reativo, portanto, um saber que demanda vivência. Desse modo, tem-se uma tentativa de aperfeiçoamento do espaço literário, permitindo que a literatura propicie a reflexão do leitor a respeito do "outro", sobre aspectos culturais heterogêneos.

As perspectivas que representam e distinguem as orientações comparatistas, a começar do século XX, resumem-se no "[...] imbricamento da reflexão teórica, de nível metadiscursivo e epistemológico, com o discurso comparatista que nela se valida e a abertura ao Outro, reconhecida em sua diferença."[125] O "pensar no outro" designa uma dimensão textual e humana da alteridade, como também pode-se "pensar no outro" como a tradução do texto, ou seja, tal qual o "texto-alteridade",[126] conforme esclarece Tania Franco Carvalhal. Ainda de acordo com Carvalhal, essa questão, no contexto das literaturas latino-americanas, "[...] torna-se substantiva porque marcada pela constante tensão entre o próprio e o alheio, quando a noção de 'modelo' e a sua apropriação acabam sendo essenciais."[127]

Sendo assim, recriar, traduzir, transformar e deformar são procedimentos centrais no processo de constituição e estruturação dessas literaturas. Tais publicações representam a inter-relação entre as teorias literárias e os estudos comparados, bem como tentam construir teorias comparatistas. A Literatura Comparada, portanto, acompanha esse movimento da inter-relação e define o objeto de indagação por agrupamentos e colaboração entre os textos. Nesse caso, a Literatura Comparada estabelece uma ligação entre a reflexão teórica e a literatura, examinando como os textos literários produzem conceitos teóricos.

A Literatura Comparada detém-se em uma especificidade assegurada por uma delimitação de campos e modos de atuação. Possibilita, assim, a inter-relação entre várias áreas, gerando a apropriação de vários métodos. Desse modo, na disciplina denominada Literatura Comparada, acentua-se um traço de mobilidade ao preservar a sua origem "mediadora", "intercessora". A categorização da disciplina parte desse processo crítico que se instaura entre dois ou mais elementos, examinando as suas relações e os seus vínculos, ou seja, o seu caráter "interdisciplinar". Esse processo interdisciplinar ocorre

[125] CARVALHAL. *O próprio e o alheio*, p. 29.
[126] CARVALHAL. *O próprio e o alheio*, p. 29.
[127] CARVALHAL. *O próprio e o alheio*, p. 29.

quando se estuda a Literatura Brasileira, uma vez que nossa produção sempre foi vinculada às produções exteriores, na visão de Antonio Candido.[128] Nesse aspecto, há uma admissão de que todos os textos fazem referências a outros textos; logo, há também a substituição de noção de influência pela de intertextualidade. Em resumo, a intertextualidade não é apenas uma nova forma de falar sobre antigas práticas, mas sim uma nova forma de compreender antigas práticas e a própria linguagem.

A relação entre várias áreas traduz o processo interdisciplinar que ocorre nos estudos literários. As literaturas do mundo também fazem parte desse campo interdisciplinar, como também fazem parte da atualidade, conforme explana Ottmar Ette: "[...] agora vivemos uma época das literaturas do mundo."[129] O sistema das literaturas do mundo assumiu o lugar que outrora era ocupado pela *Weltliteratur*. O escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, em uma conversa com o poeta e também escritor alemão Johann Peter Eckermann, apresenta o conceito de *Weltliteratur* (literatura mundial) em 1827 e relata que a época da literatura universal está vigente.

A *Weltliteratur* compreende uma só literatura mundial, unificada, em que não há diferenças entre as literaturas individuais. O conceito de universalidade proposto por Goethe por intermédio do termo "*Weltliteratur*" conduz a "[...] um novo *ethos* universal, algo que se aproximaria de uma totalidade de caráter moral."[130] Portanto, a ideia de troca intercultural entre as literaturas se aproxima do conceito idealizado por Goethe, uma vez que a *Weltliteratur* "[...] seria o espaço espiritual no qual os povos, por meio da voz de seus poetas, não se veem apenas a si mesmos, mas falam uns com os outros."[131]A *Weltliteratur* adquire um caráter utópico ao se concluir que a literatura mundial está presente.

Goethe definiu a literatura mundial como uma época, a partir de um conceito cêntrico. Para o escritor alemão, a *Weltliteratur* é a combinação, de modo intertextual, das diferentes literaturas nacionais. A ideia de literatura mundial pressupõe o estabelecimento de um diálogo com o outro, em que distintas literaturas nacionais se entrecruzam para que haja reciprocidade entre elas. Contudo, por outro lado, Goethe tinha uma visão muito voltada para a Europa, por isso a literatura mundial, para ele, era a literatura europeia, isto é, as literaturas nacionais de países europeus. Por esse motivo, o

---

[128] CANDIDO. Literatura Comparada. In: *Recortes*, p. 211.
[129] NEUMANN; SCHÖNINGER. *Alea*, p. 234.
[130] HEISE. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, p. 36.
[131] HEISE. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, p. 40.

termo "*Weltliteratur*" tornou-se um conceito polêmico em relação ao conceito de literatura nacional, especialmente em vista da Alemanha. Atualmente, o termo "*Weltliteratur*" tem como significado "toda literatura" ou simplesmente uma lista de obras excepcionais de muitas línguas.

Esse breve panorama a respeito da conceituação da Literatura Comparada, no âmbito da intertextualidade e da *Weltliteratur*, faz-se necessário para pensar na literatura mundial (literaturas de mundo) a partir de meados do século XX. De acordo com Ottmar Ette, "[...] a compreensão de *Weltliteratur* introduzida por Johann Wolfgang von Goethe tornou-se frágil e, como uma constelação histórica, deu lugar a outro sistema multilógico [...]".[132] Logo, nos tempos atuais, "literatura mundial" não diz respeito mais a tradições eurocêntricas, mas sim à concepção aberta e multilógica das literaturas de mundo. Essas são, portanto, a representação da realidade "[...] *vivida* e *vivenciada*, uma realidade *revivenciável* e por vezes mesmo *vivível*, e abrem assim o acesso a uma globalização que se tornou vivência cotidiana."[133]

A partir da representação de uma realidade vivida e vivenciada, Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida revivenciam os trajetos das cidades mineiras de Belo Horizonte, Diamantina, Ouro Preto e Sabará nos livros *Crônicas de viagem* (1998), volume 1; *Crônicas de viagem* (2000), volume 3; *Romanceiro da Inconfidência* (1953); *Passeio a Diamantina* (1960); *Passeio a Ouro Preto* (1971) e *Passeio a Sabará* (1952). Tanto Lúcia quanto Cecília abordam a inter-relação presente no processo interdisciplinar em face da literatura comparada e da literatura de viagem. Dessa maneira, as escritoras percorrem os caminhos de um passado histórico de Minas Gerais por uma realidade vivível que expressa temáticas como a sacralidade, a escravização, a viagem, o viajante e o espaço literário como representação na literatura e na poesia brasileiras.

2.2 Diálogos entre Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida

2.2.1 Rotas literárias

Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida são duas escritoras do século XX que trouxeram para a literatura e para a poesia brasileiras uma vasta produção literária e jornalística. A amizade entre elas ficou reconhecida no círculo social ao qual pertenciam, o que ocasionou a frequente troca de correspondências entre o período de 1944 e 1963.

[132] ETTE. *Diálogos transdisciplinares*: ciências humanas, cultura, tecnologia, p. 199.
[133] ETTE. *Diálogos transdisciplinares*: ciências humanas, cultura, tecnologia, p. 202.

Essas correspondências fazem parte do Fundo Lúcia Machado de Almeida, acervo doado por sua filha, Patrícia Maria Machado de Almeida Penido, em 2009, ao Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Ainda neste capítulo, neste subitem, trataremos e discutiremos a troca de cartas entre Cecília e Lúcia. As demais informações sobre o Acervo de Lúcia também serão disponibilizadas neste subitem. Para além da amizade entre as escritoras, ressalta-se a relevância de ambas para a produção literária no Brasil, com importantes premiações pelas publicações de seus livros, alguns de enorme repercussão, bem como pelos trabalhos que tanto Cecília quanto Lúcia realizaram em meio às carreiras literárias e que lhes renderam reconhecimento e prestígio nacional.

2.2.1.1 A face de Cecília

Cecília Benevides de Carvalho Meireles, poeta e escritora, nasceu em 7 de novembro de 1901, na cidade do Rio de Janeiro. Órfã de pai − três meses antes de seu nascimento − e de mãe − antes de seus três anos de idade, foi criada por sua avó materna, Jacinta Garcia Benevides. O excelente desempenho no curso primário, na Escola Estácio de Sá, rendeu à poeta, em 1910, uma medalha de ouro com o seu nome gravado, entregue pelas mãos do inspetor da escola na época − Olavo Bilac. Dois anos depois, conclui o curso nessa escola. Em 1917, cursou magistério na Escola Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro e se formou como professora. Em 1919, publicou o seu primeiro livro − *Espectros*. Três anos depois, casou-se com Fernando Correia Dias, artista plástico português. Em 1923, Cecília publicou *Nunca mais... e Poema dos Poemas* e, em 1925, *Baladas para El-Rei*.

Em 1935, Cecília recebeu a notícia da morte do marido – Fernando Correia Dias. No mesmo ano, é nomeada professora de literatura luso-brasileira, bem como técnica e crítica literária da Universidade do Distrito Federal. A partir da década de 1930, a carreira poética/literária de Cecília se transformou após receber o Prêmio Olavo Bilac de Poesia, em 1938, concedido pela Academia Brasileira de Letras no Brasil, em razão da publicação do livro *Viagem* (1939).[134] No ano seguinte, lecionou Literatura e Cultura Brasileira na

[134] Cabe ressaltar que o recebimento dessa premiação gerou certa polêmica devido ao não reconhecimento, até então, de Cecília como poeta na poesia brasileira, o que ocorreu com afinco após tal premiação. De acordo com Paola Maria Felipe dos Anjos, o "[...] reconhecimento da autora como poeta no Brasil teria se dado apenas depois da polêmica da Academia Brasileira de Letras em torno da premiação de *Viagem* em 1938. Mesmo assim, essa obra foi publicada pela primeira vez em Portugal no ano de 1939."[134] É importante salientar que o livro *Viagem* foi publicado apenas em 1939 pela Editora Oriente, em Lisboa, Portugal, embora tenha sido reconhecido pela crítica literária brasileira em 1938. No ano em que recebeu a premiação,

Universidade do Texas, nos Estados Unidos, e se casou com Heitor Vinicius da Silveira Grillo. Publicou, em 1944, a antologia *Poetas novos de Portugal* e, em 1945, *Mar Absoluto e Outros Poemas*. Dois anos depois, publicou *Montevidéu Antologia Poética*. Em 1948, em Portugal, publicou *Evocação Lírica de Lisboa* e, no ano seguinte, *Retrato Natural*.

Na década de 1950, Cecília publicou *Amor em Leonoreta* em 1951, mesmo ano em que se tornou Secretária do Primeiro Congresso Nacional de Folclore. No ano seguinte, foram publicados *Doze Noturnos de Holanda* e *O Aeronauta*. Recebeu o grau de Oficial da Ordem do Mérito, no Chile. Em 1953, novamente a carreira poética/literária de Cecília deu um novo salto com a publicação de *Romanceiro da Inconfidência*. Abordando a história da Conjuração Mineira, a poeta narra os eventos fatídicos ocorridos em fins do século XVIII em Vila Rica (Ouro Preto), em Minas Gerais. Consoante a Leila Vilas Boas Gouvêa, *Romanceiro da Inconfidência* é uma:

> [...] obra de meio caminho publicada em 1953, em que, então deixando de duvidar do real sensível, preterindo os temas introspectivos recorrentes e extrapolando a tensão entre o tempo que tudo aniquila e a busca de um 'oásis de estabilidade', fora do tempo linear ou dentro do tempo mítico, a poeta acolhe como matéria a história – e mergulha de modo intensivo, ao longo de pelo menos quatro anos, na pesquisa do factual e do concreto concernentes ao momento decisivo da formação nacional e da vida colonial brasileira configurado pela conjuração mineira.[135]

Gouvêa ainda salienta particularidades do livro, como o recurso às estrofes, a mudança da fonte tipográfica para itálico, o uso de parênteses e aspas (no cenário), e a utilização da ironia e da sátira pela interpretação de vozes e tonicidade. O resgate do passado, recorrendo ao prisma dos excluídos, que Cecília denominava "fantasmas", torna-se um dos pontos centrais de *Romanceiro da Inconfidência*. A poeta aborda essa questão em uma das edições do livro, publicada em 1989:

> Sem sombra de positivismo, posso, no entanto, confirmar por experiência a verdade de que 'somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos'. Porque nesse mundo emocional que o tempo acumula todos os dias nem o mais breve suspiro se perde, se ele foi dedicado ao aperfeiçoamento da vida. Muitas coisas se desprendem e perdem – ou parecem desprendidas e perdidas – ilimitado tempo; mas outros vêm, como heranças intactas, de geração em

---

o livro já estava finalizado, pois o período de produção de sua escrita ocorreu entre 1937 e 1939. Contudo, devido à falta de reconhecimento da crítica literária brasileira, não houve a publicação dele até o ano de 1939 no Brasil, o que ocorreu em Portugal e, somente depois, no território brasileiro.

[135] GOUVÊA. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*, p. 173-174.

> geração, caminhando conosco, vivas para sempre, vivas e atuantes, e não lhes podemos escapar, e sentimos que não lhes podemos resistir.[136]

A memória dos "fantasmas", como Cecília se referia a eles, faz-se presente e permanente na história de Ouro Preto (Vila Rica), nas ladeiras íngremes e escorregadias, nos casarões − alguns deles tombados e restaurados pelo IPHAN −, nos museus, nas praças e nas montanhas dessa cidade repleta de "fantasmas". Alfredo Bosi discorre acerca da produção poética de Cecília neste livro de poemas, no texto "Em torno da poesia de Cecília Meireles" (2003). Para o professor e crítico literário, no *Romanceiro da Inconfidência* "[...] tudo são passagens, episódios, descontinuidades."[137] Esses elementos remetem ao passado − um passado que continua vívido pelas ladeiras ouro-pretanas e nas memórias de Minas −, como ressalta mais uma vez Alfredo Bosi em seu texto sobre a poesia da poeta: "[...] *não pode entender a nossa pena*. No entanto, a nossa consciência e a nossa pena foram despertadas e movem-se na direção daquelas sombras redivivas, aqueles mortos aos quais a memória amorosa insiste em outorgar o dom da existência."[138]

Ainda na década de 1950, Cecília publicou diversos livros, a exemplo de *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Pistoia, Cemitério Militar Brasileiro* (1955), *Canções* (1956), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Obra Poética* (1958) e *Eternidade de Israel* (1959). A década seguinte também registrou algumas publicações da poeta, como *Metal Rosicler* (1960), *Poemas Escritos na Índia* (1961), a antologia *Poesia de Israel* (1962), *Solombra* (1963) e *Antologia Poética* (1963). Na literatura infantil e infantojuvenil, a poeta publicou *Criança, Meu Amor* (1927), *Olhinhos de Gato* (1939),[139] *Giroflê, Giroflá* (1956) e *Ou Isto ou Aquilo* (1964). Em 9 de novembro de 1964, acometida por um câncer, Cecília faleceu aos 63 anos de idade. No ano seguinte, foi agraciada postumamente o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra.

Algumas publicações póstumas surgiram, como antologias de poesias e de crônicas, a exemplo dos cinco volumes de *Crônicas da Educação* (2001), além da trilogia de *Crônicas de viagem* (1998/1999/2000) − crônicas inspiradas em relatos de viagem entre as décadas de 1940 e 1960. A vasta produção em prosa de Cecília, reunida durante o período de 1960 a 1980, expõe a amplitude de sua escrita. A poeta e escritora, dotada

---

[136] MEIRELES. Como escrevi o "Romanceiro da Inconfidência". In: *Romanceiro da Inconfidência*, p. 19.
[137] BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica, p. 141-142.
[138] BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica, p. 142.
[139] O livro foi publicado na revista *Ocidente*.

de uma "[...] linguagem límpida e antioratória, no tom despretensioso da prosadora, que sempre preserva a elegância e a qualidade da escrita – decerto Cecília Meireles também deve ser inserida entre nossos melhores cronistas [...]".[140] A 1ª edição de *Crônicas de viagem* foi publicada pela Editora Nova Fronteira, respectivamente nos meses de janeiro de 1998 (volume 1), janeiro de 1999 (volume 2) e janeiro de 2000 (volume 3). A segunda edição foi organizada pelo professor Leodegário Amarante de Azevedo Filho e publicada pela Editora Global em 2016. Os três volumes contam com textos de apresentação do professor. No primeiro volume, Cecília aborda viagens realizadas pela América e Europa; o segundo volume narra viagens pela Europa e Ásia; e o terceiro volume relata o olhar viajante do narrador pela Ásia, América e Europa.

Em um estudo crítico realizado por Lúcio Antônio Contatori Romano, a respeito das crônicas de viagem de Cecília, intitulado *A poeta-viajante: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles* (2003), o professor explana: "[...] Cecília Meireles apenas contribui para problematizar os conceitos de viajante e de turista, como também para renovar a própria Literatura de Viagens do século XX."[141] Tal renovação, na visão de Romano, constrói-se especialmente por textos propícios a conceber e a germinar "[...] deslumbramento e curiosidade no leitor, não tanto pela novidade das referências imediatas, ou da efabulação construída a partir delas, mas pela singularidade da força lírica que o olhar sensível e inteligente da escritora transmite."[142]

Por conseguinte, a prosa poética de Cecília, em *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, e *Crônicas de viagem* (2000), volume 3, de fato transporta o leitor para o universo viajante. O viés poético da escritora articula a narrativa à lírica e permite, atendendo aos recursos de linguagem, proporcionar um texto sensível e inteligente, com funções poéticas e com uma linguagem emotiva. O olhar lírico de uma escritora viajante, que também é poeta, propicia a compreensão e "[...] a construção de imagens e ritmos capazes de provocar encanto e estranhamento ao leitor, intensificando assim sua percepção ao ativar os sentidos, o despertar de ideias e emoções."[143]

---

[140] GOUVÊA. Prosa de poeta. In: *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles, p. 14.
[141] ROMANO. *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles, p. 14.
[142] ROMANO. *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles, p. 14.
[143] ROMANO. *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles, p. 34.

2.2.1.2 A imagem de Lúcia

A escritora Lúcia Machado de Almeida nasceu em dia 4 de maio de 1910, em Nova Granja, terras de Santa Luzia do Rio das Velhas, hoje São José da Lapa, em Minas Gerais. Irmã do escritor Aníbal Machado, prima do poeta Murilo Mendes e cunhada do também poeta modernista Guilherme de Almeida, Lúcia viveu parte de sua infância em Nova Granja. Na fase adulta, morou em Belo Horizonte e em São Paulo. Casada com o museólogo Antônio Joaquim de Almeida, viveu com ele o início da vida conjugal em São Paulo. Depois, passaram a residir em Belo Horizonte, na Rua Tomé de Souza, no bairro Savassi, até encomendarem a Oscar Niemeyer, amigo do casal, o projeto e a construção do edifício Niemeyer, na Praça da Liberdade, na década de 1950, no bairro Funcionários. Nesse edifício, residiram por muitos anos na capital mineira.

A escritora e o marido também foram responsáveis pela criação do Museu do Ouro, na cidade de Sabará, em Minas Gerais, em razão do trabalho de Antonio Joaquim no IPHAN. A convite de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde do Governo Getúlio Vargas, em 1940, Antonio Joaquim começou sua carreira no funcionalismo público e "[...] passou a dedicar-se com entusiasmo ao escopo da instituição de 'proteger e promover os bens culturais do país, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras'."[144] Esse cargo de Antonio Joaquim proporcionou à família maior estabilidade econômica e, consequentemente, acesso ao universo artístico, bem como literário da época.

Em 1955, Lúcia recebeu a Medalha da Inconfidência e, em 1959, a medalha comemorativa do cinquentenário da Academia Mineira de Letras. Em 1967, recebeu a Medalha de Honra ao Mérito da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e, em 1969, o título de Cidadã Honorária de Belo Horizonte. Décadas depois, conquistou a Medalha JK e a Medalha Rio Branco, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. A escritora viveu com o marido, Antonio Joaquim de Almeida, na cidade de Belo Horizonte até o início da década de 1980. Em janeiro de 1984, Lúcia e Antonio mudaram para a cidade de São Paulo, onde moraram no bairro Itaim Bibi. Antonio foi acometido por um câncer, e a doença se prolongou por alguns anos, tendo falecido em 23 de março de 1992. Após a morte do marido, Lúcia continuou vivendo em São Paulo. Acometida por uma

[144] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 66.

broncopneumonia, às vésperas de completar 95 anos de idade, a escritora foi internada em um hospital da região e faleceu em 30 de abril de 2005.

Dentre os diversos livros publicados por Lúcia, alguns se destacaram na literatura brasileira. Começando pela literatura infantil e infantojuvenil, o livro *No Fundo do Mar* foi publicado em 1942 pela Editora Melhoramentos. Conta a história da protagonista, de nome Piabinha, que pertence "[...] à família imaginativa dos pequenos peixes tão atentamente observados por Lúcia no riacho que cortava a propriedade da família em Santa Luzia."[145] No ano seguinte, 1943, Lúcia publicou *O Mistério do Polo* e, em 1945, *Na Região dos Peixes Fosforescentes*, ambos incorporados à edição de 1971 de *Estórias do fundo do mar*, uma reedição de *No Fundo do Mar*. Em 1949, *Lendas da Terra de Ouro* foi publicado, apresentando o universo de Minas Gerais pela perspectiva do folclore e da mitologia.

Na década de 1950, o livro *Atíria, a Borboleta* foi publicado pela Editora Melhoramentos em 1951. A narrativa expõe um mundo de fantasia inventado pela escritora, em que "[...] tudo pode acontecer, até mesmo uma borboleta de asa quebrada tornar-se detetive numa floresta assombrada por uma perigosa mariposa."[146] *O Escaravelho do Diabo* foi publicado em 1956 pela então revista *O Cruzeiro*. No ano seguinte, pela Companhia Editora Nacional, foi publicada a obra *Aventuras de Xisto*, "[...] com a qual Lúcia inauguraria uma série de novelas de aventura protagonizadas por esse personagem."[147]

O *Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG)*, criado pelo escritor Murilo Rubião em 1966,[148] em sua edição n.º 914, datada de 7 de abril de 1984, homenageou a escritora Lúcia Machado de Almeida. Na página "A repercussão da obra", diversos escritores, poetas e críticos explanam a respeito de alguns livros de Lúcia. Carlos Drummond de Andrade afirma que a habilidade de escrever de Lúcia é algo espontâneo, pois "[...] conta histórias do jeito mais natural (quer dizer: do jeito mais artisticamente natural) de sorte que o leitor infantil não se sente intimidado com a pressão de uma inteligência adulta a querer estabelecer uma falsa intimidade com o espírito infantil."[149]

---

[145] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 191.
[146] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 185.
[147] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 194.
[148] O Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG) foi uma publicação literária no encarte do jornal oficial do estado – o Minas Gerais. As publicações foram feitas semanalmente até 1992 e foram paralisadas em 1993. Em 1994, ocorreu a retomada das publicações, porém independentes do jornal Minas Gerais. Desde a sua criação, o SLMG tem contribuído para a divulgação e valorização da cultura de Minas Gerais, proporcionando um marco cultural brasileiro desde então.
[149] ANDRADE. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.

Rachel de Queiroz também descreve a respeito da imaginação de Lúcia: "É uma imaginação preciosa, delicadíssima. Sua contribuição à nossa parca literatura infantil merece o maior respeito."[150] Similarmente, Pedro Nava trata da literatura infantil produzida pela escritora que, segundo ele, destina-se não só às crianças, mas também aos adultos: "Lúcia faz uma literatura que se destina às crianças, mas que pode ser degustada no seu fundo de sabedoria e beleza por todos os adultos e principalmente pelos que são dotados de imaginação, ou que são iluminados pela compreensão da poesia."[151] Do mesmo modo, Mário Mattos descreve o alcance da obra de Lúcia não somente ao público infantil, como também ao público adulto, aos que têm "alma poética": "Suas histórias servem, não só para os pequenos, como para qualquer pessoa em que a alma poética não tenha desaparecido."[152]

Na literatura de viagem, Lúcia publica o primeiro livro de sua trilogia a respeito de três cidades de Minas Gerais – Diamantina, Ouro Preto e Sabará. O guia turístico *Passeio a Sabará* foi publicado pela Editora Martins em 1952. O livro torna-se, segundo Regis Gonçalves, "[...] um clássico desse gênero literário – que mistura literatura, história, legenda e informação turística – e teria inúmeras reedições, valorizadas pelos desenhos do mestre Guignard, que o ilustrou lindamente."[153] Com uma escrita repleta de reflexões, indagações e fluidez, a escritora capta a atenção do leitor durante o passeio que o conduz pelas ruas e vielas estreitas sabarenses, na antiga Vila Real de Nossa Senhora da Conceição. É um passeio pela história colonial brasileira, pela vida dos bandeirantes paulistas, pela descoberta do ouro e do minério, conduzido por uma escrita límpida.

O relato de viagem de Lúcia guia o leitor à sua própria viagem literária e histórica, permitindo-lhe passear pelas rotas sabarenses. As contribuições de um dos mais reconhecidos desenhistas brasileiros, Alberto da Veiga Guignard, presentes na edição publicada pela Editora UFMG em 2010, auxiliam o leitor nesse passeio poético. Os desenhos do artista compõem o cenário sabarense e apresentam as belezas dessa cidade. No "Prefácio" dessa mesma edição (2010), Silviano Santiago comenta acerca do livro:

> A obra *Passeio a Sabará* oferece, preliminarmente, outro e não menos interessante passeio pela política cultural brasileira durante o processo de tombamento, restauração e reabilitação artística e política das cidades históricas de Minas Gerais. Ousamos mapear precariamente alguns becos e

[150] QUEIROZ. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[151] NAVA. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[152] MATTOS. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[153] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 193.

> azinhagas públicos e privados. Entremos agora pela porta do livro, enriquecido pelo traço econômico e sensível de mestre Guignard.[154]

Santiago esclarece que o texto propicia algumas possibilidades ao leitor, além da contribuição dos desenhos de Guignard, que registram a história e permitem a construção da imagem da cidade, juntamente com o relato de viagem da escritora. *Passeio a Sabará* fornece ao leitor informações tanto de localização quanto de dados históricos, além de propiciar conhecimentos sobre a história, a cultura e a política de Sabará. Alphonsus de Guimaraens Filho também discorre acerca desse livro no *Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG)* de 1984, edição n.º 914: "História, Arte, Poesia dão-se as mãos em *Passeio a Sabará*, onde o lirismo próprio da autora e a sua maneira muito pessoal de descrever e comentar não impedem a fidelidade absoluta à realidade."[155] Aires da Mata Machado Filho também explana sobre esse livro: "Em três planos simultâneos decorre esse *Passeio a Sabará*: realidade, evocação e poesia. O passeio não é solitário."[156] Tanto Alphonsus de Guimaraens quanto Aires da Mata Machado descrevem o guia sabarense como um livro repleto de lirismo, além de permitir retornar ao passado histórico. Sérgio Milliet comenta acerca do livro de Lúcia:

> O guia de Lúcia Machado de Almeida para Sabará (*Passeio a Sabará*) classifica-se entre esses guias-obra-literária. Pelo espírito com que foi escrito, pelo poder evocativo, pelo estilo tão pessoal da autora, é livro de se ler independentemente da visita à velha cidadezinha mineira. Mas, para quem viu Sabará, andou pelas ruas íngremes, entrou nos sobradões antigos e, em seguida, desceu à parte nova do ferro; para quem veio de Belo Horizonte e sentiu o contraste entre a capital moderna e a cidade do século XVIII, o livro tem um encanto particular.[157]

Milliet reconhece a relevância da escrita de Lúcia em *Passeio a Sabará*. O espírito viajante da escritora é o que permite ao leitor viajar pela cidadezinha mineira através de seu relato, uma vez que, nessa "[...] narrativa, pode-se perceber o trabalho da escritora em prender a atenção do seu interlocutor, para que não perca o foco, mas se entregue ao divagar encantatório que, a cada palavra, transporta-o a outro mundo."[158] *Passeio a Sabará* é uma obra que retoma a história de Sabará pelos relatos de viagem da escritora e

---

[154] SANTIAGO. Prefácio. In: *Passeio a Sabará*, p. 14.
[155] GUIMARAENS FILHO. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[156] MACHADO FILHO. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[157] MILLIET. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[158] RAMOS. *Passeios poéticos*: a cidade de Sabará em escritos modernos, p. 66-67.

narra a construção dessa história tanto pelos documentos oficiais quanto pela memória popular, esta última, a exemplo da menção às jabuticabas.

O segundo livro da trilogia sobre Minas Gerais é *Passeio a Diamantina*, publicado pela primeira vez em 1960. Neste, Lúcia narra o passado de Diamantina, funde o passado e o futuro da cidade e, com a sua escrita, imortaliza a tradição arcaica. A escritora enfatiza que "[...] a verdadeira experiência do viajante só poderia se realizar na compreensão do espaço urbano setecentista do arraial do Tijuco, e este tinha que ser lido à luz das personagens que o povoam no passado."[159] A paisagem urbana dessa região apresenta marcas desse passado: a escravização, as traições, os amores, os sofrimentos, as angústias, as riquezas e os dias de glória. As histórias contadas por Lúcia foram ouvidas durante a viagem feita a Diamantina, o que se tornou uma das principais fontes de inspiração para a escrita desse livro, além da bibliografia disponível sobre o arraial do Tijuco.

Affonso Ávila, pesquisador, ensaísta e poeta, escreve uma matéria, cujo nome é o mesmo do livro, sobre a obra *Passeio a Diamantina* (1960), publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG)*, edição n.º 914, de 1984. Consoante a Ávila:

> Lúcia Machado de Almeida, que no mesmo gênero nos proporcionara antes seu *Passeio a Sabará*, conta em estilo simples e agradável a trajetória dos homens que criaram em torno de Diamantina uma auréola de lenda e romantismo. Depois de aludir às origens da cidade, detendo-se na apreciação das versões que correm sobre a descoberta ali das primeiras pedras preciosas, a escritora entra na verdadeira história humana da Demarcação, narrando com graça e leveza os episódios que assinalaram a vida de drama e ambição dos mineradores.[160]

Observa-se que Ávila revela um olhar atento e direcionado aos detalhes descritos por Lúcia na narrativa de Diamantina. Com o olhar observador, o poeta ainda relata que a escrita da autora possui sensibilidade para o passado, senso perspicaz para compor o cenário diamantinense e suas peculiaridades, assim como para apresentar a real arte colonial da terra do diamante. Ao final da matéria, Ávila ressalta a importância do livro tanto para os leitores de seu tempo (1984) quanto para as gerações futuras:

> *Passeio a Diamantina* ultrapassa neste ponto os limites de um simples guia histórico ou roteiro de orientação do turista. Trabalhado pelo carinho e pelo talento de uma escritora dos méritos de Lúcia Machado de Almeida, o livro será daqui por diante de consulta obrigatória para quantos se debrucem sobre o tema sempre atraente da cidade colonial mineira. *Passeio a Diamantina*, cuja

[159] FURTADO. Prefácio. In: *Passeio a Diamantina*, p. 12.
[160] ÁVILA. Passeio a Diamantina. In: *Suplemento Literário*, p. 12.

> apresentação gráfica atesta o índice atual de nossa indústria livreira, é ainda obra de incontestável valor artístico.[161]

Nessa mesma edição (914) do *Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG)* de 1984, Rubem Braga descreve acerca de *Passeio a Diamantina* e de sua viagem literária ao ler o livro. Conforme Braga, "[...] em casa mesmo a gente viaja pelas ruas e pelos séculos de Diamantina com tanta doçura e gosto que passa a entender e amar ainda mais aquele mundo que visitamos pela primeira vez pela mão da menina Helena Morley."[162] Carlos Pinto Alves também compartilha a sua experiência de leitura do livro, apresentando tanto a sua perspectiva de leitor viajante quanto a sua visão sobre a escrita de Lúcia. De acordo com Alves, "Lúcia sabe contar estórias [*sic*]; conhece o segredo de engambelar o leitor, abstraindo-o das preocupações do momento, e fazendo-o embarcar num teleguiado para viagens fora do tempo e do espaço."[163] Segundo Júnia Ferreira Furtado, durante a leitura de *Passeio a Diamantina*, o viajante e o leitor atentos podem, com toda certeza, "[...] encontrar as informações prévias a direcionar seu olhar em sua caminhada pela cidade, ensinando-o a inquirir a realidade observada e desfrutar, num mergulho em seu passado colonial, os amores e as perfídias ali vividas."[164]

Passeio a Ouro Preto é o último livro da trilogia acerca de Minas Gerais. Sua primeira edição foi publicada em 1971 por Lúcia. O livro narra a história da cidade de Ouro Preto através do olhar viajante da escritora e de seu toque mágico com as palavras. A sua presença está viva nessa cidade que tanto venerava, todavia, é em Ouro Preto que Lúcia está "[...] porque ouvimos sua voz, contando histórias e lendas, tomando-nos pela mão para uma inesquecível caminhada pelas ladeiras, becos e adros da acrópole mineira."[165] Nesse guia de Ouro Preto, a escritora transporta o leitor para o passado ao narrar acontecimentos e memórias durante o percurso pelas ladeiras ouro-pretanas. As belíssimas igrejas barrocas, o Palácio dos Governadores, o Museu da Inconfidência, a Casa dos Contos e as lendas urbanas tornam o livro uma verdadeira síntese do século do ouro, ao desvelar, recorrendo à lírica da escrita, à relevância daquele período para Minas Gerais. No *Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG)*, na edição n.º 914, datada em 7 de abril de 1984, Laís Corrêa de Araújo descreve acerca do livro de Lúcia:

---

[161] ÁVILA. Passeio a Diamantina. In: *Suplemento Literário*, p. 12.
[162] BRAGA. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[163] ALVES. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[164] FURTADO. Prefácio. In: *Passeio a Diamantina*, p. 15.
[165] SANTOS. Prefácio. In: *Passeio a Ouro Preto*, p. 10.

> Assim é que o texto, a linguagem, a forma de apresentação do assunto, em Passeio a Ouro Preto (como nos livros anteriores), orientam-se no sentido de levar o leitor a compartilhar com a autora do entusiasmo de uma aventura espiritual, de aceitar integralmente e por aproximação bem emotiva o desafio de *ver*, de deixar-se *envolver* capciosa e deliciosamente pelo ambiente e o sentimento do tempo passado, que se projeta e se sincroniza com o nosso tempo interior e dá unidade e caráter à arte brasileira.[166]

Em *Passeio a Ouro Preto*, no texto de prefácio da edição publicada pela Editora UFMG em 2011, o escritor e político brasileiro Angelo Oswaldo de Araújo Santos afirma: "*Passeio a Ouro Preto* é uma das mais lindas e apaixonantes introduções à antiga capital de Minas e cidade-monumento nacional, um bem que faz parte da herança do mundo, de acordo com a declaração da Unesco."[167] Ao final do prefácio, Santos finaliza o texto salientando que "Lúcia Machado de Almeida faz com que nos encantemos com a cidade, toda ela poesia, e cantemos a alegria desse esplêndido passeio em Ouro Preto."[168] O último livro de literatura de viagem de Lúcia é *Passeio ao Alto Minho*, publicado pela Companhia Editora Nacional em 1971. Ele é resultado de uma viagem a Portugal feita pela escritora, durante a qual ela "[...] derrama seus amores por aquele pedaço do setentrião português, onde encontra sua raiz familiar na pessoa de um ancestral e descobre inúmeros laços de identidade com seu estado natal [...]".[169]

Outras publicações surgiram ao longo dos anos seguintes. Ainda na década de 1970, Lúcia publica *A Vida é Fantástica* (1977), *Vampiros da Noite* (1977) e *Spharion* (1979). Na década de 1980, surgem três publicações: *Menina, Menina...* (1985), *O falcão de Penas Salpicadas* (1986) e *O Mistério de Douradinha* (1989). Nos anos 90, publica *Atíria na Amazônia* (1992) e *O asteroide* (1995). A publicação póstuma foi feita em 2002 pela filha de Lúcia, Patrícia de Almeida Penido, com o livro *Amarcord e Outras Lembranças*.

2.2.2 Rotas sabarenses

A literatura comparada pode se apresentar como mediadora de um ato reflexivo, generalizador e teorizador a respeito do fenômeno literário por intermédio do caminho interdisciplinar. Isso remete à inter-relação e ao papel mediador entre a análise literária e a literatura de viagem, que convergem para objetivos comuns: estabelecer uma forma de

---

[166] ARAÚJO. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, p. 11.
[167] SANTOS. Prefácio. In: *Passeio a Ouro Preto*, p. 15.
[168] SANTOS. Prefácio. In: *Passeio a Ouro Preto*, p. 17.
[169] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 195.

olhar e de refletir sobre o "outro". O olhar comparatista e o olhar viajante[170] se entrelaçam em busca do "outro", dos "espaços outros". A partir desses olhares, a viagem torna-se um ponto em comum, por meio do qual Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida dialogam em seus textos literários e poéticos, assim como nas cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia entre as décadas de 1940 e 1960.

Na carta enviada à Lúcia em 11 de dezembro de 1944, Cecília expõe esse olhar viajante: "Comecei a olhar para V., para Henriqueta, para a escada, e Sabará começou a aparecer, querendo ter forma de poema [...]".[171] No trecho seguinte, a poeta descreve elementos históricos da cidade de Sabará no poema[172] presente na carta:

> Lúcia – azul / Vamos chupar jaboticabas [...] / Pedir à Senhora do Ó que tenha muitos meninos iguais [...] / E depois voaremos para o céu ou para o mar / azues, azues, azues, / como as janelas do Senhor Intendente, / azues, Lúcia, como o seu perfil entre as nuvens, / todo azul, cerúlo, anil / bleu, blue, blau... / Sabará, campânula azul entre as montanhas, / e nós lá dentro, como insetos azues, / " como máquinas fotográficas, / mirando sonhos de duzentos anos / no espaldar da cama colonial... [...][173]

As "jabuticabas", a "Capela (Igreja) Nossa Senhora do Ó", o "Senhor Intendente", os "duzentos anos", o "espaldar da cama colonial" e o céu azul entre as montanhas são elementos históricos e naturais que compõem o cenário de Sabará. Cecília, com o seu olhar viajante, soube admirar, apreciar e enxergar as belezas dessa cidade.

Do mesmo modo e com o mesmo olhar viajante, Lúcia adentra a cidade de Sabará com os seus registros literários no livro *Passeio a Sabará* (1952). Nos capítulos iniciais do livro, a escritora introduz a história da cidade mineira, começando pelo arraial de Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará e, em seguida, pelo velho arraial de Sant'Ana. Posteriormente, prossegue com a história do chafariz do Caquende, seguida pela do teatro do Império. Por fim, aborda as histórias de algumas igrejas mais conhecidas, além do Museu do Ouro, do chafariz do Rosário e do ciclo do ouro. Dentre as igrejas relatadas por Lúcia em *Passeio a Sabará*, destacam-se: Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, São Francisco de Assis, Nossa Senhora das Mercês, Capelinha de

---

[170] A análise mais detalhada desses olhares viajantes será feita no capítulo 3, intitulado "Relações entre Viagens e Espaços", uma vez que será dedicado à literatura de viagem e aos seus conceitos, bem como aos conceitos de espaços literários.

[171] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.

[172] O poema desta carta não possui título e não está dividido em estrofes.

[173] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.

Nossa Senhora do Pilar, Capela Chinesa, velha Matriz de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Carmo. Para esta pesquisa, trataremos de todas, exceto de Nossa Senhora das Mercês.

A crônica intitulada "Nossa Senhora do Rosário dos Pretos" apresenta uma das igrejas mais famosas da cidade de Sabará – a Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, pertencente ao período colonial e localizada na Praça Melo Viana. A igreja tornou-se um marco na história dessa cidade por ser conhecida como a igreja inacabada, com a sua velha construção em ruínas:

> Essa 'ruína' que aí está documenta justamente a interessantíssima fase da capelinha, ainda em 'simbiose' com a capela-mor da igreja que a absorveria mais tarde. Levantado à custa de donativos obtidos pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, esse templo acompanhou todo o movimento e doloroso passado dos negros nas Minas Gerais. Sua construção foi interrompida e reiniciada várias vezes, seguindo sempre o ritmo das esmolas arrecadadas.[174]

A construção da igreja teve início em 1713, no século XVIII. A capela-mor e as sacristias foram finalizadas em 1781. Logo depois, a construção foi interrompida e, seis anos mais tarde, foi reiniciada. Entretanto, em 1800, novamente houve outra interrupção na edificação da capela. A retomada foi feita em 1805, quando Antônio Ferreira da Costa assumiu a responsabilidade de prosseguir com a continuação da igreja. Durante esse período, a construção ainda não havia sido finalizada. Passaram-se décadas e, com a abolição da escravatura em 1888, a construção da igreja foi definitivamente interrompida, pois os trabalhadores negros foram dispensados de suas atividades escravocratas, incluindo esta. Todavia, a irmandade obteve a sua capela própria anos antes da conclusão das obras da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em 1820, mediante uma concessão de "Sua Majestade Fidelíssima que Deus guarde a Mercê de uma Loteria". Devido a isso, as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário trouxeram aos negros certo alívio e consolo, pois ali:

> [...] estavam, elevados à dignidade e glória dos altares, santos de cor escura como eles, santos que, se não faziam o milagre de libertá-los da escravidão, pelo menos escutavam com ouvidos paternais e compreensivos os queixumes contra a brutalidade e egoísmo dos senhores das lavras, que lhe violentavam as mulheres e exigiam deles, pobres negros, trabalhos frequentemente muito acima de suas forças. E nos olhos de vidro de seus santos pretos, aquela gente lia mensagens de amor e de esperança...[175]

---

[174] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 58.
[175] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 59.

Cabe ressaltar que as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário não eram inteiramente benevolentes, pois, de certo modo, as promessas feitas beneficiavam indiretamente os donos de homens e mulheres escravizados. Por outro lado, mesmo diante desse "benefício" oferecido pelas irmandades, esses senhores viviam cercados pelo medo de uma possível rebelião, o que gerava certo descontrole em relação ao agrupamento dos escravizados. Essa arregimentação de escravizados, na época, tinha alguns preceitos, sendo eles: "[...] prestar culto a Nossa Senhora do Rosário; sepultar os irmãos defuntos; cuidar da educação dos filhos legítimos dos irmãos mortos indigentes; libertar os irmãos cativos. Isto principalmente."[176] Aquele grupo de escravizados tinha o desejo e o sonho de recuperar a sua liberdade. Essa liberdade foi sequestrada a partir do momento em que foram brutalmente arrancados de sua terra natal – a África.

Ao descrever a história dessa famosa igreja sabarense, a escritora recria, a partir do seu lugar discursivo, o espaço visitado. A recriação da imagem da igreja matriz é apresentada ao leitor diante do olhar atento da narradora aos detalhes e às histórias da cidade de Sabará, neste caso, a dos escravizados e das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário. Observa-se que a narradora revive a história dos escravizados por meio das imagens e do templo religioso, permitindo ao leitor retornar ao passado.

Ainda na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, observa-se uma parte inacabada que corresponderia à área central da capela, estendendo-se da entrada principal até a capela-mor − a nave definitiva. Na entrada, há um "arco-cruzeiro". No altar à esquerda, encontram-se as figuras da Sagrada Família, em uma bela representação esculpida em madeira policromada. A imagem de Senhora Sant'Ana também está presente, juntamente com a de Virgem Menina, São Joaquim e São José. Além disso, o "[...] gracioso teto rococó é decorado com pintura representando as invocações da ladainha de Nossa Senhora. (É interessante lembrar que esse motivo de louvor à Virgem é repetido várias vezes no teto das igrejas da Vila Real.)[177]

As imagens de Nossa Senhora do Rosário, São José, Santo Antônio, São Camilo, Santa Rita e São Benedito (negro e adorado pela irmandade) também são expostas no altar-mor. Por fim, a imagem de Santa Efigênia é apresentada no nicho à direita. Sabe-se que Santa Efigênia também era negra, assim como São Benedito, e que havia uma

[176] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 59-60.
[177] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 60.

adoração por ela por parte dos escravizados. No nicho à esquerda, há a imagem de São Domingos e, sob a mesa do altar-mor, a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte.

A Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos ainda conta com uma história assombrosa que a rodeia por séculos. Segundo a escritora, em determinadas noites, ouve-se "[...] o som confuso e longínquo de ladainhas rezadas por seres invisíveis. Vozes vindas da distância... distância, não no espaço, mas no tempo... Vozes chegadas até nós por meio de muitos, muitos anos!..."[178] A história relatada por Lúcia revela um olhar que vai além dos fatos, permitindo-lhe criar uma "fabulação" sobre o lugar. Ao enfatizar narrativas populares e fantásticas, ela também recria imagens literárias em torno da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Percebe-se que a narradora, Lúcia, apresenta a noção de sagrado ao relatar sobre a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no capítulo que leva o mesmo nome. Ao descrever os detalhes internos da igreja − como a entrada, a capela-mor, o altar à esquerda, o altar-mor com a sua mesa e o nicho à direita −, a narradora revela como as imagens e as pinturas sacras captam o seu olhar. A manifestação do sagrado é expressada pela ênfase que é dada em relação às especificidades das imagens e das pinturas que compõem o cenário da igreja. A ligação entre Santa Efigênia e São Benedito, ambos negros, também reforça o elo entre a igreja e os escravizados que trabalharam em sua construção no século XVIII. A devoção desses homens à Nossa Senhora do Rosário conferiu à igreja a relevância das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário que os representavam, levando para o interior do templo "santos de cor escura como eles", como relata a própria narradora. Santos que se compadeciam de suas aflições e tormentos, que os ouviam, embora não realizassem o milagre da tão sonhada liberdade.

A fé dos escravizados é atribuída à imagem de Nossa Senhora do Rosário, uma devoção católica criada em prol dos negros (escravizados ou libertos) para que pudessem expressar a sua religiosidade, uma vez que eram proibidos de frequentar as igrejas que os brancos e os senhores de homens e mulheres escravizados frequentavam. A manifestação do sagrado passa pelo homem e, mesmo que o recuse, "[...] há nos recursos expressivos o potencial simbólico do domínio do sagrado, que pode manifestá-lo. Até porque a experiência religiosa primária precede toda a reflexão sobre o mundo."[179]

---

[178] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 62.
[179] SPERBER. Prefácio: A noção de sagrado e a realidade da palavra e da linguagem. In: *A presença do sagrado na literatura*, p. 14.

Na crônica denominada "A Capela Chinesa", a manifestação do sagrado ocorre por meio das pinturas da Sagrada Família − Maria, José e Jesus − no retábulo do altar-mor da Capela (Igreja) Nossa Senhora do Ó, também conhecida como Nossa Senhora da Esperança e Nossa Senhora da Expectação do Parto. O retábulo do altar-mor é composto de vinhas e pelicanos. A talha é coberta por ouro laminado, expondo e realçando ainda mais o seu barroco. O centro do alto compõe o cenário sacro com a imagem de Nossa Senhora da Expectação do Parto. Os painéis com chinesices trazem pássaros dourados voando. Nas paredes da nave, há painéis pintados com as figuras da Sagrada Família – Maria, José e Jesus – em fuga para o Egito. O teto expõe a belíssima e delicada pintura que remete a uma das passagens da Bíblia em que Maria e José fogem para terras egípcias com o filho recém-nascido – Jesus.

No texto bíblico, no Evangelho segundo Mateus, capítulo 2, versículo 13, José parte rumo ao Egito com a sua esposa, Maria, e o seu filho, Jesus: "E, tendo eles se retirado, ei que o anjo do Senhor apareceu a José num sonho, dizendo: Levanta-te, e toma o menino e sua mãe, e foge para o Egito, e demora-te lá até que eu te diga; porque Herodes há de procurar o menino para o matar."[180] A religiosidade é evidenciada através da pintura das figuras de Maria, José e Jesus atribuídas ao Cristianismo. A Igreja Nossa Senhora do Ó é vista como uma capela encantadora. Com a sua inventividade e o seu estilo barroco, compõe o cenário sabarense, possuindo uma originalidade e graça por ser pequenina e, "[...] aliadas ao seu ar de miniatura, tornam exageradamente pomposo o qualificativo de 'bela' que gostaríamos de lhe dar. Talvez fique melhor dizer apenas que se trata da mais encantadora igreja de Minas Gerais."[181]

Na crônica "A velha Matriz de Nossa Senhora da Conceição", Lúcia volta o seu olhar para a igreja, construída entre 1701 e 1710. Foi erguida em honra de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade de Sabará. A igreja é uma louvação à Virgem Maria. Evoca a ladainha de Nossa Senhora através da pintura, isto é, a "[...] poesia dessa ladainha espalha-se pela igreja toda e surge na própria talha do arco-cruzeiro emoldurado o elaboradíssimo altar-mor".[182] A Virgem Maria (Maria de Nazaré), a mãe de Jesus, e a Nossa Senhora da Conceição, apresentam-se como elementos sagrados. A religiosidade é manifestada pelo olhar da narradora, pela louvação a Maria e pela homenagem à Nossa Senhora da Conceição na construção do templo. Malgrado a narradora não tenha descrito

[180] BÍBLIA. Mateus. In: *Bíblia Sagrada*, p. 1562.
[181] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 106.
[182] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 112.

nenhuma imagem ou pintura sacra, a louvação à Maria e a consagração da igreja em nome de Nossa Senhora da Conceição reforçam a religiosidade e a fé do povo sabarense.

A construção de pau a pique contribui para explorar a imagem de uma igreja bastante mineira. Por dentro, o ouro em sua decoração expõe claramente a riqueza vivida, à época, na Vila Real. Um dos detalhes importantes dessa igreja são as duas naves laterais, além das vidraças perto do forro, que fazem o ambiente ficar iluminado. De acordo com a escritora, a "[...] disposição de suas naves laterais (únicas em Sabará e raras em Minas) obedecem [*sic*] com elegância ao esquema convencional das igrejas luso-brasileiras da primeira metade do século XVIII."[183]

A porta que leva à Capela do Santíssimo encontra-se à direita da nave. Nesse local, "[...] há uma pia de madeira colorida e um pequenino altar com chineses em ouro vermelho, emoldurado na parede por uma pintura imitando talha, para lhe aumentar as proporções."[184] Depois de uma grande reforma, entre os séculos XVIII e XIX, esse detalhe da pia e do pequeno altar foi descoberto após os especialistas retirarem das paredes o papel que as cobria e escondia tal especificidade. A confirmação dessa suposição veio com o trabalho de restauração realizado pelo IPHAN, em 1962, por sua equipe técnica sob a direção do pintor mineiro Edson Mota.

Ressalta-se, mediante o olhar crítico e a escrita de Lúcia, a relevância do trabalho do IPHAN na restauração e preservação dos patrimônios em Minas Gerais, além do cuidado e zelo com os bens históricos. A escritora descreve a surpresa que os técnicos tiveram durante o trabalho de restauração da velha Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Lúcia enfatiza o mérito do IPHAN na restauração dessa igreja e como isso tem contribuído para a sua preservação. De acordo com os registros do IPHAN e com o relato da narradora, no interior dessa igreja, especialmente nos frontais dos altares, foram encontradas diversas "[...] camadas de tinta com pinturas feitas em épocas diferentes, sendo que, na mais antiga, possivelmente executada entre 1713 e 1780, apareceram guirlandas de flores, pelicanos e gordos anjinhos nus, tudo em tons de vermelho, azul esverdeado e ouro."[185]

A última igreja descrita no livro *Passeio a Sabará* (1952) é a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Na crônica intitulada "Encontro com o Aleijadinho", Lúcia apresenta como "[...] uma das mais harmoniosas e bem equilibradas igrejas de Minas Gerais: a de

---

[183] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 112.
[184] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 112-113.
[185] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 113-114.

Nossa Senhora do Carmo. Diante de sua fachada, sentimo-nos dominados por [*sic*] forte sensação de grandiosidade."[186] Com arquitetura portuguesa, material de caráter local e repleta de detalhes barrocos, essa igreja teve o seu frontispício desenhado e as suas portas principais esculpidas por Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho.

À igreja deve-se a ordem Terceira do Carmo de Sabará. A sua construção teve início em 1766, a partir do projeto do Mestre Tiago Moreira, contudo, foi alterado por Aleijadinho. O conjunto da obra é surpreendentemente harmônico e agradável, combinando o ouro com as cores branco, azul e vermelho. A arquitetura, "[...] escultura e pintura combinados discretamente numa sobriedade encantadora. A presença de Antônio Francisco Lisboa se faz sentir dentro e fora da igreja."[187] A representação do sagrado se faz pela devoção à Nossa Senhora do Carmo, título dado a Maria, mãe de Jesus, e padroeira da Ordem dos Carmelitas. Não somente pela devoção a Nossa Senhora do Carmo, a religiosidade também é apresentada pela genialidade de Aleijadinho.

Ao citar Aleijadinho, Lúcia refere-se à relevância de sua obra como escultor, carpinteiro e entalhador mineiro, que teve a incumbência significativa em várias construções sacras de Minas Gerais, incluindo a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Por esse motivo, a escritora narra algumas obras executadas por Aleijadinho durante o período de 1770 a 1783, nessa mesma igreja, a começar pelas "[...] as armas e os detalhes em pedra-sabão do frontispício; as portas principais; o coro sustentado por dois atlantes; os púlpitos em madeira policromada; os dois santos dos altares laterais."[188] Aleijadinho também criou os púlpitos em madeira policromada, que fazem referência a personagens bíblicos e a passagens de histórias da Bíblia Sagrada, como explana a escritora:

> O tom esmaecido das cores, as roupas laminadas a ouro e a força de expressão dos personagens formam um conjunto de excepcional bom gosto e harmonia. No púlpito do lado direito, Jesus pede água à Samaritana. No da esquerda, prega o Sermão da Montanha e dirige-se à turba que o cerca, fascinada, dizendo enquanto aponta para a arca de moedas: 'onde estiver vosso tesouro, lá estará vosso coração'. Para esse baixo-relevo Antônio Francisco conseguiu transportar toda a extraordinária beleza do capítulo XII do Evangelho de São Lucas. Nas faces laterais dos púlpitos, o Aleijadinho esculpiu a figura dos quatro evangelistas: João, Marcos, Mateus e Lucas, o santo médico e pintor.[189]

[186] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 121.
[187] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 123.
[188] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 123.
[189] ALMEIDA. *Passeio a Sabará*, p. 123-124.

A riqueza de detalhes com que Aleijadinho adornou a Igreja de Nossa Senhora do Carmo é verdadeiramente admirável. Observa-se que o seu talento como escultor, entalhador e carpinteiro era bem-quisto no que diz respeito aos projetos arquitetônicos da época. No artigo intitulado "Sobre Aleijadinho" (1957), Sílvio de Vasconcelos também descreve brevemente o trabalho de Antônio Francisco Lisboa nessa igreja: "Dois anos inteiros, de sol a sol, gastou para lavar os púlpitos, grades e côros da capela de Nossa Senhora do Carmo de Sabará [...]".[190]

O mérito das obras do artista mineiro – Aleijadinho − também é descrito por Luiz Armando Bagolin, assim como o importante papel de Rodrigo Melo de Franco Andrade − diretor do SPHAN entre 1937-1967 – e de sua equipe de pesquisadores na valorização de Aleijadinho, ao longo do século XX, como artista mineiro e gênio da arte brasileira: "[...] sob a direção de Rodrigo Melo de Franco Andrade, coube a missão [...] de provar cabalmente a existência do artista verdadeiro, assim como da recolha de indícios que pudessem comprovar a autoria das obras a ele atribuídas [...]",[191] conforme esclarece Bagolin no artigo intitulado "'O Aleijadinho': monstro herói" (2009).

Ainda na crônica "Encontro com o Aleijadinho", o olhar da narradora se volta, mais uma vez, para os detalhes que remetem ao sagrado, como a imagem de Nossa Senhora do Carmo carregando o menino Jesus no colo, representada no teto da capela-mor. No altar-mor, novamente, Nossa Senhora do Carmo aparece ao lado de Santo Elias e Santa Teresa d'Ávila. Os últimos santos descritos pela narradora reafirmam a fé cristã dos fiéis da cidade de Sabará. A sacralidade é transposta não apenas recorrendo às esculturas e imagens, mas também através das pinturas − como é o caso das outras igrejas já relatadas −, além da devoção expressa em cada uma delas.

O livro *Passeio a Sabará* rememora e revive momentos vivenciados por Sabará nos séculos XVIII e XIX. A escrita de Lúcia transporta o seu leitor ao passeio à Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, hoje conhecida como Sabará. Ele trata da história de Vila Real, desde a construção das igrejas barrocas, passando pelo ciclo do ouro até o império do minério. O olhar viajante de Lúcia revela as belezas sacras das igrejas sabarenses. Cada detalhe − dos materiais usados nas construções às pinturas, passando pelos elementos que compõem o exterior e o interior das igrejas, pelas esculturas e ornamentos – expressa o olhar viajante da escritora.

---

[190] VASCONCELOS. *Revista de História*, p. 38.
[191] BAGOLIN. *Estudos Avançados*, p. 355.

A decadência do ouro e das lavras em extinção revela o percurso pelo qual essa cidade sabarense passou. Após essa crise econômica, surge a extração da metalurgia do ferro para reacender a economia local, com uma das maiores e mais importantes empresas metalúrgicas – a Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. No "Prefácio" de *Passeio a Sabará*, escrito pelo professor e crítico literário Silviano Santiago, são apresentadas ao leitor informações sobre o que viria a ser o trabalho literário de Lúcia Machado de Almeida:

> Um parceiro inesperado na vida sentimental de Lúcia Machado encaminhará sua atuação cultural em Minas Gerais para realizações que servirão para distingui-la dos familiares e dos contemporâneos e que, por sua vez, a transformarão num ícone para as novas gerações de artistas e intelectuais mineiros nas décadas de 1950 e 1960.[192]

Na visão de Santiago, a partir da escrita e publicação de *Passeio a Sabará*, Lúcia seria um símbolo "literário" para as gerações futuras, o que permitiria a sua consagração como escritora brasileira. Cecília Meireles também reafirma a relevância da escrita de Lúcia para o "guia de Sabará", em uma das cartas enviadas à amiga, datada em 3 de outubro de 1947: "Faça o guia de Sabará, faça-o! Que oportunidade para enriquecer a nossa estante de turismo, tão miserável! [...] E escreve a Arte de comer jaboticabas, para fazer companhia a Arte de andar na rua [...]".[193] Imagina-se que o guia ao qual a poeta se refere seja o livro *Passeio a Sabará*, publicado cinco anos após o envio da carta citada.

Nessa mesma correspondência, Cecília ainda inclui um trecho poético sobre a morte, fazendo alusão à relevância histórica da cidade de Sabará e às jabuticabas, frutas típicas da região.

> Quando nós morrermos, Lúcia, teremos fantasmas lindíssimos. Imagine só, se eu for como teria querido ser! E com o ectoplasma poder-se-ão fazer, decerto, coisas deslumbrantes: poderemos ter vestidos, plásticos, modelados só pelo desejo, e ora estaremos com saias do século 18, ora com túnicas egípcias ou pelos atenienses. [ ]
> Quanto a V., Lúcia, o seu fantasma será azul safira. O seu fantasma será o ectoplasma das jaboticabas. E terá franjas de seda, como as suas pestanas. Todas as suas amigas e todos os seus admiradores (que abrangem todo o país de todos os aléns) andarão ao redor de V. oferecendo-lhe coisas, prosternados: uns, jaboticabas em estado sublime [...].[194]

---

[192] SANTIAGO. Prefácio. In: *Passeio a Sabará*, p. 9.
[193] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*, 1947.
[194] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*, 1947.

Cecília faz menção à morte e ao processo de vida após a morte, condicionado ao ectoplasma, que, segundo a doutrina espírita do Espiritismo Kardecista, é uma substância perceptível associada à materialização do espírito. Os médiuns também se utilizam desta energia do ectoplasma para se manterem em contato com os espíritos desencarnados. Contudo, nesse trecho da carta, fica evidente que a poeta se refere ao ectoplasma em relação à vida após a morte, descrevendo claramente o momento em que a vida cessará. Observa-se que Cecília descreve o fantasma de Lúcia como azul, cujo ectoplasma seria semelhante ao das jabuticabas. Para a poeta, a jabuticaba é uma forma carinhosa e, de certo modo, metafórica de lembrar de Lúcia, uma vez que a escritora era mineira e a fruta é um símbolo de Minas Gerais, especialmente da cidade de Sabará, onde ocorre anualmente, desde 1987, o Festival da Jabuticaba.

Sabará é conhecida como a terra da jabuticaba e conta com diversos incentivos para o desenvolvimento do festival, além de apoio à produção dos frutos pelos moradores, incluindo descontos em impostos para quem possui jabuticabeiras. A relevância da jabuticaba tornou-se reconhecida efetivamente em 2008, quando o Festival foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Cultural, e a jabuticaba recebeu o título de patrimônio imaterial da cidade. Cabe ressaltar que a jabuticaba é um fruto oriundo não só de Sabará, mas também de outras regiões do país, inclusive do Rio de Janeiro, terra natal de Cecília.

2.2.3 Rotas diamantinenses

Em terras diamantinenses, Lúcia Machado de Almeida aborda a história da cidade a partir da publicação de seu livro *Passeio a Diamantina* (1960). Com um estilo histórico-turístico, o livro apresenta um enredo focado em descrever e valorizar a cidade histórica. O livro é dedicado a Juscelino Kubitscheck, nascido em terras diamantinenses que, segundo a escritora, “revelou ao mundo um Brasil desconhecido.”[195] A história narrada nesse livro resume-se à experiência de um leitor viajante que só compreenderia o espaço do arraial do Tijuco à vista dos personagens que viveram no passado dessa região. A paisagem urbana apresenta-se como testemunha de um passado marcado pela escravização, pelo sofrimento, pela traição e pelos amores daqueles que por ali passaram.

No “Prefácio” do livro, na edição publicada em 2017 pela Editora UFMG, a professora Júnia Ferreira Furtado sintetiza a experiência de leitura proposta por Lúcia:

[195] Trecho da dedicatória escrita por Lúcia Machado de Almeida para Juscelino Kubitschek, presente na página 8 do livro *Passeio a Diamantina* (1960).

“Em seu roteiro turístico-artístico, Lúcia Machado de Almeida conforma uma pedagogia do olhar. Se, para a escritora, a viagem havia sido a fonte de conhecimento a guiar sua escrita, para quem se debruça sobre o seu livro, é este que torna a estada proveitosa.”[196] A “terra do diamante”, conforme Lúcia carinhosamente se refere a ela, é uma cidade acolhedora e hospitaleira:

> Riachos frescos e sinuosos sulcam a paisagem enfeitada de florinhas multicolores, e um biombo de quartzito emoldura-lhe a beleza. Quando se abrirem os poros de sua sensibilidade, você perceberá qualquer coisa de imponderável no ar, como se algo do que outrora sucedeu nestas paragens as houvesse marcado para sempre: zunido de chicotes rasgando carnes negras de escravos rebeldes... Suspiros abafados de casais apaixonados... Sussurros de intrigas e traições...[197]

Nesse primeiro parágrafo da crônica intitulada “Passeio a Diamantina”, cujo título é o mesmo do livro citado, a escritora descreve e sintetiza liricamente essa cidade histórica, abordando desde as suas paisagens até as histórias e fatos ocorridos na região, com destaque para a escravização e o sofrimento dos escravizados que ali viveram. Nota-se que a narradora apresenta descrições sutis de subjetividade em seu olhar lírico sobre Diamantina. Um olhar carregado de profundidade e singularidade, que a conduz à descoberta da cidade e de seu passado histórico mediante sua sensibilidade.

Nesse trecho dessa crônica, observa-se que a beleza natural de Diamantina remete ao passado dos diamantes e do ouro, às imagens e aos personagens, incluindo as histórias e os problemas da escravização. No livro *Brasil:* uma biografia (2015), Lilia Moritz Schwarcz, historiadora e antropóloga, e Heloisa Murgel Starling, escritora e historiadora, descrevem a descoberta do ouro e dos diamantes nas terras diamantinenses e ouro-pretanas por volta da década de 1690. Em conformidade com as historiadoras brasileiras, as “[...] descobertas nas Minas ocorreram nessa mesma década, quase simultaneamente, em diferentes lugares, mas sempre ao longo da linha que se estende entre as atuais cidades de Ouro Preto e Diamantina [...]”.[198] Ainda segundo Schwarcz e Starling, a descoberta do ouro em Minas Gerais apresentava um cenário vasto em relação às riquezas naturais, pois “[...] o ouro estava esparramado em quantidade espantosa no leito dos rios e riachos que corriam no fundo dos vales ou nos pequenos planaltos elevados – as chapadas – que se alastravam pelas encostas vertiginosas do maciço do Espinhaço.”[199]

---

[196] FURTADO. Prefácio. In: *Passeio a Diamantina*, p. 14.
[197] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 21.
[198] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 180.
[199] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 181.

Devido ao intenso processo de escavação nas minas, tornou-se necessária a contratação de mão de obra, nesse caso, a mão de obra negra escravizada. Grande parte desses escravizados vinha do continente africano, de regiões que hoje correspondem a países como Camarões, Nigéria, Senegal, Angola, Congo, Gabão e Moçambique. Os africanos escravizados foram comercializados para atender à demanda urgente por mão de obra nas minas, especialmente entre os anos de 1721 e 1722. Nessa época, "[...] já havia nas Minas uma população cativa estimada em 45.554 negros, cifra que cresceu para a marca de 95.366 em 1745 e alcançou 174 mil em 1786."[200] Esses dados históricos são reafirmados pelo jornalista e escritor Laurentino Gomes, em seu livro *Escravidão: da corrida do ouro em Minas* (2021). Segundo Gomes, em média, nesse período de escravização, "[...] vinte novos cativos chegavam todos os dias às regiões auríferas e diamantinas. Como resultado, por volta de 1780, a capitania de Minas Gerais era a mais populosa do Brasil, com 394 mil habitantes, dos quais 174 mil eram escravos."[201]

Sob o mesmo olhar lírico acerca das terras diamantinenses e de sua história escravocrata, Cecília Meireles retrata a cidade de Diamantina no poema intitulado "Romance XVII ou Das Lembranças do Tejuco", presente no livro *Romanceiro da Inconfidência* (1953): "Ai, que rios caudalosos. / e que montanhas tão altas! / Ai, que perdizes nos campos, / e que rubras madrugadas!"[202] Nos primeiros versos da primeira estrofe do poema, o "eu lírico" narra o retrato de Diamantina, descrevendo a sua beleza natural e arquitetura, bem como os sentimentos daqueles personagens que fizeram parte da história. O sentimento de dor do "eu lírico" é evidenciado nesse poema por meio de suas lamentações, expressas pela interjeição "Ai", que revela tanto o resgate das lembranças sofridas do passado quanto o sofrimento desse "eu lírico" ao revivê-las. Nos quatro primeiros versos, manifesta-se um lamento que se entrelaça à valorização da natureza mineira.

O quinto e o sexto versos de "Romance XVII ou Das Lembranças do Tejuco" fazem referência às pessoas escravizadas, estabelecendo uma comparação com "rebanhos de negros", o que evidencia a animalização dos personagens negros – os escravizados. Nos versos seguintes, há uma menção às capelas banhadas a ouro. Contudo, o "eu lírico" faz uma crítica à Igreja, que se mostrava conivente com os maus-tratos dos senhores para

[200] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 199.
[201] GOMES. *Escravidão*: Da corrida do ouro em Minas, p. 21-22.
[202] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 60.

com os seus homens e as suas mulheres escravizadas e, consequentemente, com a própria escravização:

> "Ai, que rebanhos de negros, / e que formosas mulatas! / Ai, que chicotes tão duros, / e que capelas douradas! / Ai, que modos tão altivos, / e que decisões tão falsas... / Ai, que sonhos tão felizes... / que vidas tão desgraçadas!"[203]

Retomando a prosa de Lúcia Machado de Almeida, no livro *Passeio a Diamantina* (1960), e à crônica "Passeio a Diamantina", observa-se que, em fins do século XVII, a descoberta do ouro atraiu para Minas Gerais diversos aventureiros – bandeirantes paulistas e portugueses ambiciosos – o que possibilitou a descoberta das minas de ouro. Já nas minas do Serro Frio,[204] encontraram mais ouro; contudo, prosseguiram a caminhada pelo Rio Jequitinhonha, pelo monte Itambé, pelo Rio Piruruca e pelo Rio Grande, onde se avistava um riacho que nascia em um morro e cortava um vasto brejo.

Esse vasto brejo passou a ser chamado de Tijuco, e ali foi fundado o arraial do Tijuco, local que, mais tarde, daria origem à atual cidade de Diamantina. Nesse local, não só o ouro foi descoberto, mas também os diamantes. Por volta de 1721, o português Bernardo Fonseca Lobo avistou, no fundo do Córrego de Morrinhos, uma pedra que, mais tarde, seria identificada como diamante, até então desconhecida na região. Com isso, Fonseca Lobo tornou-se o descobridor oficial de diamantes no Serro Frio. Daquele momento em diante, quase "[...] todo mundo trocou a mineração de ouro pela do diamante, mais lucrativa e emocionante. Emocionante sim, pois, além de tudo, havia a surpresa, o prazer lúdico que, às vezes, numa só cartada, modificava todo um destino..."[205]

Em carta datada de 22 de julho de 1729, Dom Lourenço de Almeida comunica ao El-Rei de Portugal e Algarves, Dom João V, o descobrimento dos diamantes na Comarca do Serro Frio. A mineração desses diamantes teve início mediante autorização de Dom João V ao próprio Dom Lourenço de Almeida. Com isso, organizou-se "[...] o primeiro regimento diamantino, sendo estabelecido o imposto da captação de 5$000 por escravo ocupado em mineração."[206] Assim, "[...] chegaram mais escravos negros, lançados de Moçambique e Angola como bestas selvagens, para o trabalho nas lavras. Penoso serviço."[207]

---

[203] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 60.
[204] Atualmente, o município do Serro Frio é conhecido simplesmente como Serro.
[205] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 32.
[206] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 33.
[207] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 33.

A descoberta dos diamantes no Tijuco (Diamantina) também foi relatada por Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, com base em viagens realizadas pelo Brasil entre 1817 e 1820, posteriormente registradas no livro *Viagens pelo Brasil* (1940). Na segunda edição desse livro, Spix e Martius relatam que o Tijuco floresceu somente após a descoberta dos diamantes: "Deve Tijuco a sua origem e o atual florescimento, só e só [*sic*] ao aparecimento dos diamantes."[208]

Tanto nos poemas de *Romanceiro da Inconfidência* quanto na narrativa de *Passeio a Diamantina*, a memória da escravização se apresenta como um elemento marcante para o "eu lírico" e para a narradora, respectivamente. O sistema escravista, vivenciado por milhões de pessoas não apenas na África e em outros países, mas também no Brasil, entre os séculos XVI e XIX – especialmente em Minas Gerais –, retoma questões como a opressão, o domínio e a luta pela liberdade. Consoante ao escritor e jornalista Laurentino Gomes, em *Escravidão: Da corrida do ouro em Minas* (2021), o período escravocrata no Brasil no século XVIII pode ser dividido em dois momentos distintos.

O primeiro momento diz respeito à adaptação dos escravizados ao mundo dos senhores brancos, marcando a vivência e a submissão dos negros ao sistema escravista. O segundo relaciona-se à mudança de comportamento dos negros, à rejeição de um sistema cruel e à opressão imposta pelos brancos, evidenciando a luta pela liberdade e pela igualdade. A partir desse estado de rebelião, marcado pelo trabalho escravocrata e pela busca pela independência, foi possível construir uma concepção idealizada e uma visão simplificada "[...] do escravo não corrompido pela opressão dos brancos, que jamais se curvou ao sistema escravista, que se rebelou sempre que pôde e lutou pela liberdade na forma de quilombos ou enfrentamentos armados contra seus opressores [...]".[209]

Ainda na crônica "Passeio a Diamantina", Lúcia Machado de Almeida descreve alguns personagens importantes que fizeram parte da história do Tijuco. Entre eles, destaca-se o conde das Galvêas, responsável pela proibição da mineração livre dos diamantes no arraial, e o seu sucessor, Gomes Freire de Andrade, que assumiu a responsabilidade pela mineração. Felisberto Caldeira de Brant e João Caldeira de Brant estiveram no arraial do Tijuco entre 1748 e 1751, período em que arremataram o contrato de diamantes e contribuíram para o crescimento da economia do distrito.

A figura de João Fernandes de Oliveira, contratador português e companheiro de Francisca da Silva, conhecida como Chica da Silva, também faz parte dessa história.

---

[208] VON SPIX; VON MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*, v. 2, p. 35.
[209] GOMES. *Escravidão*: Da corrida do ouro em Minas, p. 27.

Além dele, destacam-se João Inácio, novo intendente, e Manuel Ferreira da Câmara Bittencourt Aguiar e Sá, o primeiro intendente dos diamantes. A história registra ainda a existência de Isidoro, extraditado para as galés na Real Extração, que, inconformado, fundou um quilombo juntamente com outros escravizados. Entre os estrangeiros, destaca-se Saint-Hilaire, botânico francês responsável pela descoberta de mais de mil espécies de plantas em terras mineiras. Dentre esses personagens citados por Lúcia, Felisberto Caldeira de Brant destaca-se como protagonista das histórias diamantinenses. Caldeira Brant foi perseguido pelo Ouvidor Bacelar, em meio a traições e intrigas:

> E o povo do Tijuco vivia alegre e feliz naquele ano da graça de 1751 do nascimento do Nosso Senhor Jesus Cristo. [...] Ora, aconteceu que, naquele já citado ano, o Tijuco se preparou para comemorar com solenidades excepcionais as cerimônias da Semana Santa na Igreja de Santo Antônio. Veio muita gente do Serro Frio (Vila do Príncipe), inclusive o novo ouvidor Bacelar, que acabava de chegar de Lisboa. Eis que entra no templo Felisberto com sua mulher, filhos, e uma linda jovem, sua parenta. Mal pousara os olhos na moça, o Ouvidor dela não mais os pode tirar. Perturbado, fascinado, não soube conter um impulso e, arrancando a flor que trazia à lapela [...] atirou-a ao colo da bela. O escândalo foi grande. Felisberto, indignado, murmurou qualquer coisa aos ouvidos do imprudente, e retirou-se do templo a fim de esperá-lo fora. Terminada a festa, os dois homens se encontraram e discutiram. Exaltado, Caldeira Brant deu uma punhalada no Ouvidor, mas o santo dele era forte: a lâmina resvalou num botão de metal e nada sucedeu.[210]

Nesse trecho, Lúcia destaca a postura do Ouvidor Bacelar perante a moça, que era parente de Caldeira Brant. Por conta dessa atitude, Felisberto sentiu-se ofendido e insultado pelo cortejo indevido do Ouvidor Bacelar, o que culminou em uma discussão na qual Bacelar foi atingido por uma punhalada. Contudo, o golpe não foi fatal, pois um botão de metal protegeu o Ouvidor do ferimento mortal.

De forma semelhante à prosa de Lúcia, Cecília Meireles retrata esse episódio em sua poesia no livro *Romanceiro da Inconfidência*, no poema intitulado "Romance XI ou Do Punhal e da Flor". O lirismo da poeta ao descrever a cena de conflito entre o Ouvidor Bacelar e Felisberto Caldeira de Brant é evidenciado já no início do poema: "Rezando estava a donzela, / rezando diante do altar. / E como a viam mirada / pelo Ouvidor Bacelar! / Foi pela Semana Santa. / Era sagrado, o lugar."[211] Nessa primeira estrofe, o "eu lírico" revela o encanto do Ouvidor Bacelar pela donzela, parente de Caldeira de Brant, ao vê-la rezando no altar − lugar sagrado – durante as comemorações da Semana Santa. Foi paixão à primeira vista. Naquele instante, o Ouvidor pareceu esquecer-se das severas

[210] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 42.
[211] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 42.

reações dos homens da época, pois "Muito se esquecem os homens, / quando se encantam de amor. / Mirava em sonho, a donzela, / o enamorado Ouvidor. / E em linguagem de amoroso / arremessou-lhe uma flor."[212]

Na segunda estrofe, a donzela aparece apaixonada pelo Ouvidor, sonhando acordada. Ao perceber a atitude da amada, ele expressa o seu amor arremessando-lhe uma flor. Na estrofe seguinte do poema, o "eu lírico" anuncia o presságio da briga entre o Caldeira de Brant e o Ouvidor Bacelar. A rosa caída no colo da donzela serve como motivo para o início da discussão entre os personagens: "Caiu-lhe a rosa no colo. / Girou malícia pelo ar. / Vem, raivoso, Felisberto, / seu parente, protestar. / E era na Semana Santa. / E estavam diante do altar."[213] Caldeira de Brant, tomado por completa fúria, confronta o Ouvidor Bacelar, expressando a sua ira diante da audaciosa atitude deste, apesar de ser Semana Santa e estarem diante do altar.

O "eu lírico" descreve, na quarta estrofe, a beleza da donzela, da rosa e do punhal: "Mui formosa era a donzela. / E mui formosa era a flor. / Mas sempre vai desventura / onde formosura for. / Vede que punhal rebrilha / na mão do Contratador!"[214] A formosura da donzela e da rosa é observada pelo olhar do "eu lírico", que as compara a um estado de graça. No entanto, ele ressalta que a má sorte acompanha a beleza por onde quer que ela vá. Ao final da estrofe, o punhal é apresentado à narrativa poética como um objeto glorioso, nas mãos do Contratador – o Caldeira de Brant.

Já na quinta estrofe, tem-se o desfecho final dessa história e o presságio da discórdia se concretiza, dando início ao conflito entre Caldeira Brant e o Ouvidor Bacelar, marcado pela tensão entre honra, paixão e violência: "Sobe pela rua a tropa / que já se mandou chamar. / E era à saída da igreja, / depois do ofício acabar. / Vede a mão que há pouco esteve / contrita, diante do altar!"[215] O "eu lírico" relata o momento em que as tropas são chamadas para conter a discussão entre o Contratador e Ouvidor.

A desavença se estabelece em frente à igreja, onde Caldeira Brant, com um punhal de lâmina afiada e brilho reluzente, desfere um golpe contra Bacelar: "Num botão resvala o ferro: / e assim se salva o Ouvidor. / Todo o Tejuco murmura, / − uns por ódio, uns por amor. / Subir um punhal nos ares, / por ter descido uma flor!"[216] Como o Ouvidor tinha um botão de metal preso ao peito, nada lhe sucedeu, e o Contratador não conseguiu feri-

[212] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 42.
[213] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 42.
[214] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 42.
[215] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 42-43.
[216] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 43.

lo. No poema, a flor representa metaforicamente o motivo que deu início à discussão entre o Contratador e o Ouvidor, enquanto o punhal simboliza o desfecho do conflito. As cenas dessa história quase trágica são apresentadas pelo "eu lírico" no poema "Romance XI ou Do Punhal e da Flor", de Cecília Meireles, em um estado profundo de lirismo, utilizando recursos poéticos que intensificam a emoção e sensibilizam o leitor.

De volta ao livro *Passeio a Diamantina*, na crônica "O Museu do Diamante", Lúcia Machado de Almeida descreve o museu localizado no Largo da Intendência (ou da Sé), hoje denominado Praça Conselheiro Mata Machado. A casa que abriga o museu pertenceu, por volta de 1789, ao padre José da Silva de Oliveira Rolim, que foi obrigado a ceder o imóvel à Real Fazenda após ter seus bens confiscados. O imóvel foi inicialmente arrematado pelo Doutor José Soares Pereira da Silva, mas logo vendido a Dona Ana Clara Freire. Contudo, com o decreto de desapropriação de 1943, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) assumiu a posse da casa e nela instalou o Museu do Diamante, dedicado à memória do ciclo diamantífero em Minas Gerais.

Ao entrar no espaço, no museu, o visitante encontra uma sala onde estão dispostas mesas, arcazes e diversos oratórios. Em um deles, destaca-se a imagem de Santa Bárbara. Nos arcazes repousa uma balança que era utilizada para pesar os diamantes, acompanhada de sua respectiva caixa de pesos. Há ainda uma imagem de Nossa Senhora e, na parede, um quadro representa o Menino Jesus. Complementando o cenário, encontram-se dois outros oratórios: "[...] um completo, com registro dos santos, impresso no Tijuco; outro com imagens em pedra-sabão e um São José de Botas, vestido à moda do século XVIII."[217]

Ao atravessar a sala contígua, o visitante depara-se com uma cama e um relógio antigo, além de "[...] um mostruário com vales que circulavam como dinheiro (burrusquês) por volta de 1808, emitidos por fábricas particulares; moedas de cobre e carimbos do Império."[218] Logo adiante, encontra-se o chamado quarto romântico – *Sans en avoir l'air* –, que abriga delicados calçados femininos, caixas de música e uma caixa de couro utilizada para guardar cartolas. Subindo as escadas, chega-se a outro espaço: o quarto triste. Esse ambiente remete diretamente ao sofrimento imposto aos escravizados de Minas Gerais, evocando o período de torturas. Lúcia dedica-se a descrever minuciosamente os objetos utilizados nesses castigos, reforçando o caráter cruel do sistema escravocrata:

---

[217] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 94.
[218] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 94.

> Instrumentos para torturar escravos ali se encontram em mudo e doloroso protesto. Argolas e correntes de ferro, troncos, chicotes, palmatórias, 'bacalhaus', tenazes para marcar negros fugidos. No meio, um dos enormes caldeirões onde se cozinhava a comida grosseira dos escravos. Nas paredes da sala sinistra, figuras do andor de Nossa Senhora das Mercês, esperança, alento e proteção dos cativos.[219]

A descrição de Lúcia sobre os instrumentos de tortura é essencial para compreendermos como tais práticas eram encaradas à época e como refletiam o contexto da exploração aurífera e diamantífera nas terras mineiras. A saga do ouro e dos diamantes trouxe consigo uma realidade cruel e injusta, marcada pelo sofrimento dos escravizados, em benefício das riquezas extraídas de regiões como Diamantina, Sabará, Ouro Preto, entre outras. A situação dos escravizados, submetidos a trabalhos extenuantes e punições severas, sustentou o enriquecimento tanto da elite local quanto da Corte Portuguesa. Com a descoberta das minas, a Coroa passou a lucrar de forma significativa.

Em 1702, foi criada uma lei que impunha tributos sobre a mineração, com o objetivo de organizar e controlar a produção nas minas. Posteriormente, em 1729, com o aumento da riqueza proveniente da atividade diamantífera, foi criada a Intendência dos Diamantes – uma repartição destinada a fiscalizar e administrar a extração de diamantes. A elite diamantinense também se beneficiou do trabalho escravocrata. Como observa Laurentino Gomes, "[...] o número médio de escravos por proprietário em Minas Gerais era de treze, mas havia plantéis enormes, com cem ou mais cativos."[220]

Na década seguinte, em 1738, estimava-se em 101.607 o total de escravos em toda a capitania.[221] Embora esses dados se refiram à totalidade da capitania de Minas Gerais, eles evidenciam o impacto do sistema escravista no enriquecimento das regiões mineradoras. A exploração do ouro e, posteriormente, dos diamantes foi responsável por impulsionar a economia local e, sobretudo, garantir à Coroa Portuguesa lucros significativos ao longo dos séculos XVIII e XIX. Em território brasileiro, esse foi um período singular de intensa extração mineral, marcado por uma rápida acumulação de riquezas. Estima-se que tenham sido extraídos "[...] cerca de três milhões de quilates, aproximadamente 615 quilos, o total de diamantes extraído no Brasil entre meados do século XVIII e começo do século XIX [...]".[222]

---

[219] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 94-95.
[220] GOMES. *Escravidão*: Da corrida do ouro em Minas, p. 73.
[221] GOMES. *Escravidão*: Da corrida do ouro em Minas, p. 73.
[222] GOMES. *Escravidão*: Da corrida do ouro em Minas, p. 73.

Diamantina é representada não apenas pelos diamantes, pelo ouro e pelo seu passado escravocrata, mas também por figuras que marcaram profundamente a sua trajetória. Uma das mais emblemáticas é Francisca da Silva de Oliveira, conhecida como Chica da Silva, ex-escravizada e companheira do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, português atuante na região. A história de Chica remete diretamente à escravização, à luta pela liberdade, à valorização da memória da nação e da memória coletiva de um povo. Segundo Laurentino Gomes, na "[...] história da escravidão, nenhuma outra personagem despertou tanta curiosidade quanto Chica da Silva [...]".[223]

Nascida entre 1731 e 1735, no arraial de Milho Verde, situado entre o Tijuco e a Vila do Príncipe, em Minas Gerais, Chica foi escravizada por três senhores: Domingos da Costa, Manuel Pires Sardinha e João Fernandes de Oliveira, com quem viveu uma relação duradoura entre 1753 e 1770, e com quem teve treze filhos. A sua trajetória também é retratada no livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, no poema "Romance XIV ou Da Chica da Silva". Composto por 24 estrofes, o poema alterna passagens em itálico, nas quais o "eu lírico" assume um tom reflexivo, e outras em que os acontecimentos do passado são narrados como se ocorressem no presente, ressaltando, assim, a força da voz que revela como Chica da Silva é percebida na memória e na identidade da sociedade diamantinense.

A volta ao passado e à memória são mediadas pelo processo de rememoração, estabelecido pela relação entre passado e presente. O poema "Romance XIV ou Da Chica da Silva" apresenta Chica como uma ex-escravizada que ascendeu à elite da terra do diamante e enfrentou diversos tipos de insubmissão aos parâmetros sociais, por exemplo, o fato de "deter o poder" sobre o Contratador João Fernandes, bem como resistir à escravização e conquistar a sua liberdade e a de seus filhos. Por isso, Chica se impôs à elite branca da época, tornou-se uma referência para a resistência negra e um símbolo de resistência e de liberdade nas sociedades mineira e brasileira.

A primeira estrofe do poema retoma o passado e a história do Tijuco: "*(Isso foi lá para os lados / do Tejuco, onde os diamantes / transbordavam do cascalho)*".[224] Na segunda estrofe, o "eu lírico" anuncia Chica da Silva em seu traje enfeitado, enfatizando que ela é mulher que detém o poder de ordenar: "Que andor se atavia /

[223] GOMES. *Escravidão*: Da corrida do ouro em Minas, p. 353.
[224] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 52.

naquela varanda? / É a Chica da Silva: / é a Chica-que-manda!”[225] Já a sexta estrofe traz a imagem de Chica da Silva cercada por escravizados e mordomos: “Escravas, mordomos / seguem, como um rio, / a dona do dono / do Serro Frio.”[226] Nesses versos, o “eu lírico” exibe a ex-escravizada que se tornou dona de homens e mulheres escravizados, que detinha o poder sobre eles e sobre o Contratador.

Assim, a sétima estrofe expõe Chica rodeada de “doze negras” ao se colocar no centro de todos: “*(Doze negras em redor, / − como as horas, nos relógios. / Ela, no meio, era o sol!)*”[227] Diversos escravizados seguem Chica por todos os lados, todavia ela sempre se destaca entre eles com as suas roupas e as suas joias, como é apresentado pelo “eu lírico” na décima primeira estrofe: “Mil luzeiros chispam, / à flexão mais branda / da Chica da Silva, / da Chica-que-manda!”[228] Diante de seu brilho e de seu poder, todos se curvam perante Chica e à festa de diamantes, como é narrado na décima segunda estrofe: “E curvam-se, humildes, / fidalgos farfantes, / à luz dessa incrível / festa de diamantes.”[229]

A décima nona estrofe do poema “Romance XIV ou Da Chica da Silva” retoma novamente o passado e coloca Chica da Silva frente à figura histórica e simbólica da Rainha de Sabá: “*(À Rainha de Sabá, / num vinhedo de diamantes / poder-se-ia comparar.)*”[230] A Rainha de Sabá viveu no século X a.C. nas terras do Sul da Arábia. Era uma mulher poderosa e bela, que governava o reino de Sabá, o único que não estava sujeito ao poder do Rei Salomão. Além de todo o seu poder, ela era devota do sol e se tornou, ao longo do tempo, símbolo de riqueza, autonomia e influência. Esse breve paralelo traçado entre a história da Rainha de Sabá e a de Chica da Silva apresenta ao leitor a comparação feita pelo olhar atento do “eu lírico”, que vê em Chica uma figura igualmente marcante na história mineira.

Na vigésima estrofe, o “eu lírico” reafirma a comparação feita anteriormente, reforçando o brilho e a grandiosidade de Chica da Silva: “Nem Santa Ifigênia, / toda em festa acesa, / brilha mais que a negra / na sua riqueza.”[231] Chica, a “negra”, ex-escravizada, é a atual dona do dono do Serro Frio, assim como de escravizados e de boa parte da riqueza de Diamantina, que as “branquinhas” contemplam. É ela que reina majoritariamente na elite daquela região, como finaliza o “eu lírico” na trigésima primeira

[225] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 52.
[226] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 52.
[227] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 52.
[228] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 53.
[229] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 53.
[230] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 54.
[231] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 54.

e trigésima segunda estrofes: “Contemplai, branquinhas, / na sua varanda, / a Chica da Silva, / a Chica-que-manda! // *(Coisa igual nunca se viu. / Dom João Quinto, rei famoso, / nunca teve mulher assim!)*”[232]

A história de Chica da Silva e de sua residência, uma das referências atuais para a visitação na cidade histórica dos diamantes, também é apresentada na última crônica do livro *Passeio a Diamantina* − “As ruínas da chácara de Chica da Silva. Construída no subúrbio do Tijuco, a casa fica próxima ao Rio Grande e ao Rio Piruruca. Seguindo à Rua Direita, à Rua Lalau Pires e à Rua Jogo da Bola, encontra-se à Avenida da Saudade. Logo após, ao passar pelo Arraial de Baixo, atravessa-se o Córrego da Palha e segue-se pela colina, onde “[...] estão os semidesmoronados muros feitos de taipa de pilão, isto é, de barro misturado com seixos miúdos de quartzo, trabalho certamente executado pelos escravos. Infelizmente, é tudo o que resta de um casarão [...]”.[233]

Mesmo em ruínas, há vários jardins no casarão, além de mistérios dos quais Lúcia Machado de Almeida relata detalhadamente. As camas, os lençóis, as colchas, as mesas barrocas, os tambores e catres, os armários, os oratórios com santos, os pratos e travessas, os bules e bandejas − tudo de melhor qualidade. Havia, ainda, espelhos “[...] em grande quantidade, pois Chica era vaidosa, e certamente gostava de ver seu rosto moreno misturado com o brilho das pedras fascinantes. E que joias não teria ela!”[234] As joias de Chica da Silva eram objetos de desejo, permitindo mostrar ao povo diamantinense o poder dessa ex-escravizada que se casou com o Contratador João Fernandes de Oliveira. Havia diversas joias, como estrelas, “[...] brincos, pulseiras, relicários, fivelas para sapato e pescocinho, tudo enfeitado com os maiores e mais lindos brilhantes do Tijuco.”[235]

O primeiro teatro particular de Minas Gerais surgiu nesse casarão de Chica da Silva. Algumas peças famosas da época eram representadas por moradores da região, a exemplo de “[...] *Os Encantos de Medeia*, *O Anfitrião*, *Porfiar Amando*.”[236] No casarão, o Contratador João Fernandes mandou que fizessem uma pequena galera para Chica da Silva − antiga embarcação movida a vela e remos − que ficava no lago da residência. A presença de Chica realmente era notável não somente no casarão, mas em toda a região, e “[...] no meio de tudo isso, a personalidade forte, marcante de Chica da Silva. Sim, pois, bela ou não, boa ou má, discreta ou vivaz, ela deveria possuir, em alta dose, o dom de

[232] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 54.
[233] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 212.
[234] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 212.
[235] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 212.
[236] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 213.

‘presença’.”[237] Dessa maneira, a história de Chica está registrada nas memórias do Tijuco e, com um belíssimo trecho lírico, Lúcia encerra essa crônica sobre a casa de Chica: “Diante desses sugestivos muros em ruínas, não lamentemos Chica da Silva. De efêmero é tecido o grande encanto das coisas. A própria juventude seria monótona se durasse sempre. E que poesia teria a rosa que não fenecesse nunca?”[238]

Diante da beleza da efemeridade das coisas e da brevidade da vida, exposta por Lúcia Machado de Almeida no trecho final da crônica “As ruínas da chácara de Chica da Silva”, de modo semelhante, Cecília Meireles retrata que o tempo é fugaz e que a vida é transitória no poema intitulado “Romance XVIII ou Dos Velhos do Tejuco”, presente no livro *Romanceiro da Inconfidência*. Nesse poema, o “eu lírico” medita sobre a efemeridade da vida e conclui a narrativa da história de Chica da Silva. Na primeira estrofe, o “eu lírico” anuncia que chegará o dia em que será indagado quem foi Chica, que viveu no Tijuco: “Ainda vai chegar o dia / de nos vierem perguntar: / − Quem foi a Chica da Silva, / que viveu neste lugar?”[239] O questionamento acerca da ex-escravizada diz respeito à brevidade da vida, o que é confirmado na segunda estrofe: “*(Que tudo passa... / O prazer é um intervalo / na desgraça...)*”[240] O “eu lírico” encontra-se em um estado de completa angústia pela consciência da transitoriedade do tempo, o que o leva a acreditar que isso é a cessação da vida.

Tomado por esse sofrimento, o “eu lírico” reafirma que Chica será possivelmente esquecida, mas também que o Contratador João Fernandes será levado por outrem e, de certo modo, também será apagado daquele momento histórico, como se nota na terceira estrofe: “Já vereis noutro navio, / levado por homens grandes, / igual a um negro fugido, / o Contratador Fernandes.”[241] Nessa estrofe, o “eu lírico” também faz referência à traição do Conde Valadares para com o Contratador João Fernandes, da qual resultou a volta do Contratador a Lisboa por causa da denúncia do Conde, que levou à prisão de João Fernandes em terras portuguesas. Devido à sua prisão, o Contratador não pôde mais regressar ao Brasil, ao Tijuco, e ficou em Lisboa até o seu falecimento.

Em “Transitoriedade” (1916), texto escrito por Sigmund Freud em 1915, porém publicado pela primeira vez apenas em 1916, é descrito o processo transitório pelo qual a vida perpassa. O psicanalista descreve a conversa que teve com o seu amigo, o poeta

---

[237] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 213.
[238] ALMEIDA. *Passeio a Diamantina*, p. 216.
[239] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 62.
[240] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 62.
[241] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 62.

Rainer Maria Rilke, durante um passeio que fizeram em um dia de verão no campo. Rilke admirava a beleza da natureza; contudo, não sentia florescer a alegria em si. Compreendia que aquela beleza era efêmera e transitória, e isso lhe causava sentimentos angustiantes e depreciativos. Freud, diante daquela situação, reflete sobre a atitude do amigo. Ao fazer uma analogia entre a beleza da natureza, a condição humana e tudo o que fosse possível amar, percebe que, na visão do jovem poeta, tudo perderá o seu valor por causa da transitoriedade do tempo e da vida, pois "[...] associa a transitoriedade do belo com sua desvalorização."[242]

Durante a sua análise reflexiva, Freud descreve a sua percepção do que seria a beleza do belo em diversas áreas da existência humana, a partir do processo de transitoriedade do tempo:

> No que diz respeito à beleza da natureza, após sua destruição pelo inverno, ela voltará novamente no próximo ano, e esse retorno em relação à duração de nossa vida deveria ser caracterizado como eterno. Vemos a beleza do corpo humano e do rosto se desvanecer no interior de nossa própria vida, mas esta efemeridade acrescenta, com seus estímulos, uma nova beleza. Se existe uma flor que brota apenas uma única noite, então seu florescimento nos parece não menos vistoso, suntuoso. Gostaria, de todo modo, de compreender como a beleza e a perfeição da obra de arte e da capacidade intelectual deveriam ser desvalorizadas por sua limitação temporal. Talvez chegue o dia no qual os quadros e as estátuas que admiramos se desfizessem ou que uma geração posterior à nossa não mais entendesse as obras de nossos poetas e pensadores ou mesmo uma época geológica emudecesse todo ser vivo sobre a terra, o valor de toda essa beleza e perfeição seria caracterizado apenas por meio do seu significado para nossa vida sensível, uma vez que esta não precisa sobreviver e, por isso, é independente da duração absoluta do tempo.[243]

Freud trata sobre a efemeridade e a transitoriedade tanto da vida quanto do tempo em dois aspectos. O primeiro diz respeito ao próprio pensamento de Rilke, que traz a angústia da dor e do luto em relação ao cessar da vida, das belezas da natureza e da humanidade, bem como da incapacidade que o ser humano tem de controlar a finitude e, por consequência, a morte. Isso impossibilita o sujeito de desfrutar dessas belezas e desses momentos, embora efêmeros ainda assim alegres e intensos. Portanto, se não é possível ver beleza nesses instantes, também não há razão para apreciá-los. O segundo refere-se à negação em relação à transitoriedade. Rejeita-se o fato de que há finitude, de que a vida cessará, assim como as belezas, os momentos, as paixões etc., e de que isso permanecerá,

[242] FREUD. Transitoriedade. In: *Arte, literatura e os artistas*, p. 222.
[243] FREUD. Transitoriedade. In: *Arte, literatura e os artistas*, p. 222.

ou seja, será eternizado. Logo, há uma oposição, nesse segundo aspecto, em relação ao primeiro.

Destarte, Freud contrapõe-se à visão de seu amigo Rilke. Argumenta que a dor não advém apenas do processo transitório e efêmero, mas também da finitude, do verdadeiro − entendendo-se aqui como "verdade" a vida em sua realidade, e como "mentira", a forma de enxergar a vida sob uma ótica irreal. Nesse sentido, o psicanalista revela que o motivo pelo qual a vida cessa não deve ser o mesmo motivo para que não deve haver beleza. Pelo contrário, se há finitude, a beleza deve ser apreciada com fascínio. Na visão de Freud, de forma metafórica, não é a duração da beleza, mas a capacidade que essa beleza tem de produzir um efeito e de se registrar na história, nos momentos, nos instantes. Logo, a boniteza da vida está justamente na formosura da finitude, na efemeridade, na transitoriedade.

Em todas as estrofes do poema "Romance XVIII ou Dos Velhos do Tejuco", Cecília Meireles evidencia essa visão de Sigmund Freud a respeito da beleza da finitude da vida, da efemeridade e da transitoriedade. Como se nota na quarta estrofe, o "eu lírico" novamente reafirma a sua angústia devido ao cessar da vida e do tempo: "*(Que tudo acaba! / Quem diz que montanha de ouro / não desaba?)*"[244] O desalento pela compreensão de que tudo terá fim é perceptível pelo olhar do "eu lírico", até mesmo pelo encerramento do ouro, dos diamantes e de suas minas, uma referência metafórica à finalização da história de Chica da Silva e de João Fernandes.

Na quinta estrofe, o "eu lírico" retrata que o tempo é representado metaforicamente pelo vento: "Se o vento dá no Tejuco, / leva coluna e varanda, / leva a pompa, leva o luxo / e mais a Chica-que-manda."[245] Por meio da repetição do verbo *levar*, enfatiza-se, deste modo, a fragilidade da vida e de tudo aquilo que, aparentemente, considerava-se sólido. O vento vai e volta, esvai-se com rapidez, a ponto de se tornar fugaz, da mesma maneira que levará tudo, e tudo passará, até mesmo a "Chica-que-manda". As histórias serão apenas lembranças guardadas na memória, pois são registros de momentos passageiros e não há soberania alguma que perdure eternamente, exceto a da morte: "*(Que tudo engana. / Gente, só a morte, mesmo, / é soberana!)*"[246] O sinal de exclamação ao final do terceiro verso da sexta estrofe atesta a inutilidade da agitação humana diante da vida.

---

[244] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 62.
[245] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 62.
[246] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 62.

Mais uma vez, o "eu lírico" ratifica que de nada valerão a agitação e o esforço, uma vez que tudo cessará: "Nós aqui movendo as águas / e as pedras, desta maneira! / − Pois não deixaremos nada: / nem o nome da caveira."[247] Nessa sétima estrofe, há um lamento pela passagem do tempo e a confirmação de que nada perdura eternamente. O "eu lírico" afirma, na oitava estrofe, que a vida é a mesma coisa que a morte: "*(Que a nossa vida / é a mesma coisa que a morte, / − noutra medida...)*"[248] A vida e a morte − um paradoxo –, porém, para o "eu lírico", são sinônimos no que diz respeito à fugacidade e à transitoriedade. Nota-se que, nessa estrofe, o "eu lírico" não eterniza a morte, embora saiba que ela possui o seu valor.

Diante dessa transitoriedade da vida, na nona e última estrofe, o "eu lírico" narra o desfecho da história entre o ouro e a escravização, entre o amor e a paixão, entre a Chica e o João: "Mas os homens e as mulheres / vivem neste desvario... / Não há febre como a febre / que corta o Serro Frio..."[249] Percebe-se que o "eu lírico" ressalta que os homens e as mulheres vivem de forma desvairada por causa da intensa busca pelo ouro, pelos diamantes e pela riqueza. Ele evidencia que a ganância dos homens se tornou o motivo pelo qual o Serro Frio se transmutou.

2.2.4 Rotas epistolares

Quando se busca uma compreensão do ato de escrever, podemos considerar alguns elementos, como "[...] o sujeito falando de sua própria ação de escrever (cartas) e dos tantos elementos que a envolvem, que nela penetram, que a fazem [...]",[250] o local de onde se escreve, bem como o lugar (social) de onde se fala. A partir desses elementos, torna-se possível considerar que o ato de escrever uma carta é uma das tarefas mais prazerosas. No livro *Cartas e escrita: práticas culturais, linguagem e tessitura da amizade* (2011), Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo relata o processo epistolar, os seus conceitos e as suas denominações. Conforme a autora, a carta é tida como um objeto material, repleto de indícios culturais de uma determinada época e de meio, que "[...] consolida uma prática de escrita porque entremeia, penetra, é constituída e faz o cotidiano, que se efetiva nela."[251] Pode, portanto, "[...] ser pensada como uma prática cultural – pelas

[247] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 62.
[248] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 63.
[249] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 63.
[250] CAMARGO. *Cartas e escrita*, p. 121.
[251] CAMARGO. *Cartas e escrita*, p. 157.

marcas, pelos gestos, pelas atitudes que os sujeitos nelas imprimem e deixam impressas [...]".[252]

Outra perspectiva a respeito do gênero epistolar é desenvolvida no artigo intitulado "Intimidade das confidências" (2008). Nesse texto, Eliana Vasconcellos descreve que o gênero "carta" foi e é visto à margem da literatura, uma vez que é produzido, a princípio, sem intuito literário, o que não ocorre, obviamente, com os textos literários. Vasconcellos ainda reitera que a "[...] carta aproxima os ausentes e é caracterizada pela espontaneidade e, teoricamente, sem intuito de alcançar posteridade."[253] Essa aproximação entre os ausentes se constitui pela necessidade de haver um remetente, seja anônimo ou não, e um destinatário, ambos em situação comunicativa. A troca entre remetente e destinatário proporciona a interseção com a arte, a música, a poesia, o romance etc.

O objeto da carta é a troca; o ato, o modo pelo qual o "eu" (remetente), o "ele" (destinatário) e o "outro" (leitores – quando publicada), colocam-se em cena; e o texto, o que se pode ou não publicar. Um fator relevante refere-se à temporalidade na epistolografia, constituída por presente e passado. No tempo presente, a escrita é projetada para o futuro que, em um determinado instante, o interlocutor irá receber e compartilhar a mensagem. Já no tempo passado, o destinatário irá se deslocar para ele a partir da sua leitura do texto, isto é, voltará ao momento em que esse texto foi redigido. Na tese denominada *Por um protocolo de leitura epistolar* (2012), Vanessa Massoni da Rocha apresenta os variados tipos existentes de cartas:

> [...] cartas-monólogos, cartas-diálogos, cartas de amor, de desamor, de ameaça, cartas-manifesto, cartas-abertas, cartas bíblicas, cartas-poemas, cartas-romances, cartas-ensaios, cartas caleidoscópio, cartas e mais cartas que se desdobram, cartas-palimpsestos que se inscrevem umas sobre as outras em uma espiral sem fim.[254]

O gênero epistolar caracteriza-se como uma estrutura adaptável em fundo e forma. O lugar de informações, o saber constituído e todos os assuntos que podem ser incorporados à mensagem de uma carta permitem que haja o compartilhamento de vozes e de escritas entre duas pessoas em um confronto dialético. Assim, a constituição da carta se realiza na existência de um remetente e de um destinatário, no cruzamento entre o

[252] CAMARGO. *Cartas e escrita*, p. 157.
[253] VASCONCELLOS. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, p. 373.
[254] ROCHA. *Por um protocolo de leitura epistolar*, p. 11-12.

individual e o social, entre o privado e o público, na versatilidade e na fixidez, na expressão literária e na eventual. Algumas singularidades se fazem presentes nesse gênero epistolar, como o de ser um objeto, um ato e um texto. A troca corresponde ao objeto, a representação do "eu", do "ele" e dos "outros" se faz pelo ato, enquanto a publicação se concretiza a partir do texto. A carta também busca a interseção com a arte, a poesia e o contexto histórico-cultural.

Outro fator relevante na epistolografia é a relação com o tempo, que se impõe de forma bastante peculiar. O tempo presente da escrita é o tempo futuro para o leitor, quer dizer, uma projeção dele para o momento em que o leitor/interlocutor partilhará a mensagem. Já o tempo da leitura do destinatário é revertido para o passado, no momento em que o texto (a carta) foi escrito. Para além dessas questões, a carta também concentra a ideia de amizade entre o escritor (remetente) e o leitor (destinatário). No texto intitulado "Suas cartas, nossas cartas" (2006), Silviano Santiago aborda o gênero epistolar pela visão tanto do escritor quanto do leitor, em uma relação de amizade. Segundo Santiago:

> "[...] carta traz em si o desejo de traduzir um *tête-à-tête* sombrio e límpido em que o espelho tanto é a caligrafia [...] na folha de papel branco, quanto é o correspondente. Ao se entregar ao amigo, o missivista nunca se distancia de si mesmo. O texto da carta é semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de diálogo consigo e com o outro. Exercício de introspecção? Sim. Desde que se defina *introspecção* como aconselha Michel Foucault – antes de ser uma decifração do sujeito por ele próprio, a introspecção é uma *abertura* que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo. Essa abertura tem procedência e nome: a amizade."[255]

A amizade possibilita a sensibilidade e a escrita a fim de permanecerem imbricadas na folha de papel em branco. Com a carta, tem-se a escrita de si, a escrita para o outro, com a caligrafia do escritor, do missivista, do remetente, em busca do outro e de sua resposta. Conforme Santiago, no "[...] mesmo movimento em que o sujeito se abre ao outro para que este o conheça, ele também se dá a conhecer a si por si mesmo. A carta tem algo do diário íntimo e tem algo da prosa de ficção."[256] Ao mesmo tempo, a carta traz a solidão − a solidão de escritor e de leitor, a solidão que é desencadeada pelo silêncio, como discorre André Comte-Sponville no texto "A correspondência" (1997). Consoante a Comte-Sponville, a carta nasce a partir da dupla impossibilidade entre o não falar e o não calar, "[...] que ela supera e da qual se nutre. Entre a fala e o silêncio. Entre comunicação e solidão. É como uma literatura íntima, privada, secreta – e talvez o segredo

[255] SANTIAGO. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa!*: ensaios literários, p. 64.
[256] SANTIAGO. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa!*: ensaios literários, p. 76.

da literatura."[257] A escrita epistolar parte da falta de comunicação verbal e da distância física, em que há a separação mediada pelo espaço. Dessa maneira, a carta propicia a ruptura dessa separação e desse espaço, com o auxílio da linguagem.

Uma das funções da carta é o arquivamento, antes mesmo de ter a função comunicativa. Com o arquivamento, há, de certo, o intento de propagar e eternizar a mensagem, perpassando por anos, décadas e séculos, e vencendo a morte e não a ausência, o esquecimento e não a separação, o tempo e não a distância. A escrita epistolar devolve, ao silêncio, a sua leveza, a sua diafaneidade, a sua luz, a sua abertura, todavia sem rompê-lo, sem sair do seu estado, sem o renunciá-lo, como a fala faz. "Escreve-se no âmago do silêncio, aonde a fala quase não vai. Escreve-se aonde se vive, onde se está, o mais próximo de si e do outro."[258] A escrita, portanto, "[...] é um luxo, a escrita é uma felicidade, a escrita é uma liberdade."[259]

Por intermédio da escrita epistolar, deste lugar onde se vive e onde se está, mais próximo de si e do outro, Cecília Meireles apresenta a Lúcia Machado de Almeida e ao leitor o passado histórico de Minas Gerais, especificamente de Ouro Preto (Vila Rica), e a sua própria história tanto com as cidades mineiras – Belo Horizonte, Ouro Preto, Sabará, São João Del Rey e Tiradentes – quanto com a Conjuração Mineira. As cartas[260] escritas por Cecília e enviadas à Lúcia, durante o período de janeiro de 1944 a dezembro 1963, podem ser consideradas cartas-diálogos (embora o arquivo contenha apenas as cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia e não as cartas escritas por Lúcia e enviadas à Cecília) e, principalmente, cartas-poemas, pois, em diversas delas, a poeta escreve poemas e os dedica à amiga. As cartas[261] manifestam a intensa amizade, o carinho e o respeito entre as escritoras, demonstrando a conexão de ambas mediante a poesia e a arte.

---

[257] COMTE-SPONVILLE. A correspondência. In: *Bom dia, angústia!*, p. 35.
[258] COMTE-SPONVILLE. A correspondência. In: *Bom dia, angústia!*, p. 39.
[259] COMTE-SPONVILLE. A correspondência. In: *Bom dia, angústia!*, p. 40.
[260] As referências dessas cartas encontram-se disponíveis para *download* no site do Acervo dos Escritores Mineiros (https://sites.letras.ufmg.br/aem/), correspondente ao registro do Acervo Lúcia Machado de Almeida. O acervo foi doado pela filha, Patrícia Maria Machado de Almeida Penido, em 2009. Documentos, fotografias, livros, recortes de jornais, periódicos, mobiliário e quadros fazem parte do acervo de Lúcia. O projeto é resultado de um trabalho de organização do acervo, concluído em dezembro de 2009. Idealizado pelo Centro de Estudos Literários e Culturais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, com a direção de Reinaldo Martiniano Marques, orientação de Constância Lima Duarte, em parceria com a biblioteca e com a administração da instituição − representada por Nina Cláudia Mendonça Campos de Miranda e Márcio Flávio Torres Pimenta −, bem como com os trabalhos das bolsistas Carolina Santana e Mariana Novaes.
[261] Para esta pesquisa, foi feita uma seleção das cartas a serem estudadas e analisadas conforme a temática do trabalho. Portanto, esclarece-se que as cartas apresentadas neste estudo seguem não só a cronologia, mas também os assuntos abordados por Cecília Meireles, que correspondem à temática desta pesquisa, abrangendo parte da vida pessoal e profissional da poeta, com momentos relevantes e marcantes. Logo,

Cecília conheceu Lúcia na casa de uma dama paulistana, durante um chá. Ao chegar ao local, Lúcia conta que não havia nenhuma pretensão em falar com Cecília, devido a rumores de que ela era uma pessoa não muito receptiva. Todavia, a escritora e a poeta, futuras amigas, "[...] ficaram sentadas lado a lado, e o garçom que servia o chá deixou, inadvertidamente, cair um torrão de açúcar no decote de Lúcia. 'Então rimos muito e passamos a tarde toda conversando' [...]".[262] Lúcia ainda esclarece que, nessa "[...] ocasião, Cecília já estava interessada na Inconfidência Mineira e iniciava as pesquisas sobre o tema, de que resultaria seu *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953."[263]

A amizade entre Lúcia e Cecília foi uma das primeiras a ser conquistada devido ao círculo literário do qual Lúcia vivia com o marido, Antonio Joaquim de Almeida. Nesse ciclo, encontrava-se um seleto grupo de autores brasileiros, como a própria Cecília Meireles, Érico Veríssimo, Abgar Renault, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado (irmão de Lúcia), Guilherme de Almeida, entre outros. A presença de Lúcia e de seu marido nesse círculo literário dava-se por intermédio não só do sucesso das publicações de seus primeiros livros, o que a tornaria conhecida nacionalmente, mas também por sua receptividade em seu apartamento no Edifício Niemeyer, na cidade de Belo Horizonte, que era uma espécie de "embaixada de Minas". Nesse apartamento, Lúcia e Antonio recebiam diversas pessoas ligadas ao movimento cultural, permitindo, dessa maneira, que a escritora se tornasse ativa nas atividades intelectuais e culturais de Minas, bem como colaborasse no trabalho do marido no SPHAN.

Algumas dessas cartas (de janeiro de 1944 a dezembro de 1963) que Cecília enviou à Lúcia encontram-se sem datas, apenas com a descrição dos contextos, remetente e destinatário. Cecília não descreve nenhum momento político no Brasil ou em Minas Gerais, exceto o cancelamento de uma de suas viagens à Europa, devido à Segunda Guerra Mundial. Discorre, todavia, sobre o momento histórico da Conjuração Mineira, período histórico colonial no qual mergulha recorrendo aos estudos para compor o livro de "romances", assim denominado por ela, intitulado *Romanceiro da Inconfidência*. A poeta trata muito a respeito da produção de seu livro sobre o "Romanceiro", como

---

este trabalho não aborda todas as cartas presentes nas referências do Acervo Lúcia Machado de Almeida, disponível no Acervo de Escritores Mineiros.

[262] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 123.

[263] GONÇALVES. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*, p. 123.

também sobre as suas viagens a Belo Horizonte, Ouro Preto, Sabará, São João Del Rey e Tiradentes. Demonstra uma instigante paixão pelas cidades mineiras, especialmente Ouro Preto e Sabará. Além disso, expõe a sua admiração pela amiga Lúcia e pelos seus livros, incluindo os que tratam das cidades históricas mineiras de Sabará, Diamantina e Ouro Preto.

Cecília envia à Lúcia a primeira em 11 de dezembro de 1944, do Rio de Janeiro. Pode-se dizer que se trata de uma carta-poema, pois a poeta descreve e dedica à Lúcia dois belíssimos poemas (sem títulos).[264] No início da carta, Cecília relata a sua alegria em receber a correspondência de Lúcia, ao chegar em casa no sábado: "Sereia Lúcia: V. imagina que alegria foi, ao chegar em casa, no sábado, encontrar debaixo da porta o envelope com as suas boas palavras e as nossas formidáveis fotografias?"[265] Em seguida, diz ter se lembrado de Sabará ao olhar para a amiga e para Henriqueta Lisboa, o que resultou na escrita do primeiro poema. Este descreve parte de Sabará, com alguns aspectos históricos que correspondem à cidade mineira, e faz uma menção metafórica entre Lúcia e as terras sabarenses. O poema não é dividido em estrofes. Ele é constituído de uma única estrofe com 34 versos. Todavia, para permitir uma melhor compreensão da estrutura poética, será feita uma análise a partir da entonação dos versos durante a leitura, o que possibilitará a sua divisão em partes.

Na primeira e na segunda partes do primeiro poema, o "eu lírico" faz uma comparação entre Lúcia e o azul (cor), entre as jabuticabas e os azuis: "'Lúcia – azul- / vamos despir os santos, / vamos beijar a Virgem Maria Chinesa, / Lúcia – azul / Vamos chupar jaboticabas / -azues, azues, azues − / com os profetas e o coveiro?"[266] O azul é referência aos casarões históricos da cidade, muitos deles em cores azul e branco. A relação entre o azul e os azuis (descritos pela poeta como "azues") se dá em detrimento da representação do azul no espaço celeste, onde estão localizados o céu, os astros, as estrelas etc., além dos elementos da natureza. A referência às jabuticabas deve-se ao fato de Sabará ser a cidade das jabuticabas, bem como ser a cidade natal da família de Lúcia.

O pai de Lúcia, Virgílio Cristiano Machado, jovem catarinense, migrou para Minas Gerais por volta de 1894 e se casou com Maria Helena Monteiro Machado em 1889, uma jovem nascida em Caeté. Viveram em uma chácara em Sabará, onde tiveram

---

[264] Os poemas dessa carta não possuem títulos.
[265] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[266] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.

dez filhos: Mário, Ana Adelaide, Cristiano, Aníbal, José, Otávio, Lucas, Maria Carolina e Paulo. Os Machado deixaram a cidade de Sabará antes do nascimento do décimo primeiro filho, Lúcia, que ocorreu na fazenda Nova Granja, no município de Santa Luzia, próximo ao Córrego da Mata. Certamente, também uma possível associação às jabuticabas feita por Cecília se deve ao fato de ela ter saboreado a fruta, talvez em algum espaço onde havia imagens de profetas, e até mesmo um coveiro, em uma de suas viagens a Sabará.

Na terceira parte, o "eu lírico" invoca novamente o azul, os azuis, buscando a libertação e a elevação do ser: "Eu quero ver seu rosto azul / Atrás da gelosia de 'jalousie' / tão árabe, tão azul, tão Lúcia... "[267] Já na quarta parte, o "eu lírico" encontra-se em um estado de desespero pelo anseio de alcançar a santidade e a proteção, em referência aos santos: "[...] vamos buscar os pratos azues, / Lúcia azul- / e vamos por estas ruas, gritando: / 'Quem tem mão de santo? / Nós queremos mão de santo, / Dedo de santo, / Nós queremos santos! / Santos! Santos! Santos!'"[268] A exclamação pelos santos refere-se não só à santidade, mas também aos elementos históricos da cidade – as imagens de santos expostas nas variadas igrejas. Isso ocorre também na quinta parte do poema, em que o "eu lírico" fará menção à Nossa Senhora do Ó: "Vamos colar as mãos dos santos, / Lúcia – azul- / Sentar o Menino Jesus em livros, / Pedir à Senhora do Ó que tenha muitos meninos iguais / Todos com duas mãos inquebráveis [...]".[269] A representação da Capela de Nossa Senhora do Ó − um marco do barroco em Minas, localizada no Largo de Nossa Senhora do Ó, em Sabará − é feita pelo pedido do "eu lírico" ao clamar por "meninos iguais", isto é, iguais ao "Menino Jesus".

Na sexta parte do primeiro poema, o "eu lírico" continua em sua busca incessante pelo azul (azuis): "E depois voaremos para o céu ou para o mar / azues, azues, azues, / azues, Lúcia, como o seu perfil entre as nuvens, / tudo azul, cerúleo, anil / bleu, blue, blau..."[270] A vista aos céus e/ou ao mar é simbolizada pelo azul, pela procura do eterno. Do mesmo modo, na sétima e última parte, o "eu lírico" visualiza Sabará como uma cidade celeste, azul, entre as montanhas: "Sabará, campânula azul entre as montanhas, /

---

[267] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[268] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[269] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[270] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.

e nós lá dentro, como insetos azues, / com máquina fotográfica, / mirando sonhos de duzentos anos / no espaldar da cama colonial...' etc."[271] Para o "eu lírico", a cidade de Sabará é esplêndida, harmoniosa, celestial. Há campânulas e insetos azuis, montanhas, sonhos longínquos, os quais remetem aos tempos da escravatura.

Ao finalizar o primeiro poema, Cecília ainda descreve um longo trecho na carta. Relata sobre a falta de tempo para as leituras de livros e demais afazeres, as conferências, os trabalhos: "Não se zangue se lhe disser que ainda não li seu livro. Não li nada, nada. Cheguei, arranjei a conferência do Abgar. Contra todas as esperanças, mais de 300 pessoas no salão! [...] Outras exposições chamando-me."[272] Comenta também sobre uma viagem (sem mencionar para onde) que havia feito, além de descrever partes dos acontecimentos: "E não lhe falei da viagem. Chovia diluvianamente. A água de encontro aos vidros, e era uma tristeza ver o limpador pra cá, pra lá, coitado sem conseguir limpar nada. Trovões grandões reboando. Parecia uma tempestade que nos assaltou [...]".[273] Ao final da carta, Cecília relata a sua conversa ao telefone com Candido Portinari, sobre o fato de a esposa do pintor, Maria Portinari, estar adoentada, e escreve o segundo poema dedicado à Lúcia.

Esse segundo poema é composto por sete estrofes. A primeira expõe, novamente, os azuis do primeiro poema, de que tanto o "eu lírico" proferiu, bem como o carinho pelo interlocutor: "E aqui vos deixo, Senhora Sereia, / com os vossos azues por dourada areia, / e aqui vos digo com as línguas do vento / meu inacabado agradecimento [...]".[274] O "eu lírico" expressa a sua gratidão pelo interlocutor e enfatiza a sua saudade, o seu carinho, desejando-lhe felicidades na terceira e quarta estrofes: "[...] e minha ternura e minha saudade, / e as minhas coroas de felicidade // para as curvas azues da vossa fronte / sem nuvens e sem horizonte."[275] A despedida do interlocutor leva o "eu lírico" a se agarrar à esperança de revê-lo novamente, como revela a quarta estrofe: "Ora agora digo adeus, / e se assim digo a cantar, / é porque tenho esperança / de outra vez vos encontrar [...]".[276]

---

[271] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[272] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[273] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[274] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[275] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[276] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.

O momento da despedida aproxima o "eu lírico" de sua alma e, com a sua lírica, ele narra os mais belos versos ao interlocutor, na quinta e sexta estrofes: "[...] boto o meu pesinho, / boto a minha mão, / boto a minha letra / e o meu coração, // adeus, senhora, / adeus, adeus, / os dias azues / já não são meus!"[277] A tristeza pela partida do interlocutor encobre o coração e a alma do "eu lírico", que se vê diante de dias nublados, não mais azuis. Por isso, conclui, na sétima estrofe, que a sua existência é mísera e que, em sua visão, tudo sempre cessa: "De quem são? / Ai de mim! / Tudo tem / Sempre fim..."[278]

Pode-se dizer que essa primeira carta, que Cecília envia à Lúcia do Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1944, apresenta a lírica da poeta, na qual é possível identificar a vontade de comunicação com o outro e o desejo de exprimir a percepção poética sobre a relação entre ambas. Nessa carta-poema, a carga emotiva, que suscita imagens visuais e sonoras, a exemplo das "jabuticabas" e do(s) "azul(is)", é exposta pelo "eu lírico", além da sonoridade com que este declama o(s) azul(is). O adjetivo *lírico* vem do nome *lira*, instrumento musical de corda utilizado na Grécia Antiga com a finalidade de acompanhar os cantos. O significado também está associado ao sentimento e/ou ao excesso dele.

No ano seguinte, Cecília envia outra carta à Lúcia em 30 de março de 1945, do Rio de Janeiro. Revela a sua exaustão física por causa do excesso de trabalho, incluindo as suas aulas no curso de literatura e a alta procura por ele, a falta de tempo devido aos afazeres diários, bem como sua profunda tristeza pela morte de Mário de Andrade, que "[...] caiu sobre meu coração como um muro em cima de uma criança. Depois, há estas lutas diárias, tudo é tão complicado, as criaturas custam tanto a entender-se, a amar-se, eu não tinha nada que fazer neste mundo, e não compreendo por que estão aqui."[279] O falecimento de Mário contribuiu para o descontentamento e a melancolia vivenciados por Cecília naquele momento. Ainda na mesma carta, a poeta relata sobre Minas Gerais. Diz que Lúcia tem muito talento, e que, em Minas, há motivos para livros, ou seja, para a inspiração de produções literárias:

> Eu acho. Lúcia, que V. tem muito talento, e que Minas está cheio de motivos curiosíssimos para livros encantadores. Eu não conheço mais do que os pontos "turísticos" – Ouro preto, Mariana, Congonhas, um pouquinho de Sabará (ou o que vimos é tudo?), B. H., Barbacena e Juiz de Fora ... – Mas em cada

[277] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[278] MEIRELES. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*, 1944.
[279] MEIRELES. *Carta à mão comentando sobre a morte de Mário de Andrade. Na carta, a autora elogia Minas Gerais e faz menção a Henriqueta Lisboa*, 1945.

> esquina, em cada casa, encontro motivos para uma história. V. Deveria ocupar-se disso![280]

Nesse trecho, a poeta diz à amiga que ela, Lúcia, "deveria ocupar-se disso" – da escrita de textos relacionados às cidades mineiras. Isso permite ao leitor compreender que, possivelmente, a escrita desses textos será, décadas à frente, a escrita e a publicação dos livros *Passeio a Sabará* (1952), *Passeio a Diamantina* (1960) e *Passeio a Ouro Preto* (1971). O assunto a respeito dos livros continua em um trecho curto na próxima carta escrita por Cecília e enviada à Lúcia, em 12 de abril de 1946, do Rio de Janeiro.

Nessa carta seguinte, a poeta diz estar ansiosa pela entrega dos livros novos de Lúcia: "Estou à espera também de teus novos livros. Creio que aquele sôbre [*sic*] o passado poético de Minas vai ser um encantamento. Só em Ouro Preto há coisas divinas! E o resto!"[281] Os livros aos quais Cecília se refere são *Passeio a Sabará*, *Passeio a Diamantina* e *Passeio Ouro Preto*, que viriam a ser publicados posteriormente por Lúcia. Nota-se que, nesse trecho da carta, a poeta já demonstra a sua intensa paixão por Ouro Preto, o que resultaria, mais tarde, na publicação do livro *Romanceiro da Inconfidência* (1953), uma coletânea de poemas dedicados à história da Conjuração Mineira.

O fazer poético de Cecília apresenta-se em inúmeras destas cartas, não somente com a descrição de alguns poemas dedicados à Lúcia, mas também em variados trechos narrativos. No artigo intitulado "A palavra ecopoética de Cecília Meireles" (2019), Anélia Montechiari Pietrani discursa acerca da poética de Cecília:

> A poesia de Cecília Meireles pode ser, assim, compreendida, simultaneamente, como pedra e sangue: a pedra da consciência humana em forma de reflexão transfigurada em palavra de delicadeza. Sua palavra poética torna-se, talvez, o sentido mesmo de poesia: a poesia que – como pedra – permanece na solidão contemplativa do eu; a poesia que – como sangue – flui em comunhão com o mundo [...]".[282]

A permanência na "solidão contemplativa do eu" e a fluidez em "comunhão com o mundo", de que descreve Pietrani, dizem respeito à manifestação poética de Cecília enquanto poeta. Por intermédio da palavra e da expressão de sua experiência, ela segue na tentativa de transmutar o mundo em sagrado, isto é, tornar sagrado o mundo. O sacramento é concretizado a partir da palavra poética, com a experiência do homem, das

---

[280] MEIRELES. *Carta à mão comentando sobre a morte de Mário de Andrade. Na carta, a autora elogia Minas Gerais e faz menção a Henriqueta Lisboa*, 1945.
[281] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, contando assuntos do dia-a-dia*, 1946.
[282] PIETRANI. *Interdisciplinar Revista de Estudos em Língua e Literatura*, p. 101.

suas relações com o mundo, com os homens e mulheres e com a sua própria individualidade, a sua própria essência.

Logo, a palavra poética visa sacramentar o que toca, permitindo que a poesia se torne uma poesia de comunhão, de solidão, como se nota em um excerto da carta datada de 26 de março de 1947, Rio de Janeiro: "A minha solidão está ficando apinhada de criaturas vivas e transparentes, com as quais penso, padeço, me extasio, numa divina intimidade."[283] De acordo com Montechiari Pietrani, a poesia de Cecília Meireles é interpretada e "[...] lida por seu impulso para o absoluto, sua dimensão metafísica e mesmo espiritual, em que nuvem, mar, vento, água, rosa são motivos recorrentes que suscitam a reflexão sobre a existência – sempre fluida e efêmera – [...]".[284] A delicadeza e a fragilidade da palavra demonstram o verdadeiro veio poético de Cecília.

Em carta datada de 29 de junho de 1947, do Rio de Janeiro, Cecília comenta sobre a conferência que faria em Belo Horizonte, a qual, porém, não ocorreu, e sobre a possível visita a Ouro Preto (Vila Rica), ambas cidades localizadas no estado de Minas Gerais: "Falei-lhe depois sôbre [*sic*] o assunto, e acontece que êle [*sic*] não pode estar no dia 7 em Belo-Horizonte [*sic*], porque nesse mesmo dia vão fazer aqui uma solenidade no Ateneu Garcia Lorca, e as peças de marionetes fazem parte do programa."[285]

Em outra parte da carta, a poeta relata sobre o seu encontro com o Murilo Mendes[286] no Mosteiro de S. Bento. Conta a conversa que tiveram a respeito de Lúcia e de sua estadia em Minas, além da estadia de Mendes em Ouro Preto e de sua contemplação pelas rotas ouro-pretanas. Segundo Cecília, a visão de Mendes a respeito de Ouro Preto é uma das mais fabulosas, porém ela contesta a fala dele ao dizer que acha difícil Ouro Preto não ser considerada a cidade mais fantástica e extraordinária de todas. Mas, "[...] enfim, em Minas nada é impossível... Falou-me do Museu da Inconfidência, etc. Vamos ver se, daí, vocês me ensinam o caminho para Ouro Preto, que eu quero

---

[283] MEIRELES. *Carta datilografada abordando assuntos como receitas e peças de teatro que ela estava escrevendo*, 1947.
[284] PIETRANI. *Interdisciplinar Revista de Estudos em Língua e Literatura*, p. 100.
[285] MEIRELES. *Carta datilografada, falando sobre uma conferência que faria em Belo Horizonte e sobre uma possível ida à Ouro Preto. Além disso, a carta dava notícias sobre a tragédia que a poeta estava escrevendo e outros assuntos pessoais*, 1947.
[286] Murilo é o Murilo Mendes, poeta modernista de Juiz de Fora, que escreveu um ótimo livro sobre Ouro Preto, intitulado *Contemplação de Ouro Preto* (1954). O livro foi publicado apenas um ano após *Romanceiro da Inconfidência* (1953). É possível que tenha havido um incentivo do Ministério da Educação, no Governo Getúlio Vargas, por meio de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, para que Murilo escrevesse o livro − assim como houve o incentivo de Juscelino Kubitschek para que Cecília Meireles escrevesse a sua obra sobre a história da Conjuração Mineira. Cf.: MENDES, Murilo. Contemplação de Ouro Preto. *Poesia completa e prosa*. Volume único. PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 455-540.

estudar aquela varanda do Cláudio onde o Gonzaga padeceu sua dor de fígado."[287] Nesse trecho, a poeta já expressa o seu grande interesse pela cidade e pelos acontecimentos históricos ocorridos nesse local.

No mês seguinte, do mesmo ano, Cecília envia outra carta à Lúcia, datada em 6 de julho de 1947, da cidade do Rio de Janeiro, informando sobre a necessidade de ir a Ouro Preto: "Heitor irá ao meu encontro e pensamos ir então para Ouro-Preto [*sic*], onde ficaremos o tempo necessário aos trabalhos que estou realizando."[288] Os trabalhos aos quais a poeta se refere dizem respeito à pesquisa sobre a Conjuração Mineira, cujo resultado seria, posteriormente, a publicação do livro *Romanceiro da Inconfidência*. Em outra carta, datada de 3 de outubro de 1947, do Rio de Janeiro, a poeta comenta sobre Ouro Preto e descreve um poema dedicado à Lúcia. No trecho seguinte, trata de sua possível ida a cidade, relatando que pretende visitar tudo o que for possível. Menciona a sua tristeza diante dos acontecimentos históricos de Ouro Preto e de Mariana, bem como o seu processo de imaginação e escrita a respeito da Conjuração Mineira:

> Quando eu for a Ouro Preto, Lúcia, implorarei a vocês todos que me deixem visitar tudo que for possível. Se V. [*sic*] soubesse como ando cansada de estudar essas coisas! Digo cansada, não querendo significar enfastiada, mas fisicamente extenuada, porque sinto todas as injustiças feitas a cada um, e o medo de todos êles [*sic*], e a angústia, e o resto. Não é exagero, Lúcia, tenho padecido de corpo, também, não só de alma. Há noites em que estou arrasada. Mas se dissesse aos que me cercam ou ao médico: é que hoje fui de Ouro Preto a Mariana, em lombo de mula, ou andei na rua da Quitanda a dos Latoeiros com dois soldados atrás de mim, – pensariam mandar-me para um manicômio. Mas é só porque este estado de tensão existe, porque eu não me afasto um momento desta emoção contida, que sei que vou fazer a peça, apesar de tudo.[289]

A indignação de Cecília diante dos fatos ocorridos em Ouro Preto refere-se aos acontecimentos que ela analisava em sua pesquisa. Os personagens que fizeram parte da história da Conjuração Mineira são descritos pela poeta no livro *Romanceiro da Inconfidência*. De modo geral, as histórias desses personagens e da inconfidência marcaram a vida da poeta durante a intensa pesquisa, realizada pelo menos quatro anos antes da publicação do livro. A retomada ao passado, pela óptica dos excluídos, ratifica o

---

[287] MEIRELES. *Carta datilografada, falando sobre uma conferência que faria em Belo Horizonte e sobre uma possível ida à Ouro Preto. Além disso, a carta dava notícias sobre a tragédia que a poeta estava escrevendo e outros assuntos pessoais*, 1947.
[288] MEIRELES. *Carta datilografada avisando sobre o contratempo na viagem da UNESCO e, também, sobre a conferência em Belo Horizonte. A poeta fala sobre uma necessária viagem a Ouro Preto com o marido, que faz parte de trabalhos que estava realizando*, 1947.
[289] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*, 1947.

empenho de Cecília em reviver a história, como esclarece Leila Vilas Boas Gouvêa, em *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles* (2008):

> [...] *Romanceiro da Inconfidência*, obra de meio do caminho, publicada em 1953, em que, estão deixando de duvidar do real sensível, preterindo os temas introspectivos recorrentes e extrapolando a tensão entre o tempo que tudo aniquila e a busca de um 'oásis de estabilidade', fora do tempo linear ou dentro do tempo mítico, a poeta acolhe como matéria a história – mergulha de modo intensivo, ao longo de pelo menos quatro anos, na pesquisa do factual e do concreto concernentes ao momento decisivo da formação nacional e da vida colonial brasileira configurado pela conjuração mineira.[290]

Gouvêa ressalta o empenho de Cecília Meireles durante o tempo em que se dedicou aos estudos da história colonial e da formação nacional brasileira em terras mineiras. Mediante a rememoração, a poeta resgata o passado, dando voz aos personagens esquecidos e excluídos da história do século XVIII. Em outro trecho dessa carta (3 de outubro de 1947, Rio de Janeiro), ela descreve a relevância das casas históricas de Ouro Preto e afirma conhecer, por fora, quase todas elas:

> Conheço por fora quase todas as casas de importância histórica, em Ouro Preto; e conheço a do Ouvidor por dentro. A do Cláudio é que me causa confusão, porque a avistei de uma esquina, das proximidades da igreja, e não consigo relembrá-la visualmente, e não sei como é a tal varanda onde o Gonzaga teve cólica. Essa varanda é muito importante, porque eu vou fazer uma cena aí; e, sendo ambiente real, não posso fantasiar; e [*sic*] preciso ter a varanda, com a localização da porta, etc.[291]

A casa do Ouvidor, a de Cláudio Manuel da Costa e a de Tomás Antônio Gonzaga são lugares que Cecília visitou durante a sua pesquisa − lugares que seriam revividos no livro de romances, assim como os seus personagens. Por intermédio dessa história, ao final da carta, a poeta escreve e dedica um poema à Lúcia, composto de três estrofes. O poema traz um "eu lírico" que se compreende a dor daquele momento vivenciado – a Conjuração Mineira – e que se depara com o sofrimento, a dor, a angústia, as injustiças e as crueldades daquele instante que, embora pareçam efêmeros nestes versos da primeira estrofe, tornaram-se perenes diante daqueles personagens: "Ai, ai, D. Lúcia, nem tudo são poemas, / Há lutas, burrices, deveres, problemas, / juízes, Silvérios, Pamplonas, algemas..."[292]

---

[290] GOUVÊA. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*, p. 173-174.
[291] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*, 1947.
[292] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*, 1947, poema.

Na segunda estrofe, o "eu lírico" reafirma haver muita estranheza, malgrado também haja beleza até nas pequeninas coisas do dia a dia: "Há muitas coisas esquisitas, / E não só moças bonitas / Comendo jaboticabas..."[293] Na terceira e última estrofe, o "eu lírico" reflete sobre a perversidade dos homens, salienta a presença de grande malignidade enraizada na história dos conjurados e se despede ressaltando a sua saudade de ser fantasma, ou seja, o desejo de que a maldade seja apagada de sua memória: "Há milhões de pecadores: / há mosquitos zunidores, / homens maus, moças diabas! / Que saudade de ser fantasma...."[294]

No ano seguinte, Cecília envia outra carta à Lúcia, datada de 26 de março de 1948, do Rio de Janeiro, informando, entre outros assuntos, sobre a produção e publicação do livro de romances *Romanceiro da Inconfidência* (1953). A poeta relata a respeito do livro e de sua intensa trajetória de estudos: "[...] creio que vou publicar uma série de "romances" sôbre [*sic*] alguns inconfidentes. Aquilo verdadeiramente me apaixona. Mas quanto mais estudo, mais encontro que [*sic*] estudar."[295] Ressalta, ao final da carta, a saudade da cidade histórica: "Que saudades das pedras de Ouro-Preto [*sic*]! dos escorregões das ladeiras! dos burrinhos da praça..."[296]

No mês seguinte, Cecília envia mais uma carta à Lúcia, datada de 28 de abril de 1948, também do Rio de Janeiro, relatando sobre o filme que havia assistido a respeito da Conjuração Mineira e sobre o seu livro "Romanceiro de Vila Rica" − coleção de poemas – poema épico − que viria a se chamar *Romanceiro da Inconfidência*. A respeito do filme, a poeta comenta a sua impressão, as suas considerações, e conclui sua narrativa: "Fui vê-lo com certo receio, porque o cinema nacional tem problemas ainda muito sérios a resolver. Em suma, nem me encantou nem me desencantou. [...] Mesmo querendo ser fiel aos textos históricos, poder-se-ia dizer muito mais, e de outra maneira."[297]

O relato sobre o filme continua no trecho seguinte dessa mesma carta. Cecília complementa, ressaltando que, "[...] se pensarmos no que tem sido o cinema nacional até agora, este filme é de ouro, é de prata, – é uma joia, um primor. Isso me alegra, porque

---

[293] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*, 1947, poema.
[294] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*, 1947, poema.
[295] MEIRELES. *Carta datilografada respondendo à Lúcia o motivo de não ter ido a Ouro Preto e que, também, não iria ao congresso de poesia. Na carta ela pede notícias de Henriqueta Lisboa*, 1948.
[296] MEIRELES. *Carta datilografada respondendo à Lúcia o motivo de não ter ido a Ouro Preto e que, também, não iria ao congresso de poesia. Na carta ela pede notícias de Henriqueta Lisboa*, 1948.
[297] MEIRELES. *Carta datilografada comentando sobre a Comissão Mineira de Folclore, sobre o cinema brasileiro, mais especificamente de um filme sobre a Inconfidência. Além disso, a autora faz um poema dedicado à Lúcia e fala sobre assuntos íntimos. Na carta ela pede notícias de Henriqueta Lisboa*, 1948.

eu temia ver o assunto exposto a maiores perigos."[298] Ao final da carta, antes de encerrá-la, traduz a sua felicidade pela futura publicação de seu livro de romances: "[...] parece que antes da peça aparecerá o meu 'Romanceiro de Vila Rica'. Uma coleção de poemas. Por esse lado, estou muito feliz."[299] Cecília finaliza a missiva expressando o seu olhar poético em um curto poema, de apenas uma estrofe e nove versos, dedicado, mais uma vez, à Lúcia.

Ainda no ano de 1948, Cecília envia outra carta à Lúcia, datada de 2 de setembro de 1948, do Rio de Janeiro. A poeta relata sobre o casamento de sua filha Maria Elvira e a morte do maestro Lorenzo Fernandez. Pede a Lúcia para publicar a sua *Elegia* em São Paulo ou em Minas Gerais. Comenta sobre a produção do *Romanceiro da Inconfidência*, o seu fascínio a respeito da Conjuração Mineira, o casamento de Myriam e envia uma *plaquette* com as fotos que o seu marido, Heitor, tirou em Ouro Preto. Relata a falta de tempo, devido aos acontecimentos do dia a dia e, por causa disso, o acúmulo de correspondência, resultando no atraso das respostas. Neste ano, a produção do livro de romances estava intensa e já constava com alguns personagens inseridos na história mineira:

> O 'Romanceiro' vai andando. Se eu lhe disser que comecei pelo Silvério, V. [*sic*] não acredita! Mas é o mais 'atual' dos tipos. É o que, de tanto se ver diariamente, está mais ao alcance da emoção indignada. Os outros são como impossíveis... Depois do Silvério, o Alvarenga... veja se não é como lhe digo. O Alvarenga. Pensando bem, é um miserável, tão miserável que não se pode deixar de ter uma pena infinita. Lúcia, por que eu não tenho mais tempo para poder fazer essas coisas que me apaixonam? Essa história da Inconfidência tem sobre mim um tal poder, vejo tantas coisas nela, através dela, em redor dela, como consequência dela, por ela, para ela, sem ela, q [*sic*] eu até parece que fui inconfidente. É bem possível que tenha sido pelo menos algum moleque portador de recados, escravo de um dos coronéis ou de um dos padres...[300]

Percebe-se que, nesta fase de produção do livro, Cecília já dava indícios dos personagens que viriam a se apresentar nos poemas. O olhar lírico da poeta se expõe ao narrar partes destas histórias e de sua própria interpretação delas. A sua profunda

---

[298] MEIRELES. *Carta datilografada comentando sobre a Comissão Mineira de Folclore, sobre o cinema brasileiro, mais especificamente de um filme sobre a Inconfidência. Além disso, a autora faz um poema dedicado à Lúcia e fala sobre assuntos íntimos. Na carta ela pede notícias de Henriqueta Lisboa*, 1948.
[299] MEIRELES. *Carta datilografada comentando sobre a Comissão Mineira de Folclore, sobre o cinema brasileiro, mais especificamente de um filme sobre a Inconfidência. Além disso, a autora faz um poema dedicado à Lúcia e fala sobre assuntos íntimos. Na carta ela pede notícias de Henriqueta Lisboa*, 1948.
[300] MEIRELES. *Carta datilografada contando de um problema de saúde, do casamento de Maria Elvira e do de Myriam, da morte do maestro Lorenzo Fernandez. Além disso, Cecília aconselha Lúcia a publicar uma elegia em São Paulo ou em Minas e, ainda, fala de sua paixão pela Inconfidência. As observações estão escritas à mão*, 1948.

dedicação à pesquisa referente aos estudos sobre os conjurados é relatada em mais uma das cartas enviadas à Lúcia, em 23 de novembro de 1948, do Rio de Janeiro. A poeta explana acerca de seus projetos, de seu fascínio a respeito do século XVIII no Brasil e no mundo, e de sua intensa busca pelos estudos de Minas Gerais do século XVIII:

> Tenho estudado tanto Minas do séc. 18 q [*sic*] até fui para na Baía [*sic*]! E isso me levou a estudar todo o século 18 no mundo, de modo q [*sic*] estou ficando uma espécie de 'expert' dessa época. E estou cheia de 'revelações'. Se um fantasma quisesse ser caridoso, e aparecesse e me contasse só UMA COISA, ah! eu ando atrás de UMA COISA, com a qual poderia explicar essa história de Inconfidência de outra maneira. Vem, fantasma![301]

O ambiente barroco de Vila Rica trouxe à poeta a rememoração do passado histórico da Conjuração Mineira. A sua pesquisa relativa aos conjurados é longínqua e perpassa alguns anos, como é perceptível em várias cartas enviadas à amiga Lúcia. Na carta datada de 20 de dezembro de 1948, no Rio de Janeiro, Cecília relata, mais uma vez, os seus estudos sobre o século XVIII e sobre uma possível descoberta acerca do assunto: "Passei o ano quase todo dedicada à Inconfidência. Estudei tanto que quase fiquei especialista. E até fiz uma descoberta que, se estiver certa, explica muitas coisas inexplicáveis. Acho que tenho de ir procurar na Europa uma pista."[302] Em outro trecho, reitera a sua paixão pela história de Minas Gerais do século XVIII e declara o seu amor por aquela época, por Vila Rica: "Palavra que tenho saudade de todas as coisas de Minas do século 18! Já não sei se estou escrevendo isto porque gosto tanto, ou se estou gostando tanto pelo que estou escrevendo. É um caso de amor total. Que pouca gente entende."[303]

A recuperação de dados da vida de Cecília Meireles e de Lúcia Machado de Almeida, a partir da troca de cartas que se depreende da leitura dessas correspondências, entre as décadas de 1940 e 1960, propicia "[...] condições de metaforizar e de rearranjar tais rastros da experiência e da escrita de si em ficções do escritor e de sua escrita."[304] Dessa maneira, a interpretação das cartas pode ser feitas, recorrendo aos recursos que

---

[301] MEIRELES. *Carta íntima, à mão, contando sobre seus projetos*, 1948.
[302] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, na qual conta sobre a nomeação de Cecília para presidente da Sociedade de Amigos da Índia, sobre as pesquisas a respeito da Inconfidência, que geraram uma descoberta importante por parte da poeta. Além disso, conta do encontro com Abgar e da vontade de conhecer o livro "O inconfidente Cláudio Manuel da Costa" de Caio Mello*, 1948.
[303] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada, na qual conta sobre a nomeação de Cecília para presidente da Sociedade de Amigos da Índia, sobre as pesquisas a respeito da Inconfidência, que geraram uma descoberta importante por parte da poeta. Além disso, conta do encontro com Abgar e da vontade de conhecer o livro "O inconfidente Cláudio Manuel da Costa" de Caio Mello*, 1948.
[304] CABRAL. *Aos leitores, as cartas*: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara, p. 52.

possibilitam ler a(s) vida(s) da(s) escritora(s) como texto, "[...] oportunizando, assim, movimentos 'de proximidade e distanciamento entre literatura e vida, ficção e documento' sem incorrer no risco de aproximações ingênuas ou causalistas."[305]

As associações entre obra e vida, texto e contexto permitem pensar os arquivos literários, neste caso, os arquivos epistolares (considerados textos literários e documentos informativos) − como lugares de memória, bem como espaços de experimentação e de encenação. As cartas, portanto, são instrumentos comunicativos. Contudo, atribui-se a elas uma função paradoxal, por serem "[...] feitas para afastar (mas também para reunir), as missivas permitem a quem as escreveu (mas também a quem as lê) formas de aproximação – da história, da memória cultural, do escritor e da escrita."[306]

As formas de aproximação interpostas nas cartas e que se referem à história e à memória cultural, tanto do escritor quanto da escrita, são evidenciadas nas correspondências escritas por Cecília e enviadas à Lúcia. Nessas correspondências, partes do processo da escrita criativa do livro *Romanceiro da Inconfidência* são descritas pela própria poeta. A obra resgata a memória da Conjuração Mineira, além de realizar um retorno ao século XVIII. O século do ouro em Vila Rica (Ouro Preto), segundo Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, estabeleceu-se na sociedade mineira por três particularidades consideradas:

> A primeira delas evidencia a constituição de uma extensa camada de pessoas etnicamente mistas e a diminuta proporção de brancos. A segunda característica revela a formação do maior grupo de libertos no território da colônia. A terceira indica a possibilidade de alguma ascensão social para negros e pardos livres, em especial através do comércio, da posse de pequenas propriedade rurais, do exercício de atividade como o sacerdócio, da ocupação de cargos administrativos ou militares, e da prática dos ofícios de mestres construtores, entalhadores, pintores, escultores e músicos.[307]

Na visão de Schwarcz e Starling, a sociedade do ouro era veementemente miscigenada, em que o ambiente urbano propiciava a diversidade de públicos que se entrecruzavam por toda a região. No entanto, Vila Rica ainda se pautava em uma estrutura social distribuída em camadas, o que evidenciava, ainda, a desigualdade entre as classes. Aliado ao ápice do ouro, encontrava-se, nas ladeiras de Vila Rica, o emergir do barroco,

---

[305] CABRAL. *Aos leitores, as cartas*: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara, p. 52.
[306] CABRAL. *Aos leitores, as cartas*: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara, p. 67.
[307] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 207.

embora tardio em comparação com o movimento na Europa. Cabe ressaltar que o barroco chegou primeiro ao Nordeste − a Salvador. Contudo, enraizou-se em terras mineiras.

Dessa maneira, a comunicação religiosa e o apoio às artes direcionadas ao contexto religioso proporcionaram a Minas Gerais o despertar de uma força cultural do barroco mineiro, juntamente com o seu caráter singular. A sociedade mineradora, o ambiente urbano e a criatividade de artistas locais foram imprescindíveis para reinventar o movimento europeu do barroco. Um desses artistas é Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, já mencionado neste capítulo desta pesquisa, assim como no capítulo 1. Ainda, conforme as historiadoras Schwarcz e Starling, em *Brasil*: uma biografia (2015), o "[...] Barroco despertava os sentidos para o inatingível, para um mundo que não se vê [...]. Nas Minas, no fim do século XVIII, o ouro e o Barroco andam juntos e misturados. Assim como misturados ficaram seus santos, mulatos e olhos orientais [...]".[308]

No Rio de Janeiro, em 3 de abril de 1949, Cecília envia uma carta à Lúcia, informando que irá a Ouro Preto. Partirá entre o dias 7 e 8 daquele mesmo mês: "Querida Lúcia: estou respondendo apressadamente a todos os amigos, antes de sair do Rio. Pretendo partir dia 7 ou 8, de ônibus até Barbacena, de trem daí em diante."[309] O objetivo da viagem a Minas Gerais é, acima de tudo, a solitude da poeta, para que possa finalizar, naquele ano, o livro *Romanceiro da Inconfidência*: "O que eu busco em Ouro Preto é, sobretudo, solidão e ambiente, pª [*sic*] poder realizar certas coisas."[310]

Naquele momento, o trabalho e as dificuldades da vida sobrecarregam Cecília, porém ela não se deixa abalar e não abdica da pesquisa: "Tenho lutado com tantas adversidades de tempo que, se não fosse a minha fé neste trabalho, já teria desistido."[311] Ao final da carta, a poeta informa que o livro sobre os conjurados será finalizado até o final do ano de 1949 e pede à amiga, como prova de confiança e lealdade, que não comente sobre o livro com ninguém no momento em que receber tal correspondência: "[...] pretendo até o fim do ano terminar o poema dos Inconfidentes, que é muito mais amplo do que esse nome indica, e talvez seja uma coisa mixta [*sic*] – poema e teatro – Em todo caso, peço-lhe que não fale a ninguém."[312]

As notícias sobre a produção do livro *Romanceiro da Inconfidência* seguem em mais uma carta enviada à Lúcia em 15 de fevereiro de 1951, de Ouro Preto. Cecília

---

[308] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 210.
[309] MEIRELES. *Carta à mão avisando sobre sua partida para Ouro Preto no dia sete ou oito*, 1949.
[310] MEIRELES. *Carta à mão avisando sobre sua partida para Ouro Preto no dia sete ou oito*, 1949.
[311] MEIRELES. *Carta à mão avisando sobre sua partida para Ouro Preto no dia sete ou oito*, 1949.
[312] MEIRELES. *Carta à mão avisando sobre sua partida para Ouro Preto no dia sete ou oito*, 1949.

explana sobre a sua estadia na cidade histórica e relata até quando irá permanecer em Vila Rica: "Vim descansar aqui. Descansar, é um modo de dizer – pois estou trabalhando no Romanceiro, que provavelmente aparecerá nestes três meses. Cheguei domingo, dia 11, de automóvel: uma aventura impressionante, a viagem! Ficarei até o dia 22 ou 23 [...]".[313] Em julho daquele mesmo ano, a poeta envia outra carta à amiga, datada em 11 de julho de 1951, agora da cidade do Rio de Janeiro, relatando que irá entregar a última cópia do livro de romances ao editor: "Estou ultimando a cópia do Romanceiro, para entregá-lo ao editor até dia 15 deste, etc., etc., etc..."[314]

No ano seguinte, Cecília envia mais uma carta à Lúcia, datada de 17 de março de 1952, do Rio de Janeiro, descrevendo três livros que viriam a ser entregues ao editor, e posteriormente publicados: "O 'Romanceiro' deve ser entregue este ano, ao editor. Por enquanto, estão sendo impressos os 'Doze Noturnos da Holanda' e o 'Aeronauta', poemas que escrevi há pouco, o primeiro, em Amsterdã, o segundo, ao chegar."[315] Em outro trecho dessa mesma carta, relata a importância de estar só para que possa reorganizar os poemas do livro de "romances" a respeito da história dos conjurados antes de publicá-lo: "Preciso muito refugiar-me em qualquer parte para 'arrumar' os poemas do Romanceiro. Apesar de eu não gostar nunca do que escrevo, não estou descontente com este livro. Depois de impresso, naturalmente, vou achá-lo horrível."[316] Percebe-se que a poeta demonstra certa insegurança a respeito dos poemas e do livro como um todo.

No trecho seguinte dessa missiva, entretanto, Cecília relata, com o seu olhar lírico, a sua inspiração para finalizar a escrita do *Romanceiro da Inconfidência*: "De vez em quando, um poema do Romanceiro me telefona a dizer que está pronto, e que eu passe para o papel. Sento-me à máquina, e o poema se vai fazendo..."[317] Ao final da carta, a poeta escreve um trecho para a amiga acerca da morte, parte aparentemente aleatória em relação ao assunto tratado anteriormente, que era o livro de "romances" – poema épico:

> V. [*sic*] acha que as pessoas inteligentes morrem? Acho que não. Pelo menos não morrem tanto quanto as outras. Isso é uma teoria que ando inventando. Porque os inteligentes estão atentos a [*sic*] própria morte, e, os outros

[313] MEIRELES. *Carta à mão em agradecimento pelo envio de álbum de Noel Rosa e contando sobre sua chegada a Ouro Preto*, 1951.
[314] MEIRELES. *Carta íntima, datilografada*, 1951.
[315] MEIRELES. *Carta datilografada dando notícias sobre o "Romanceiro", e dos "Doze Noturnos da Holanda" e do "Aeronauta", poemas que ela escreveu em Amsterdã*, 1952.
[316] MEIRELES. *Carta datilografada dando notícias sobre o "Romanceiro", e dos "Doze Noturnos da Holanda" e do "Aeronauta", poemas que ela escreveu em Amsterdã*, 1952.
[317] MEIRELES. *Carta datilografada dando notícias sobre o "Romanceiro", e dos "Doze Noturnos da Holanda" e do "Aeronauta", poemas que ela escreveu em Amsterdã*, 1952.

> desatentos à própria vida. Agora não lhe posso explicar melhor, mas havemos de conversar sobre isso.[318]

A temática da morte, tratada na carta pela poeta, estava forte naquele momento, pois se trata de um assunto intenso no livro *Romanceiro da Inconfidência*, com a morte de Tiradentes, de Cláudio Manuel da Costa, entre outros. Essa carta, datada de 17 de março de 1952 e escrita no Rio de Janeiro, é a última em que Cecília se dirige à Lúcia para relatar a produção desse livro. No Acervo Lúcia Machado de Almeida, as demais correspondências escritas e enviadas posteriormente por Cecília tratam de assuntos pessoais e profissionais. Não há, infelizmente, nenhuma carta datada de 1953 que trate da publicação do *Romanceiro da Inconfidência*. Contudo, em um cartão enviado[319] por Cecília à Lúcia, a poeta menciona uma viagem que fará a Ouro Preto e convida a amiga e seu marido para irem juntos: "Lúcia querida: estou arrumando as coisas para ir a Ouro Preto, creio que com alguns amigos. (Heitor casou-se com a agricultura, hélas!...) – Como seria bom se V. [*sic*] e Antônio pudessem aparecer por lá!"[320]

Nessa mesma missiva (datada de 17 de março de 1952, no Rio de Janeiro), no trecho a seguir, Cecília declara que o tema dos conjurados está presente em sua alma de poeta: "Apesar de todas as minhas atrapalhações, o tema da Inconfidência continua vivo e ardente, como um amor secreto. Estas férias pertencem à Conjuração. Tenho vontade de fundar uma Sociedade de Fantasmas Poéticos – e que melhor sede que Ouro Preto?"[321] O lirismo de Cecília liga-se à vida, à história, num fôlego poético pelo século XVIII e pela Conjuração Mineira. No prefácio do livro *Poesia Completa* (1993), 4ª edição, publicado pela Editora Nova Aguilar, Darcy Damasceno explana acerca da poesia de Cecília Meireles no texto intitulado "Poesia do sensível e do imaginário". O poeta e crítico literário retrata o veio barroco da poesia ceciliana, bem como a consciência da transitoriedade. De acordo com Damasceno, pela:

> [...] poesia de Cecília Meireles intromete-se o veio barroco de conteúdo mais melancólico, ou seja, o quevedesco. Isso antecipa a afirmação de que ao cintilamento da sensibilidade vai substituir o crepúsculo conceitual,

---

[318] MEIRELES. *Carta datilografada dando notícias sobre o "Romanceiro", e dos "Doze Noturnos da Holanda" e do "Aeronauta", poemas que ela escreveu em Amsterdã*, 1952.
[319] Esse cartão não apresenta as informações de data e local.
[320] MEIRELES. *Cartão avisando sobre sua ida a Ouro Preto com alguns amigos e, também, convidando Lúcia e o marido*, [s.d.].
[321] MEIRELES. *Cartão avisando sobre sua ida a Ouro Preto com alguns amigos e, também, convidando Lúcia e o marido*, [s.d.].

> descrevendo o espírito a trajetória que vai das coisas físicas à sua figuração mental, das aparências aos conceitos, da realidade à metafísica.[322]

O veio barroco de Cecília é apresentado em sua poesia, recorrendo à melancolia, que decorre de sua compreensão da transitoriedade e da fugacidade da vida e do tempo. Ainda no livro *Poesia Completa* (1993), no texto intitulado "Poesia social", escrito por Murilo Mendes como parte da fortuna crítica, o poeta inicia o texto relatando que alguns historiadores subestimaram os acontecimentos da Conjuração Mineira, cujo episódio foi decisivo para estabelecer e anunciar a emancipação política brasileira. Mendes ressalta que a poética de Cecília circunscreve a história dos conjurados dentro de uma perspectiva nacional, elucidando a realidade por instrumentos de precisão, com sublime perspicácia, porque, de fato, o primoroso livro *Romanceiro da Inconfidência* "[...] resulta de uma combinação homogênea entre força poética, domínio da língua, erudição e senso do detalhe histórico valorizado em vista de uma transposição superior, própria ao código da poesia."[323] Desse modo, Cecília realizou uma pesquisa que resultou em uma obra de valiosa magnitude para a poesia e para a literatura brasileiras, que, segundo Mendes, é "[...] uma mostra de poesia social de alta categoria."[324]

A travessia que Cecília faz do barroco para a Conjuração Mineira conduz Lúcia e o leitor à história, à memória nacional e à identidade cultural do Brasil. Em dezembro de 1782, chegou a Vila Rica o poeta Tomás Antônio Gonzaga, para compor o grupo de homens letrados, com o objetivo de "[...] contestar a relação colonial, planejar um levante armado contra a Coroa Portuguesa e promover a associação entre as ideias de República e de autonomia pública no território da colônia."[325] O grupo era composto por professores, poetas, padres, médicos, cientistas, militares, comerciantes, fazendeiros, contratadores e magnatas. Dentre os participantes estavam Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, Luís Vieira da Silva, Carlos Correia de Toledo, José Vieira Couto, José Joaquim da Rocha, José Álvares Maciel, Domingos Vidal de Barbosa Lage, Francisco de Paula Freire de Andrade, João Rodrigues de Macedo e outros.

Os fatores político-administrativos, econômico e social motivaram a Conjuração Mineira, pois impactaram as diversas camadas da sociedade da capitania naquela época. A autossuficiência econômica, a autonomia política e a sediciosidade foram temas

---

[322] DAMASCENO. Poesia do sensível e do imaginário. In: *Poesia completa*, p. 41.
[323] MENDES. Poesia social. In: *Poesia completa*, p. 66.
[324] MENDES. Poesia social. In: *Poesia completa*, p. 66.
[325] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 233-234.

divulgados pelos ideais dos conjurados e propagados, principalmente, por Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes –, um dos principais representantes do movimento. Destarte, segundo as historiadoras Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, se "[...] vitoriosos, os conjurados deflagrariam a rebelião em toda a capitania. O seu planejamento incluía o anúncio da declaração de independência das Minas e a definição dos instrumentos necessários para sua implementação sob a forma da República."[326] Isso ocorreu, provavelmente, a partir da década de 1780 e estendeu-se ao longo dos nove anos seguidos.

Em maio de 1789, os conjurados receberam a notícia de que corriam perigo, pois a conspiração havia sido descoberta pelo Visconde de Barbacena por denúncias feitas por Joaquim Silvério dos Reis, também participante do grupo de conjurados. Devido às dívidas com a Coroa Portuguesa, Joaquim Silvério denunciou os conjurados em troca do perdão dessas dívidas. Divulgou todas as informações do grupo: os detalhes, os principais conjurados, as estratégias e os projetos. Depois disso, Barbacena ordenou a prisão dos conspiradores e buscou provas, com réus e testemunhas, para inseri-las nos autos do processo da Conjuração Mineira. No final do processo, os acusados receberam suas penas: "[...] degredo na África, prisão perpétua em Portugal para réus eclesiásticos, sequestro dos bens, condenação à forca."[327] Dentre eles, Cláudio Manuel da Costa foi encontrado morto em sua cela, em 4 de julho de 1789. Em maio do mesmo ano, Tiradentes foi preso no Rio de Janeiro e, em 21 de abril, na mesma cidade, no Largo da Lampadosa, foi esquartejado e salgado.

A história dos conjurados ainda permanecia viva nas memórias de Cecília Meireles, mesmo após a publicação de seu livro, e isso é relatado em uma das últimas cartas que a poeta enviou à Lúcia Machado de Almeida. A vontade incessante e iminente de viajar para Ouro Preto novamente permite à poeta se ausentar por algum tempo de seu cargo de professora na escola: "[...] já pedi por telefone um quarto para a semana santa em Ouro-Preto [*sic*]. [...] Creio que viajarei sozinha, e tenciono permanecer lá quinze dias. Chegaria – se tudo corresse bem – na véspera do domingo de Ramos. Dia 9."[328] A ida da poeta a Ouro Preto, ao que parece pelo trecho seguinte, ocorreu na Semana Santa: "Ah, esquecia-me de dizer que os Mansanis estão com ideia de se encontrar comigo em

[326] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 237-238.
[327] SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*: uma biografia, p. 240-241.
[328] MEIRELES. *(O papel azul acabou, e, como tenho pouco tempo, continuo a carta neste, esperando que V. me perdoe uma carta bicolor...)*, [s.d.].

Ouro-Preto [*sic*], pela Semana Santa."[329] Ao final da carta, Cecília descreve um pequeno trecho a respeito não só dessa viagem, mas também das memórias da Conjuração Mineira, que lhe perturbam o espírito e a alma de poeta:

> Pode comunicar a Abgar e Inês todos os meus planos: ir a Ouro Preto, voltar, e ver se é possível deixar o Brasil. Todos os meus esforços estão virados agora para esse único objetivo: abandonar o país, por não poder viver nele. O grande valor de todas essas coisas horríveis a que assisto é ajudarem-me a compreender cada vez mais profundamente os homens do século 18 que morreram pela Liberdade.[330]

Percebe-se que a poeta se encontra em um estado de completa angústia, devido às memórias dos acontecimentos relacionados aos conjurados. Essa carta foi uma das últimas que Cecília enviou à Lúcia e tratava da produção e publicação do livro *Romanceiro da Inconfidência*, bem como de suas viagens e de seu amor por Ouro Preto (Vila Rica). Todavia, no Acervo Lúcia Machado de Almeida, consta uma das últimas cartas recebidas pela escritora – a de Heitor Vinícius da Silveira Grilo, marido de Cecília Meireles entre 1940 e 1964. A carta, datada de 16 de dezembro de 1964 e enviada do Rio de Janeiro, é um desabafo pela morte de Cecília, ocorrida em 9 de novembro de 1964, dois dias após comemorar seu último aniversário e, curiosamente, revelar um pressentimento dos momentos finais de vida da poeta. No início da carta, Heitor relata sobre seu tormento ao se deparar com a partida da esposa:

> Agora começo a acordar do grande pesadelo por que passei. E tenho de ter forças para enfrentar a realidade e continuar as coisas quotidianas da vida. Deus a quis e assim foi feita a sua vontade. Agora ela partiu para sempre, não sei mais o que fazer da vida, que edificamos juntos, em íntima existência, de corpo e alma. Mas quero reagir e não posso e a sua Presença [*sic*] está sempre aqui ao meu lado. A doença, que durou 2 anos, 7 meses e 9 dias, uniu-nos ainda mais, pois desde que a constatamos eu nunca mais a abandonei. Abandonei sim, tudo o mais, e por isso, agora, tenho dificuldade de me adaptar à vida. Desde a primeira operação, aqui no Rio e as outras feitas em S. Paulo, comecei uma luta titânica contra esse terrível mal: movimentei médicos e medicamentos, aqui e nos Estados Unidos, fiz preces, tratava-a com o maior carinho e dedicação, porque sabia (e os médicos sempre que notavam o meu otimismo me chamaram à triste realidade) que o mal é o maior dos que a Medicina [*sic*] conhece e não tem armas para combatê-lo. Mas a minha querida Cecília nada soube da verdadeira causa de sua doença. Acreditava que estava com úlcera intestinal (a Avó Jacinta, a da ELEGIA, já tinha tido) e que tudo ia mal por causa da operação malfeita aqui no Rio. Mas trabalhou todo o tempo, até dois meses antes de se ausentar para sempre. Em setembro último, o mês mais trágico de minha vida, conversávamos todas as noites e ela recomendava

[329] MEIRELES. *(O papel azul acabou, e, como tenho pouco tempo, continuo a carta neste, esperando que V. me perdoe uma carta bicolor...)*, [s.d.].
[330] MEIRELES. *(O papel azul acabou, e, como tenho pouco tempo, continuo a carta neste, esperando que V. me perdoe uma carta bicolor...)*, [s.d.].

> tudo com minúcias extraordinárias, porque antecia [*sic*] a mórte [*sic*] próxima. O que me causa tristeza, meus caros amigos Lucia [*sic*] e Antonio, é saber que ela morreu no apogeu, quando estava em plena produção literária, com vasta e sólida cultura e quando a nossa vida material estava se arranjando bem, para facilitar futuras viagens, que ela tanto adorava. Você, Lúcia, diz muito bem que Ela [*sic*] não morreu e que 'os inteligentes estão atentos à própria morte', como dizia Cecília em carta que V. [*sic*] reproduz. Mas a realidade é a Ausência [*sic*] atroz, a sua falta em casa, a vida desorganizada e que deverá ser reiniciada de qualquer maneira. Só peço a Deus que me dê forças para suportá-la e forças para aceitar a grande Ausência [*sic*].[331]

Ao longo de seu desabafo com Lúcia Machado de Almeida e com o seu esposo, Antônio Joaquim de Almeida, Heitor narra a doença que acometeu Cecília por quase três anos antes de sua morte: as idas a hospitais, as internações, a cirurgia, as dores, os sofrimentos e as angústias da poeta ao vivenciar aquele momento tortuoso. No entanto, ao que parece, o cuidado, o carinho e o amor do marido trouxeram certa esperança para a poeta. Heitor ressalta que Cecília não cogitou, em momento algum, a possibilidade de cessar os trabalhos até dois meses antes de sua partida. Nesse período, segundo Heitor, a poeta já pressentia sua morte, como relata nas últimas linhas do trecho citado anteriormente: "Você, Lúcia, diz muito bem que Ela [*sic*] não morreu e que 'os inteligentes estão atentos à própria morte' como dizia Cecília em carta que V. [*sic*] reproduz."[332]

Tal citação de Heitor nessa última missiva, remete-nos à carta escrita por Cecília e enviada à Lúcia em 17 de março de 1952, em que relata o pressentimento sobre a morte: "V. [*sic*] acha que as pessoas inteligentes morrem? Acho que não. Pelo menos não morrem tanto quanto as outras. Isso é uma teoria que ando inventando. Porque os inteligentes estão atentos à própria morte, e, os outros desatentos à própria vida."[333] Doze anos antes de sua morte, Cecília parece já pressentir o que viria a acontecer em 1964, e isso é confirmado mais uma vez em outro momento por Heitor na carta de 16 de dezembro de 1964: "Envio-lhe uma cópia dos dois poemas que ela me dedicou em Janeiro deste ano, escritos em S. Paulo. Como vêm, ela já pressentia a proximidade da morte."[334]

---

[331] GRILO. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*, 1964.
[332] GRILO. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*, 1964.
[333] MEIRELES. *Carta datilografada dando notícias sobre o "Romanceiro", e dos "Doze Noturnos da Holanda" e do "Aeronauta", poemas que ela escreveu em Amsterdã*, 1952.
[334] GRILO. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*, 1964.

Heitor escreve, ainda nessa carta (datada de 16 de dezembro de 1964, no Rio de Janeiro), os dois poemas,[335] após ressaltar que Cecília havia composto − "Canção de vero amor" e outro sem título. Esses poemas, de acordo com a observação de Heitor, parecem ser uma continuação um do outro: "P. S. Tenho a impressão [*sic*] que esses dois poemas seriam mais tarde fundidos."[336] No poema "Canção de vero amor", o "eu lírico" se vê diante da perda do interlocutor, representado pela "amiga" e pela "amada", mas não deixará que sucumba a sua lembrança. O reencontro com a amada, com a amiga, ocorrerá mediante a estrada obscura – a estrada da morte –, como se nota nas três primeiras estrofes a seguir: "Assim aos poucos vai sendo levada / a tua Amiga, a tua Amada. // E assim de longe ouvirás a cantiga / da tua Amada, da tua Amada! // Abre-se os olhos – e é de sombra a estrada / para chegar-se à Amiga, à Amada!"[337]

Nas três estrofes finais, o "eu lírico", ao fechar os seus olhos, encontra-se na "estrada antiga" que o levará à sua amada, à sua amiga. Ao reencontrá-la, o "eu lírico" relembra a sua face e não permite que a esqueça. O interlocutor (a amada, a amiga) afirma para o "eu lírico" que, caso haja esse reencontro, será eterno, será um reencontro de almas, como expresso a seguir: "Feche-se os olhos – e eis a estrada antiga / a que levaria à Amada, à Amiga! // (Se me encontrares novamente, nada / te faça esquecer a Amiga, a Amada! // Se te encontrar, pode ser que eu consiga / ser para sempre a Amada Amiga!)"[338] Ao final da carta, Heitor descreve o seu desassossego e a sua tristeza ao fazer a leitura desses poemas antes da partida de sua amada:

> P. S. Tenho a impressão que esses dois poemas seriam mais tarde fundidos. Deixou-os escritos em duas folhas de um caderno e em junho deste ano, mostrou-me. Desde então não tive mais sossego, porque sabia que ela conhecia a extensão da doença e a sua gravidade.[339]

Depois de ter percorrido essas rotas mineiras e esses trajetos epistolares, no capítulo seguinte daremos continuidade aos caminhos que levaram Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida à cidade de Ouro Preto (Vila Rica), nos livros *Passeio a Ouro*

---

[335] Neste trabalho, será feita a análise apenas do primeiro poema, intitulado "Canção de vero amor".
[336] GRILO. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*, 1964.
[337] GRILO. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*, 1964.
[338] GRILO. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*, 1964.
[339] GRILO. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*, 1964.

Preto (1971), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, e *Crônicas de viagem* (2000), volume 3 – publicados postumamente. As trajetórias mineiras das viajantes escritoras, com os seus olhares líricos em seus textos narrativos e poéticos, traduzem as histórias da Conjuração Mineira, juntamente com alguns personagens importantes que fizeram parte dela, bem como as histórias de algumas igrejas, de alguns museus e, de modo geral, da antiga Vila Rica. Todavia, a construção da temática espacial de Minas Gerais será pautada na base no ato de viajar, representada pela experiência profunda e transformadora do ser viajante – da narradora e do "eu lírico" viajantes.

CAPÍTULO 3

RELAÇÕES ENTRE VIAGENS E ESPAÇOS

> Em que momento começa realmente a viagem? A vontade, o desejo, a leitura, certamente tudo isso define o projeto; mas a viagem mesma, quando se pode dizer que começou? É quando decidimos partir para um lugar e não um outro? Quando fechamos a mala, afivelamos a mochila? Não. Pois há um momento singular, identificável, uma data de nascimento evidente, um gesto signatário do começo: é quando giramos a chave na fechadura da porta de casa, quando fechamos e deixamos para trás nosso domicílio, nosso porto de matrícula. Nesse instante preciso começa a viagem propriamente dita.
>
> Michel Onfray, "Habitar o entremeio",
> *Teoria da viagem*

3.1 Jornadas em Ouro Preto

3.1.1 Viagens

O prelúdio de uma viagem, segundo esta epígrafe acima, de Michel Onfray, retirada do livro *Teoria da viagem* (2009), dá-se pelo fechar das portas de nossa residência, para deixá-la para trás. Neste pequeno instante entre permanecer e partir, a viagem torna-se presente e se inicia. O entremeio, no que diz respeito a uma lógica espacial – a distância de sua residência e a proximidade de seu destino – é o primeiro passo de uma viagem. Essas duas extremidades transpõem um estado de ausência tanto de magnitude espacial quanto temporal, bem como de social e cultural, permitindo, desse modo, que o viajante se aprofunde nesse entremeio. De acordo com Onfray, o compartilhamento de "[...] um espaço comum no tempo de passagem de um ponto a outro [...][340] origina-se mediante as viagens de avião, de ônibus, de barco ou de trem. Nesses espaços, a proximidade proporciona a comunicação entre os viajantes, a partir de conversas que possibilitam "[...] uma intersubjetividade limitada no tempo."[341]

[340] ONFRAY. *Teoria da viagem*: poética da geografia, p. 36.
[341] ONFRAY. *Teoria da viagem*: poética da geografia, p. 36.

O entremeio concebe, portanto, uma particularidade, uma história única e própria, um espaço e um corpo social novos, em que há a interseção dos lugares e da superfície das extraterritorialidades. Dessa maneira, o viajante, entre o espaço deixado e o espaço que se deseja alcançar, desvenda algumas inovações, as quais permitirão que o exórdio da viagem se concretize, recorrendo a essa delonga mágica. Tais novidades estão, segundo o filósofo Michel Onfray, em *Teoria da viagem*: uma poética da geografia (2009), entre "[...] as alegrias da comunidade pontualmente realizada na insignificância vivida em comum, a prática da duração como um escoar assombroso, a impressão de habitar um local inteiramente produzido pela velocidade do deslocamento."[342]

A viagem permite ao viajante ampliar os seus sentidos – visão, olfato, audição, tato, paladar – a partir da disposição de se viver novas experiências. Viajar é emoção, entusiasmo, surpresa, júbilo, em que há o cruzamento do belo e do sublime, da mudança de ambiente e de hábitos, e da dessemelhança. Por esse motivo, registrar torna-se relevante. Registrar aquilo que produz sentido no decorrer do fluido do tempo real e temporal. Registrar para inscrever, marcar na cronologia temporal os rastros de instantes que sintetizam ideias e, consequentemente, o sentido do deslocamento. Isso corresponde à memória, à sua execução, à sua prática, à sua organização, que "[...] extrai da imensidão longa e lenta do diverso os pontos de referência vivos e densos que ajudarão a cristalizar, constituir e endurecer as lembranças. Eis aí a maneira da recordação [...]".[343] A recordação, portanto, é a forma pela qual o viajante relembra, pela memória, os instantes vividos e percorridos nos locais pelos quais passou, e quando já não se encontra mais neles, isto é, quando se está em outros lugares.

Por meio da recordação, Cecília Meireles e Lúcia Machado de Almeida retomam memórias a respeito de acontecimentos históricos nos livros *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e *Passeio a Ouro Preto* (1971). No texto intitulado "Entre memória e história: a problemática dos lugares" (1981), Pierre Nora discursa acerca da representação da memória e da história em relação aos lugares. O autor e historiador francês ressalta que a "[...] memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança [...]",[344] pois é um acontecimento sempre atual, vivido no eterno presente. A memória institui "[...] a

[342] ONFRAY. *Teoria da viagem*: poética da geografia, p. 39.
[343] ONFRAY. *Teoria da viagem*: poética da geografia, p. 50.
[344] NORA. *Projeto História*, p. 9.

lembrança no sagrado [...]",[345] permitindo, desse modo, criar raízes no que há de concreto, bem como no objeto, na imagem e no gesto, tornando-se absoluta. Ainda de acordo com Nora, a "[...] a memória emerge de grupo que ela une, [...] que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada."[346]

A memória, por ser de natureza coletiva, plural e individualizada, liga-se à temporalidade e às suas evoluções. Traduz o passado mediante o presente. Atribui à lembrança a reconstituição do passado, onde é possível registrar e arquivar recordações. Nesse entremeio da memória e da recordação, o passado da cidade mineira de Vila Rica, atualmente conhecida como Ouro Preto, atravessa o presente. No livro *Crônicas de viagem* (2000), volume 3, Cecília Meireles escreve, em 1º de setembro de 1964, a crônica intitulada "Por amor a Ouro Preto".

Nessa crônica, a poeta descreve a respeito de Ouro Preto e de sua história, afirmando que "[...] Ouro Preto é, antes e acima de tudo, uma cidade tradicional, histórica e esteticamente enraizada na vida brasileira, o berço da nossa liberdade, o cenário em que mais completamente se esboçou a nossa independência."[347] O reconhecimento e o enaltecimento de Ouro Preto, recorrendo à crônica de Cecília, ressaltam a importância da cidade histórica para Minas Gerais, bem como para o Brasil, uma vez que "[...] representa: sonho, poesia, tragédia, liberdade, sátira, beleza, fé..."[348] Ouro Preto obteve reconhecimento nacional não só pela história e pelos acontecimentos da Conjuração Mineira em fins do século XVIII, mas também devido à transformação da cidade em Monumento Nacional no ano de 1933, durante o Governo Getúlio Vargas (1930-1945).

Na década de 1930, o prefeito do município, João Batista Veloso, propôs algumas iniciativas no intento de preservar o conjunto urbano de Ouro Preto, pois a cidade já apresentava uma nova imagem – a de cidade-monumento. A partir do Decreto n.º 13, de 19 de setembro de 1931, e do Decreto n.º 25 de 3 de setembro de 1932, Veloso "[...] instituiu a preservação das antigas construções de tipo colonial, justificando as novas medidas em função do grande interesse por elas despertado nos turistas que visitavam a cidade."[349] Vargas, atendendo ao Decreto n.º 22.928, de 12 de julho de 1933,[350]

---

[345] NORA. *Projeto História*, p. 9.
[346] NORA. *Projeto História*, p. 9.
[347] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 250.
[348] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 3, p. 252.
[349] AGUIAR. *Estudos Históricos*, p. 90.
[350] O texto completo do Decreto n.º 22.298, de 12 de julho de 1933, está disponível para consulta no site da Câmara dos Deputados, conforme consta no endereço eletrônico:

transformou Ouro Preto em Monumento Nacional. Algumas das justificativas no tocante à atribuição do título e à consagração da primeira cidade como Monumento Nacional dizem respeito aos "[...] monumentos ligados à História Pátria, bem como as [*sic*] obras de arte [...]",[351] além de obras ligadas ao contexto religioso, ambos pertencentes ao patrimônio histórico e artístico da cidade mineira.

Cinco décadas depois de Ouro Preto se tornar Monumento Nacional, em 5 de setembro de 1980,[352] a cidade alcançou o reconhecimento mundial por ter obtido, a partir de sua inscrição na Lista do Patrimônio Mundial, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, concedido pela UNESCO. O título de Patrimônio Mundial determina um sentido cosmopolita, visto que incumbe a responsabilidade de proteger e assegurar, de modo geral, os bens patrimoniais. De acordo com Isadora Parreira Ribeiro, essa visão a respeito do "[...] patrimônio alinha-se aos centros históricos e a [*sic*] percepção de que estes espaços comumente serviram de cenário, ou até mesmo foram protagonistas na construção da história e do imaginário urbano, possuindo [...]"[353] fortemente um simbolismo. Torna-se possível, portanto, compreender o termo "identidade de cidade", permitindo o aprofundamento e o conhecimento das histórias, das culturas e dos costumes.

Regressando à antiga Vila Rica, Lúcia Machado de Almeida também retrata diversos momentos históricos do século XVIII da cidade no livro *Passeio a Ouro Preto* (1971). O intelectual e atual prefeito de Ouro Preto, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, descreve, no prefácio desse livro, acerca da cidade histórica: "Ouro Preto se desdobra em mistério e transparência, claro-escuro barroco que expõe e sobrepõe imagens em lances de encantamento, numa 'linguagem de singular plasticidade' [...]".[354] Na primeira crônica, intitulada "Um pouco de história", Lúcia sintetiza o período histórico da cidade mineira, a começar pelos primórdios do século XVIII – o século do ouro das Minas de Ouro.

Em 1711, os arraiais que foram fundados pelos viajantes se tornam apenas um, cujo nome foi dado Vila Rica de Albuquerque, abreviado posteriormente para Vila Rica,

---

https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html.

[351] BRASIL. *Decreto n.º 22.928, de 12 de julho de 1933*, n. p.

[352] O texto completo a respeito do título de Patrimônio Mundial, conferido pela UNESCO à cidade de Ouro Preto, está disponível na página "Cidade Histórica de Ouro Preto", do próprio site da UNESCO, conforme consta no endereço eletrônico: https://whc.unesco.org/en/list/124/.

[352] RIBEIRO. *Cadernos de História*, p. 26.

[353] RIBEIRO. *Cadernos de História*, p. 26.

[354] SANTOS. Prefácio. In: *Passeio a Ouro Preto*, p. 15.

e hoje conhecido como Ouro Preto. A criação de "Casas de Fundição" foi decretada pouco depois de 1719, o que contemplaria as cobranças por parte da Coroa Portuguesa do imposto do quinto, visto que o Brasil ainda era colônia de Portugal nessa época. O imposto do quinto corresponde à quinta parte de todo o ouro encontrado por qualquer pessoa e cedido à Coroa Portuguesa, como ressalta Lúcia ainda nessa crônica introdutória do livro: "Toda pessoa que achasse ouro deveria levá-lo a uma dessas casas situadas em diferentes centros de mineração, para que fosse pesado, fundido, transformado em barra e cunhado com o selo real, depois de retirada a quinta parte devida à Coroa portuguesa."[355]

Lúcia narra o início da história de Vila Rica (Ouro Preto) ainda na primeira crônica – "Um pouco de história". Após a implementação do imposto do quinto, surge o primeiro protesto contra as "Casas de Fundição", organizado por Felipe dos Santos. A conspiração não prosseguiu, pois foi descoberta, possivelmente, pelos representantes portugueses, e Santos foi esquartejado. Além da fatídica e dolorosa morte, o conspirador teve a sua cabeça "[...] exposta no pelourinho de Vila Rica, e os membros sangrentos de Felipe foram ostentados nas ruas de Cachoeira do Campo, Ribeirão do Carmo e outros lugares."[356]

A primeira revolta/conspiração ocorrida em Vila Rica é um presságio do que viria a acontecer anos à frente, em fins do século XVIII, no movimento da Conjuração Mineira, como evidencia a escritora em outro trecho da mesma crônica: "Em fins do século XVIII, sonhos de liberdade e independência foram tomando corpo, alimentados por leituras de Rousseau e Voltaire. E começou-se a conspirar."[357] A nova e marcante conspiração nas Minas Gerais teve alguns dos mais importantes representantes, como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Joaquim José da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes – o alferes.

Tiradentes foi denunciado pelo coronel Joaquim Silvério dos Reis, resultando em sua trágica morte. A traição foi realizada pelo próprio coronel em troca do perdão de suas dívidas, de uma medalha recebida e de uma pensão vitalícia, como pagamento pela deslealdade aos homens ligados à Conjuração Mineira – os conjurados. Diversos conjurados tiveram a pena de morte permutada; porém, Tiradentes foi o único conjurado a assumir a culpa e, por isso, teve a sua morte decretada em 21 de abril de 1792, no Rio de Janeiro.

---

[355] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 27.
[356] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 28.
[357] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 32.

O enforcamento do conjurado – Tiradentes − foi realizado no Largo da Lampadosa, onde as partes do corpo do alferes foram expostas. O sonho pela liberdade ficou enclausurado naquela cidade, naquela praça, naqueles rostos, e "[...] assim terminou 'esse sonho de poetas, que vitimou poetas, de homens que foram patriotas antes de terem uma pátria.'"[358] Todavia, o sonho e o sacrifício não foram inúteis, pois o Brasil se tornou independente em 7 de setembro de 1822, e os ideais de liberdade buscados pelos conjurados se concretizaram três décadas após a partida de Tiradentes.

Lúcia retrata um fato importante nesta crônica introdutória − "Um pouco de história": a preservação do aspecto colonial da cidade de Ouro Preto, por mérito da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com o serviço de proteção dos bens móveis, mais tarde bens tombados. De acordo com a escritora, a repartição foi "[...] criada em base provisória pelo então Ministro da Educação, Gustavo Capanema (1936), em função de sério interesse público, com um anteprojeto apresentado pelo escritor paulista Mário de Andrade [...]",[359] como relatado no capítulo 1 desta pesquisa. Ao final da crônica, Lúcia descreve a relevância da criação da Escola de Minas e Metalurgia em 1876, da Universidade Federal de Ouro Preto em 1969, bem como dos "Festivais de Arte" de Ouro Preto para a cidade e o seu turismo local, que atraem pessoas de diversas partes do mundo devido às exposições de história da arte, pintura, gravura, artesanato, cinema, teatro, concertos, balé e música.[360]

As narrativas de Lúcia Machado de Almeida, em *Passeio a Ouro Preto* (1971), e de Cecília Meireles, em *Crônicas de viagem* (2000), volume 3, exprimem lembranças e memórias de relatos de viagem de narradores aficionados pela escrita, diretamente vinculadas ao olhar – o olhar do escritor viajante. Maria Elizabeth Chaves de Mello, em seu artigo intitulado "O relato de viagem: narradores entre a memória, o fictício e o imaginário" (2010), explana acerca do escritor viajante e de sua função e escrita literária. De acordo com Mello, "[...] a categoria do escritor viajante, com uma dupla função: ser um olhar que escreve e, ao mesmo tempo, um escritor, longe da sua mesa de trabalho, e em permanente ação. Para esse autor, a escrita está diretamente vinculada ao olhar."[361] A viagem, nesse caso, é que faz o escritor, bem como os relatos de viagem, que trazem à

[358] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 37.
[359] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 37.
[360] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 38-39.
[361] MELLO. *Gragoatá*, p. 145.

lembrança, à memória e ao imaginário. Não obstante, a narrativa de viagem está atrelada aos relatos históricos através de um olhar observador, espectador.

Por intermédio desta produção épica, o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), Cecília aborda a história dos conjurados em Vila Rica (Ouro Preto), Minas Gerais, em 1789, cuja narrativa foi construída:

> [...] tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos; poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante – o que permite maior fluidez à narrativa. Há poemas em que a rima aflora em intervalos regulares, outros em que ela aparece, desaparece e reaparece, apenas quando sua presença é ardentemente necessária. Trata-se, em todo caso, de um 'Romanceiro' – o que implicaria o sentido mais lírico da composição cantada. [...]
> O 'Romanceiro' teria a vantagem de ser narrativo e lírico: de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda.[362]

Na verdade, a história, pensada a partir das reflexões acerca dos conjurados propostas pela poeta nesse livro, oferece ao leitor, pela experiência humana, sinais, traços e indicações existenciais. Ao tratar o real e o histórico por intermédio das imagens que se unem, a poeta apresenta uma poesia que traduz o conhecimento de um passado histórico mineiro, com o intuito de memorá-lo como forma de aprendizado e de conquista. Portanto, esta produção épica de Cecília Meireles – *Romanceiro da Inconfidência* −, é mais "[...] do que atribuir sentido ao real, dentro dos sistemas de significação, faz uma auto-reflexão literária em termos da presença do passado e, assim, gera um espaço descritivo em que os elementos simbólicos, ao mesmo tempo, evocam e diluem o sonho."[363]

Na primeira parte do livro, no poema "Fala inicial", que abre o *Romanceiro da Inconfidência*, há dois tipos de presente: o passado, em que se narra o fato histórico, e o presente, em que se questionam os acontecimentos do passado mediante a narração deles. No passado, o "eu lírico" alude à cena do enforcamento de Tiradentes logo na primeira estrofe:

> *Não posso mover meus passos / por esse atroz labirinto / de esquecimento e cegueira / em que amores e ódios vão: / − pois sinto bater os sinos, / percebo o roçar das rezas, / vejo o arrepio da morte, / à voz da condenação; / − avisto*

[362] MEIRELES. Como escrevi o "Romanceiro da Inconfidência". In: *Romanceiro da Inconfidência*, p. 22.
[363] PESSOA. *Revista Temporis[ação]*, p. 13.

> *a negra masmorra / e a sombra do carcereiro / que transita sobre angústias, / com chaves no coração; / − descubro as altas madeiras / do excessivo cadafalso / e, por muros e janelas, / o pasmo da multidão.*[364]

O "eu lírico" encontra-se diante da história em meio à cena do esquartejamento do alferes, pois está presente no tempo que se liga ao passado. Sente os acontecimentos daquele período naquele local, vê as prisões dos conjurados, ouve as vozes, os clamores e as angústias dos que por ali viveram. A crueldade é evidenciada pelo olhar atônito do "eu lírico" que, diante da morte, encontra-se reflexivo perante aquele momento de cessação da vida. A voz e o olhar do "eu lírico" transmitem o medo e a angústia que, por meio da representação poética, Tiradentes vivenciou naquele fatídico dia, 21 de abril de 1792. O "eu lírico" percebe que o fim está próximo e, diante disso, compreende que não há solução, pois se depara, pelas janelas e pelos muros, com "[...] *o pasmo da multidão*."[365]

A história de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, contextualiza a relevância desse alferes e reafirma o seu lugar como um dos principais e mais importantes personagens da Conjuração Mineira. Filho de Domingos da Silva Santos e Antônia da Encarnação Xavier, Tiradentes nasceu no ano de 1746 e cresceu na propriedade da sua família – a Fazenda do Pombal –, no distrito de São João del-Rei, em Minas Gerais, com os seus seis irmãos: Domingos, Antônio, José, Maria, Eufrásia e Antônia. Órfão dos pais em 1757, aos onze anos de idade, Joaquim Xavier foi morar com o seu padrinho, Sebastião Ferreira Leitão, na vila de São José del-Rei, atual município de Tiradentes. Sebastião Leitão era dentista e ensinou o ofício ao seu afilhado, que demonstrou bastante interesse e seguiu os passos de seu padrinho, além de ter se tornado militar, minerador, tropeiro, comerciante e um dos principais representantes do movimento dos conjurados.

Embora fosse dentista e militar, teria "[...] Tiradentes sido o 'primo pobre' da inconfidência [*sic*] [...]".[366] José Martino ainda esclarece que a casa do alferes não era própria, mas sim alugada e que pertencia "[...] a um padre chamado Joaquim Pereira de Magalhães, o qual chegou a pedir indenização à Coroa, quando a sua casa foi demolida e o terreno salgado, de acordo com a sentença da Alçada."[367] Não obstante ter passado a fama de pobre, consta que Tiradentes não era tão pobre assim. Além do emprego como dentista, "[...] recebia 24$000 (vinte e qual mil réis) de soldo pelo seu posto de alferes.

---

[364] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 13.
[365] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 13.
[366] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 76.
[367] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 76-77.

Possuía um sítio grande, com cerca de oito sesmarias de terras, situado num local conhecido como Rocinha da Negra."[368] Além disso, possuía, ainda segundo Martino, outras riquezas e "[...] os seus bens foram avaliados judicialmente em 797$979 (setecentos e noventa e sete mil, novecentos e setenta e nove réis), um valor bem acima do patrimônio de Tomás Antônio Gonzaga [...]".[369]

Diante das vicissitudes que acometiam o seu sonho de ser minerador e a carreira militar, Joaquim Xavier traçou outros caminhos por volta de 1787. Do encontro entre Tiradentes, o alferes do 6º Regimento de Cavalaria Regular de Vila Rica, e José Álvares Maciel, um jovem estudante na Universidade de Coimbra, Portugal, resultariam, em um futuro muito próximo, os acontecimentos relacionados à Conjuração Mineira.[370] Consoante a José Martino, provavelmente Tiradentes e Maciel eram amigos desde os tempos da antiga Vila Rica, onde residiam. Eles se encontraram em "[...] um dia qualquer em meados do primeiro semestre de 1788 [...]"[371] no Rio de Janeiro, depois que Maciel retornou de Portugal.

As ideias europeias que o jovem estudante narrava para Tiradentes estavam ligadas à liberdade, à igualdade e à fraternidade, ao fato de o Brasil não ter se desprendido de Portugal, ou seja, não ter deixado de ser ex-colônia. Neste momento, vendo "[...] que seu interlocutor se mostrava bastante interessado no assunto, José Álvares Maciel procurou não se esquecer de nenhum detalhe, enaltecendo as vantagens da república."[372] A semente da revolta e de uma "possível" liberdade para o povo brasileiro estava plantada nos pensamentos de Tiradentes, o que resultaria em um dos principais líderes − o herói nacional − da Conjuração Mineira de 1789.

Ainda no poema "Fala inicial", na terceira estrofe, o "eu lírico" descreve o passado de incertezas e ambivalências, ainda em relação à morte de Tiradentes: "*Ó meio-dia confuso,* / *ó vinte-e-um de abril sinistro,* / *que intrigas de ouro e de sonho* / *houve em tua formação?*"[373] Há indagações que serão esclarecidas pelo narrar da história e dos poemas no *Romanceiro da Inconfidência*: "[...] *Quem ordena, julga e pune?* / *Quem é culpado e inocente?* [...]".[374] A aproximação de opostos ressalta a ideia de que a verdade ainda não

[368] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 77.
[369] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 78.
[370] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 87.
[371] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 89.
[372] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 89.
[373] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 13.
[374] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 14.

é totalmente identificada: "[...] *Na mesma cova do tempo* / *cai o castigo e o perdão.*"[375] Há também um presente que se apresenta com valor de contemporaneidade. Contudo, ao analisar o tempo que já transitou, perdem-se alguns dados históricos: "[...] *Morre a tinta das sentenças* / *e o sangue dos esforçados...* / − *liras, espadas e cruzes / pura cinza agora estão.*"[376] O "eu lírico", ao final da estrofe, realça que todos estão na mesma cova da temporalidade – a morte – juntamente com as suas palavras, pensamentos, crueldades, mentiras e verdades: "[...] *Na mesma cova, as palavras,* / *o secreto pensamento,* / *as coroas e os machados,* / *mentira e verdade estão.*"[377]

No tempo presente, o "eu lírico" continua a explanar as suas indagações acerca dos fatos históricos. Diante daquele estado terminal, encontra-se entre a oposição do bem e do mal, do puro e do impuro, do início e do fim, da vida e da morte e, por conta disso, padece de uma profunda angústia e solidão. Por esse motivo, reconhece que o seu lamento pelos fatos ocorridos não será mais essencial. Todavia, identifica-se que haverá lamento pela história, no sentido da perda dos registros históricos, pois as indagações sempre permanecerão. Por meio do substantivo *mistério*, presente na sétima estrofe, reafirma-se o argumento de que os questionamentos – histórico e universal – são presentes e frequentes perante a Conjuração Mineira: "*Choraremos esse mistério,* / *esse esquema sobre-humano,* / *a força, o jogo, o acidente* / *da indizível conjuração* / *que ordena vidas e mundos* / *em polos inexoráveis* / *de ruína e de exaltação.*"[378] O "eu lírico" encerra o poema com o seu silêncio em relação às suas indagações e à sua perplexidade sobre a história dos conjurados.

O "eu lírico" de *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e a narradora de *Passeio a Ouro Preto* (1971) compartilham as experiências vividas, uma vez que, segundo Claudete Daflon, narrar "[...] a viagem representa, desse modo, compartilhar as experiências vividas por quem viaja com os que, por opção ou não, recusaram-se a viajar."[379] Assim, o escritor viajante precisa narrar – ou contar − a história para que se possa permitir a obtenção do conhecimento por parte dos que ficaram, o que proporciona ao narrador a tal "dimensão utilitária" de que explana Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre a literatura e história da cultura (1985):

---

[375] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 14.
[376] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 14.
[377] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 14.
[378] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 14.
[379] DAFLON. *Revista Moara*, p. 45.

> Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.[380]

Vale ressaltar que, em relação a Ouro Preto, o olhar de Lúcia é sobre a viagem atual, espécie de diário do que está ocorrendo, enquanto o olhar de Cecília revela uma viagem ao passado. O *Romanceiro da Inconfidência* apresenta-se como estudo histórico e trama poética sobre a Conjuração Mineira. Consoante Benjamin, a narrativa se desenvolve de maneira artesanal de comunicação, em que o objeto narrado é transmitido de modo que se insere na vida "[...] do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, com a mão do oleiro na argila do vaso."[381] Desse modo, o narrador opta por começar a sua história com a exposição das conjunturas em que foi notificado dos fatos que irá narrar (ou contar) em seguida.

Ao partilhar os fatos, Cecília e Lúcia compartilham histórias do período colonial brasileiro, em que o leitor está em companhia do "eu lírico" de *Romanceiro da Inconfidência* e da narradora de *Passeio a Ouro Preto*, pois, segundo Walter Benjamin, quem "[...] escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia."[382] Diante da companhia do narrador e, consequentemente, do escritor viajante, o relato de viagem deixa de ser apenas algo que possa ser transmitido pelas experiências e passa a "[...] ser também a construção destas por meio da interação entre narrador e ouvinte. A viagem se confunde, então, com o próprio discurso."[383] De acordo com Claudete Daflon, há:

> [...] o entrelaçamento entre viajar e escrever que torna possível a identificação de uma viagem-discurso, seja quando a narrativa apresenta maravilhas e transmite experiências na esmorecida fronteira entre o real e o imaginário, seja quando se assume como empreitada textual, espaço de reflexão e construção.[384]

Dessa maneira, viajar e escrever são intrínsecos ao escritor viajante, a partir do instante em que se identifica a "viagem-discurso", ou seja, a viagem se correlaciona e se entremeia com o próprio discurso do escritor viajante. Isso permite que se instalem os processos de deslocamento pela escrita referente a tais métodos, pois entende-se que há

---

[380] BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre a literatura e história da cultura, p. 200.
[381] BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre a literatura e história da cultura, p. 205.
[382] BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre a literatura e história da cultura, p. 213.
[383] DAFLON. *Revista Moara*, p. 47.
[384] DAFLON. *Revista Moara*, p. 51.

inter-relação entre a viagem e a imaginação, entre o real e o imaginário, entre a viagem e o discurso, entre a viagem e a escrita. Logo, o discurso literário, o texto em seu âmago, seria "[...] um convite para o percurso imaginário possibilitado pela leitura e uma espécie de mapa que sugere roteiros, que incita o desejo de viajar, agora não pelas letras, mas por estradas e cidades. Após viajar *literariamente*, viajar-se-ia então de *verdade*."[385] Em *Romanceiro da Inconfidência* e *Passeio a Ouro Preto*, o "eu lírico" e a narradora convidam o leitor ao percurso imaginário referente aos roteiros da história mineira em fins do século XVIII.

Ainda na primeira parte do livro *Romanceiro da Inconfidência*, no poema "Cenário" (primeiro), que é composto por 39 estrofes e um monóstico (estrofe com apenas um verso), o "eu lírico" dirige-se à cidade de Ouro Preto e faz uma viagem, recorrendo à história e à sua sensibilidade poética. Observa tudo à sua volta: os casarões, as ruas, as minas, as pessoas, as igrejas barrocas, os rios, a natureza, a paisagem. Nas duas primeiras estrofes, em meio a essa observação, sente-se, naquelas ruínas, o passado gravado e arraigado: "*Passei por essas plácidas colinas / e vi das nuvens, silencioso, o gado / pascer nas solidões esmeraldinas. // Largos rios de corpo sossegado / dormiam sobre a tarde, imensamente, / e eram sonhos sem fim, de cada lado.*"[386]

Nessas estrofes, a calmaria em que o "eu lírico" se encontra nesse lugar é fruto da bonança após a tempestade. Por isso, contempla as belezas naturais, os campos verdes onde pastam os gados. O silêncio advém da extinção da mineração nos rios esgotados, que dormem imensamente. A solidão apresenta-se em Vila Rica e acompanha a angústia e o silêncio deste "sujeito poético" pelas paisagens da cidade, bem como o silêncio dos personagens que viveram durante a Conjuração Mineira. Assim, o "eu lírico" se vê diante deste cenário em meio aos seus sentimentos angustiantes.

O "eu lírico" encontra-se mais próximo das figuras (personagens) do passado histórico devido à proximidade desse tempo longínquo pelos caminhos percorridos pelo "sujeito poético". Os personagens se recompõem e trazem à lembrança de um passado cruel, todavia relevante para a história mineira. Os mesmos trajetos que foram percorridos pelas figuras históricas também são trilhados pelo "eu lírico". Por esse motivo, o "sujeito poético" busca os mesmos propósitos e sofre das mesmas angústias que os personagens sofreram.

---

[385] DAFLON. *Revista Moara*, p. 53.
[386] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 15.

Por meio do seu olhar poético, sensível e intuitivo, o "eu lírico" capta e assimila o passado histórico, mesmo com alguns empecilhos interpostos pelas barreiras do tempo. Com isso, partilha as mesmas lembranças e memórias desse tempo. Diante delas, encontra-se em pleno estado de observação e contemplação, em que tudo dialoga, inclusive as lembranças dolorosas, presentes na décima primeira e na décima segunda estrofes: "*Tudo me fala e entendo: escuto as rosas / e os girassóis destes jardins, que um dia / foram terras e areias dolorosas, // por onde o passo da ambição rugia: / por onde se arrastava, esquartejado, / o mártir sem direito de agonia.*"[387] Compreende, ainda no poema de "Cenário" (primeiro), que a ambição é o grande mal e, por causa dela, Tiradentes foi condenado à morte. A inexistência do "direito de agonia" é entendida pelo "eu lírico" como uma mera analogia aos sinos das igrejas, que tocavam para avisar à população a respeito da morte de alguém – sinos da agonia. Portanto, a Tiradentes foi-lhe negado o direito dos "sinos de agonia".

A atenção do "eu lírico" ainda é atraída pelos detalhes daquela cidade – Ouro Preto. Os personagens da Conjuração Mineira, no olhar do "sujeito poético", ainda estão vivos e revivem nos pequenos detalhes de cada local, trazendo as sombras de uma história entremeada de tristezas, como se nota na décima nona e na vigésima estrofes do poema "Cenário" (primeiro): "*E assim me acenam por todos os lados. / Porque a voz que tiveram ficou presa / na sentença dos homens e dos fados. // Cemitério das almas... – que tristeza / nutre as papoulas de tão vaga essência? / (Tudo é sombra de sombras, com certeza...*"[388]

Nessas estrofes, a "sombra de sombras" é o que sustenta a melancolia do "eu lírico", que é movida pela tristeza. A perversidade interposta à época, para com os personagens, também é o motivo pelo qual o "eu lírico" se sente completamente angustiado e impotente. O silêncio perdura para o "eu lírico", juntamente com as memórias daqueles que ali estão eternamente. O mundo físico resume-se em pó e cinza, por isso o "eu lírico" se vê diante de tanta amargura. O sentimento de tristeza, ocasionado pela melancolia e pela angústia, perpassa, caminha e se apresenta na trigésima quarta e na trigésima quinta estrofes do poema:

> *Tudo em redor é tanta coisa e é nada: / Nise, Anarda, Marília... – quem procuro? / Quem responde a essa póstuma chamada? / Que mensageiro chega, humilde e obscuro? Que cartas se abrem? Quem reza ou pragueja? Quem foge? Entre que sombras me aventuro?*[389]

---

[387] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 16.
[388] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 17.
[389] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 18.

A oposição entre *tudo* e *nada* expõe a contradição por parte do "eu lírico". Ao mesmo tempo em que se sente completo, sente-se incompleto. As indagações feitas pelo "sujeito poético" confirmam a sua incerteza perante os fatos, pois, para ele, a memória não responde aos seus questionamentos: é pálida e morta. Contudo, a imaginação do "eu lírico" é a resposta para as suas dúvidas na trigésima sétima e trigésima oitava estrofes do poema "Cenário" (primeiro): "*O passado não abre a sua porta / e não pode entender a nossa pena. / 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.*"[390]

Nessas estrofes, como o passado não permite ser reconquistado, a imaginação é o único caminho pelo qual o "sujeito poético" pode revisitá-lo e revivê-lo, de certo modo. Entretanto, o "eu lírico" compreende que o passado não entenderá a sua dor da alma, a sua pena. A "forma no ar" vista pelo "eu lírico" corresponde à "vaga forma" desprendida do passado histórico – Tiradentes –, que veio de encontro do seu ser no tempo presente. A presente "vaga forma" carrega a "eloquência da simples despedida" e se despede do "eu lírico" em tom melancólico, porém esperançoso.

Ao revistar e reviver o passado histórico da cidade de Ouro Preto no século XVIII, especificamente da Conjuração Mineira, nota-se que o presságio dessa história teve início pouco antes dos fatos ocorridos. Mediante a amizade de Tiradentes e José Álvares Maciel, as ideias revolucionárias surgiram para o alferes após a segunda metade do século XVIII. A eclosão do ouro em Minas Gerais trouxe à cidade riqueza, permitindo que esse estado se tornasse o mais rico e próspero do país. Entretanto, boa parte dessa riqueza era destinada aos mineradores ricos e, propriamente, ao distrito de Vila Rica. Contudo, parte desse dinheiro também era enviado aos portugueses. O restante da população ainda vivia em grande pobreza, já que a riqueza gerada pelas minas de ouro não era distribuída igualmente entre todos.

Após o declínio do ouro em Minas e a extorsão dos mineradores por parte da Coroa Portuguesa, com os impostos altíssimos − incluindo o imposto do quinto −, a metrópole mineira sentiu a explosão com mais veemência. Por causa desse acontecimento, "[...] em fins da década de 1780, brasileiros começaram a cogitar algumas hipóteses nunca antes aventadas na colônia e a ideia de se cortar definitivamente os laços com Portugal passou a ser levada a sério."[391] A proposta de um país independente era

[390] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 18.
[391] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 92.

discutida claramente pela primeira vez nas diversas reuniões sigilosas ocorridas nas casas dos conjurados. Havia o desejo e o sonho da "[...] independência de todo o Brasil e não apenas do território mineiro."[392]

Em 11 de julho de 1788, a capitania de Minas Gerais atribuiu ao cargo de governador Dom Luís Antônio Furtado de Mendonça – o Visconde de Barbacena. O novo governador vinha de Portugal, instruído pela Coroa Portuguesa, segundo boatos da época, com o objetivo de cobrar impostos atrasados. Barbacena logo se integrou à elite intelectual da região, permitindo-lhe o convívio com alguns conjurados, entre eles os poetas Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto. Embora mantivesse a amizade com os poetas conjurados, Barbacena tinha ciência do movimento conjurado, por ouvir de seus próprios amigos a respeito disso. Todavia, permaneceu em silêncio até receber o comunicado oficial sobre o levante.

Enquanto Barbacena se mantinha em silêncio, "[...] Tiradentes passou a espalhar que o Visconde de Barbacena tinha vindo com instruções do ministro Martinho de Melo e Castro, segundo as quais ninguém poderia ter mais de dez mil cruzados."[393] O alferes tentou convencer as pessoas sobre as más intenções do Visconde de Barbacena, assim como dos portugueses. Com isso, Tiradentes tentou persuadir a população ouro-pretana a aderir à sedição, com inúmeros discursos por toda parte. Ao reencontrar o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, seu ex-comandante, o alferes decidiu que Francisco de Andrade seria a pessoa mais indicada para dar início ao levante, já que tinha grande influência na região.

Tiradentes torna-se um dos principais representantes e líderes da Conjuração Mineira e surge "[...] como seu símbolo, síntese das ideias das quais o movimento seria o precursor, no Brasil. Ele se tornou, talvez, o personagem mais popular da história nacional, adquirindo contornos heroicos e status de mito político."[394] A imagem exposta de um homem corajoso, disposto a lutar contra as injustiças e muito perspicaz, traça a rota de vida do alferes mineiro, que trilhou o caminho destinado ao conflito, à batalha, à bravura, à esperança, à ruína e à morte. O sonho de um país independente e próspero persistiu na busca pela liberdade e por uma vida mais digna. O desenrolar desse final trágico da história do herói nacional é relatado brevemente por Lúcia Machado de Almeida na crônica "Visitando a cidade", no livro *Passeio a Ouro Preto*.

---

[392] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 92.
[393] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 96.
[394] FONSECA. *Revista Brasileira de História*, p. 440.

A narradora inicia a crônica com a descrição de que a cidade histórica é marcada pelo sangue de Tiradentes: "E vão-se decifrando os mistérios de Ouro Preto e mergulhando aos poucos naquele ambiente para sempre marcado pelo sangue simples de Tiradentes."[395] A cidade é coberta pelo silêncio e encoberta pela neblina durante a noite. Os sonhos que ali habitavam se tornam verossímeis diante de uma narradora que busca a história naquelas ruas de paralelepípedos e tem a sensação de que os becos e os muros desse local trazem registros das particularidades da Conjuração Mineira. Em meio à caminhada por esses becos e muros, a narradora adentra a história do mártir mineiro e, em um estado de desvario, sente "[...] que, desgarrada do corpo, a cabeça do alferes reclama em vão o mínimo direito de reunir-se aos despojos, para repouso eterno."[396]

Nasce o dia em Ouro Preto e a luz do sol afasta toda a dor e tristeza desse lugar. As ruas tornam-se movimentadas, com a presença da população local, dos turistas e dos viajantes. "Um sopro de juventude percorre as ruas, como se por elas circulasse o próprio fluxo da vida, vermelho e quente."[397] Observam-se os casarões sem muros, com janelas e portas com vista para as ruas. Pelas ladeiras escorregadias, encontra-se uma das figuras mais icônicas − "[...] Olympia, a andarilha, contadora de histórias de Ouro Preto, trajada de modo esdrúxulo, vasto chapéu de plumas, bastão na mão, a falar de grandezas passadas, condes e barões."[398]

Olympia Angélica de Almeida Cotta, conhecida como Sinhá Olímpia, nasceu no distrito de Mariana, em Minas Gerais, no final do século XIX. Era uma figura popular na cidade, andava pelas ruas de Ouro Preto no século XX contando histórias e, em troca, pedia dinheiro. Tornou-se uma personagem importante na região, e seu reconhecimento ficou notório quando se transformou, postumamente, em musa de Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade, bem como quando a sua história foi homenageada pela Escola Estação Primeira de Mangueira, em 1990, com um samba-enredo. Diversos locais das cidades de Ouro Preto e Mariana fazem referência à Sinhá Olímpia.

Um dos pontos turísticos mais importantes de Ouro Preto é a Praça Tiradentes, localizada no centro da cidade, onde antigamente ficava o antigo morro de Santa Quitéria. Logo no meio da praça, em fins do século XVIII, a cabeça de Tiradentes foi trazida para a cidade, onde ficou exposta por apenas um dia, pois foi roubada à noite. De acordo com

[395] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 45.
[396] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 45.
[397] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 45.
[398] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 46.

a lenda, "[...] ela teria sido roubada em certa escura da noite de tempestade por um padre que morava no bairro das Cabeças e que, vez por outra, retirava o crânio de uma caixa e o colocava numa mesa, ficando em meditação diante dele."[399]

A famosa "Coluna dos Conjurados" foi erguida pelo povo de Vila Rica, em 1867, no mesmo sítio em que a cabeça do alferes ficou exposta. Todavia, em 1894, a Coluna foi substituída por uma estátua do alferes, feita em granito, que se encontra, até os dias atuais, no mesmo local. Na mesma praça central, há o Palácio dos Governadores e a antiga Casa de Câmara e Cadeia, onde hoje está o Museu da Inconfidência. A cidade ainda revela a história do Barão de Camargos, com o seu solar, que hoje pertence à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e a do D. Manoel de Portugal e Castro, com a sua casa ilustre.

O convite feito pelo "eu lírico" de *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e pela narradora de *Passeio a Ouro Preto* (1971) para embarcar neste percurso imaginário de fins do século XVIII, pela prosa e poesia, leva o leitor de volta ao passado histórico de Vila Rica, atual Ouro Preto. A viagem, neste caso, está atrelada ao viajante, ao escritor viajante. Os viajantes são "[...] os infelizes imaginativos, que notam a ausência de qualquer marco da estrada, de certos anúncios, que descobrem conselhos novos da sinalização, reparam na extensão de uma pista, na erosão de um morro [...]",[400] conforme esclarece Cecília Meireles.

Nesse trecho, a poeta ressalta que o viajante é o ser que se entrega à viagem e, portanto, traz um olhar atento, observador, que capta cada detalhe de uma viagem, bem como carece de imaginação fértil, a qual lhe proporciona uma experiência de reviver o passado no presente. Isso se deve à transformação da memória e ao trabalho de seleção, que se entrelaçam com um dos vieses da literatura de viagem, como explana Lúcio Antônio Contatori Romano: "Esta permanece como resultante de uma singularização do olhar sobre experiências em outros espaços, que busca sua forma expressiva de linguagem a partir de um trabalho de seleção e de transfiguração da memória."[401]

---

[399] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 46.
[400] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 215.
[401] ROMANO. *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles, p. 33.

3.1.2 Viajantes

O paradoxo entre a viagem e o viajante aparece em um trecho da crônica intitulada "Viajar (I)", presente no livro *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, escrita por Cecília Meireles em 1951 para o Serviço de Imprensa e publicada postumamente pela Editora Global em 2016. A viagem, para a poeta, traduz a experiência de vivenciar os detalhes que fazem parte de cada percurso, já que a "[...] realidade da viagem está em cada ponto do caminho, nos algarismos do câmbio e no peso das malas, nos carimbos dos passaportes e nos atestados de vacinas."[402] Por outro lado, o viajante é aquele que faz da viagem não somente um percurso, mas também vê nela coisas imaginadas, que habitam pensamentos criativos e subjetivos, os quais percorrem a viagem, uma vez que o "[...] sonho do viajante está lá longe, no fim da viagem, onde habitam as coisas imaginadas."[403] Dessa maneira, o viajante viaja no tempo, perpassando pelo tempo longínquo através do tempo hodierno, em que "[...] o passado apenas sobrevive quando influencia o presente; o futuro só é real quando, igualmente, penetra no presente. Tempo, portanto, *é ser no presente*, abarcando a memória do passado e as esperanças do futuro."[404]

O viajante apresenta um olhar sensível e inteligente, transmitido pela força lírica que os textos de um escritor viajante apresentam. O olhar comparatista e o olhar viajante se entrelaçam em busca do "outro", dos "espaços outros" e, a partir desses olhares, a viagem torna-se um ponto em comum, pois, segundo Michel Onfray, "[...] a viagem começa numa biblioteca. Ou numa livraria. Misteriosamente, ela tem lugar ali, na claridade de razões antes escondidas no corpo."[405] Onfray ainda enfatiza que uma boa biblioteca conta com seções que conduzem ao "bom lugar", e é neste "bom lugar" que se encontram as narrativas literárias e as literaturas de viagens, isto é, os relatos de viagem.

O olhar do viajante remete à atividade e às virtudes do sujeito, atestando a sua interioridade. É um olhar que investiga, averigua e indaga a partir do visto e para além dele, perante a necessidade de "ver o novo", de "ver de novo", com o objetivo de "olhar bem". O olhar coloca-se defronte às fronteiras, aos hiatos, aos segmentos e à alteridade, movendo-se pelo estranhamento oriundo de extensões descontínuas. Em decorrência disso, o ímpeto "[...] inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste

---

[402] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 210.
[403] MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 210.
[404] AZEVEDO FILHO. Apresentação. In: *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 16.
[405] ONFRAY. *Teoria da viagem*: poética da geografia, p. 25.

inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas [...]",[406] ou seja, as falhas das significações e as resistências de sua totalidade. Portanto, o olhar procura, examina, investiga, inspeciona, interroga. É um olhar indagador, pensante, necessitado e desassossegado. De acordo com Sérgio Cardoso, o "[...] olhar pensa; é a visão feita interrogação [...]",[407] que sempre aflora certa intencionalidade: "[...] traz sempre um certo urdimento, algum cálculo ou malícia – as marcas do artifício sublinham a atuação e [*sic*] poderes do sujeito."[408]

Com este olhar pensante e desassossegado, Cecília relata o passado e o presente no poema intitulado "Cenário" (segundo), no livro *Romanceiro da Inconfidência* (1953). O "eu lírico" sente-se completamente envolvido pelo ambiente, recompõe figuras e, consequentemente, tempos do passado histórico de Vila Rica (Ouro Preto), como se nota na primeira e na segunda estrofes: "*Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha / sobre a qual se recorda a igreja branca. // Eis o cavalo pela verde encosta. / Eis a soleira, o pátio, e a mesma porta.*"[409] O advérbio *eis* exprime a locução verbal *aqui está*, ou seja, *aqui está* a estrada, *aqui está* a ponte, *aqui está* a montanha, *aqui está* o cavalo, *aqui está* a soleira, *aqui está* o pátio, e *aqui está* a porta − que também estavam no mesmo lugar, na mesma cidade, no "mesmo" passado.

O tempo presente é vivenciado pelo "eu lírico", que direciona o seu olhar lírico na terceira e na quarta estrofes: "*E a direção do olhar. E o espaço antigo / para a forma do gesto e do vestido. // E o lugar da esperança. E a fonte. E a sombra. / E a voz que já não fala, e se prolonga.*"[410] O olhar volta-se ao antigo, ao passado; contudo, direciona-se ao presente. O "eu lírico" vê a imagem de Tiradentes como "lugar de esperança" e percebe as promessas do alferes na sombra e na voz − que continuam vivas e evidentes −, embora já não pertençam mais ao presente. Revive o passado histórico e continua envolvido com o ambiente de Vila Rica, permitindo uma viagem de volta ao tempo longínquo, ao espaço antigo e histórico. Por isso, vê-se no tempo transcorrido, malgrado saiba, sinta e se encontre no tempo corrente, o que lhe ocasiona desconforto e desassossego.

O olhar investigativo e inspecionador da narradora de *Passeio a Ouro Preto* (1971) leva o leitor à reflexão acerca da importância da vinda dos homens e das mulheres

[406] CARDOSO. O olhar viajante. In: *O olhar*, p. 349.
[407] CARDOSO. O olhar viajante. In: *O olhar*, p. 349.
[408] CARDOSO. O olhar viajante. In: *O olhar*, p. 348.
[409] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 65.
[410] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 65.

que foram escravizados[411] para cidade de Vila Rica. Na crônica intitulada "Escravos e o médico das Minas", Lúcia descreve, a princípio, o processo de construção da Igreja de Santa Efigênia. A narradora relata a relevância da chegada desses homens e mulheres à cidade histórica: "Grande foi a importância dos homens de cor nas atividades de Vila Rica durante o ciclo do ouro. Eram numerosos, chegando a atingir a cifra de 100.141, entre homens e mulheres válidos [...]".[412]

O fato é que os mineradores de menor poder aquisitivo possuíam entre três e vinte escravizados, enquanto os mineradores com poder aquisitivo mais elevado possuíam entre cinquenta a cem. A vida desses homens resumia-se em completa tristeza, pois, além da "[...] da ausência do bem maior de liberdade, havia o penoso trabalho nas minas, a parca alimentação que lhes tirava as forças, os castigos frequentemente injustos."[413] Os negros vindos da Costa do Marfim eram selecionados para os trabalhos nas lavras, por desempenharem melhor a "função" que lhes cabia e pela facilidade em descobrir o ouro.

O olhar investigador da narradora logo apresenta um fato a respeito dessa multidão africana em Vila Rica – a conspiração e o massacre de brancos ocorridos na sexta-feira Santa de 1719: "[...] grave foi esse fato que o Conde de Assumar o notificou à Coroa. De outro modo, também reagiam os negros, fugindo e se organizando em 'quilombos' – série de pequenas habitações, os mocambos – reunidos em recinto secreto e fortificado [...]".[414] A narradora expressa a crueldade daqueles tempos para com os negros escravizados, em que a maldade era tamanha ao ponto de haver certa obsessão, por parte da população, para que esses homens fossem ainda mais penalizados: "E houve quem ousasse enviar petição à Coroa (1735) sugerindo que ao negro fugido se cortasse o tendão de Aquiles de um dos pés, o que impediria de correr, mas lhe permitiria trabalhar, ainda que capengando."[415] Todavia, a narradora ressalta que havia alguns senhores mais humanos em relação aos seus negros escravizados, pois permitiam que eles, durante o trabalho, pudessem minerar ouro para si mesmos.

A escravização no século XVIII no Brasil, especificamente em Minas Gerais, em Vila Rica, apresenta as faces de um país preconceituoso e desumano. Os negros africanos da Angola, do Congo e da Cabinda, e os indígenas que foram aprisionados pelo caminho,

---

[411] Vale ressaltar que alguns escravizados eram castrados ainda crianças para não crescerem e poderem trabalhar nas minas que tinham um pé-direito baixo. Assim, não eram apenas negros altos que trabalhavam nas minas, mas também negros de baixa estatura.
[412] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 143.
[413] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 143.
[414] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 145-146.
[415] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 146.

pelos primeiros bandeirantes que chegaram a Minas, tornaram-se escravizados e eram empregados na mineração. O trabalho era difícil, cansativo, desvalorizado e sobre-humano. Os feitores cumpriam as tarefas de repreensão e castigo dos escravizados, quando estes não desempenhavam o trabalho de maneira adequada, segundo as ordens de seus senhores. Nesse período setecentista, em Minas, a maior parte da população era composta por negros − cerca de quase cem mil homens e mulheres escravizados por volta de 1735. Aproximando-se do final do século, 80% eram negros e pardos, "[...] sendo que 35% destes negros eram forros. Mesmo se contarmos apenas os homens livres, os pardos, mulatos e negros libertos perfaziam a maioria."[416]

Outro fato relevante acerca desses tempos diz respeito a um dos imprescindíveis objetivos da população da época: adquirir um escravizado como principal "objeto de desejo". Isso significava índice de riqueza e de poder, um *status* na sociedade mineira. Obter uma grande escravaria era sinônimo de ascensão econômica, mesmo para os menos abastados, que trabalhavam e juntavam dinheiro para chegar a esta posição social. Este "[...] era um ciclo comum que se repetia. Após muito trabalhar, um escravo podia obter outro que o sustentasse, até que este também conseguisse comprar a sua alforria. Não possuir negros era prova de baixo nível social. O ideal era tê-los aos montes [...]",[417] como esclarece José Martino, em *1789 −A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII* (2014).

Logo, evidentemente, os escravizados se rebelaram, em 1719, em uma tentativa de massacre contra os brancos, bem como de controle do poder da capitania. No entanto, a sublevação fracassou e, por causa disso, o conde de Assumar registrou o atentado junto à Corte Portuguesa, sugerindo, assim, que os escravizados envolvidos fossem severamente penalizados com o corte dos tendões de Aquiles, além de serem marcados com ferro em brasa com uma marca "F".

O preconceito racial no Brasil, neste período do século XVIII, é evidentemente registrado na história do país, e isso não vinha somente por parte dos senhores, donos de escravizados, mas também pelas irmandades religiosas, pelas forças militares e pelo próprio governo da época. As irmandades religiosas não permitiam a mistura de brancos, negros ou pardos, impedindo que este último grupo (negros e pardos) exercesse a carreira eclesiástica e o clero. As forças militares também praticavam a discriminação, ao possuírem regimentos específicos para os membros de cada grupo. O porte de armas de

[416] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 278.
[417] MARTINO. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, p. 278.

fogo era permitido apenas aos brancos. Com isso, os demais grupos ficavam à mercê desses homens. Os registros históricos acerca desse período expõem o intenso preconceito racial e a discriminação que havia naquela época, revelando como os escravizados eram tratados pela sociedade e como as suas vidas eram negociadas em prol do crescimento econômico da cidade, bem como da própria Coroa Portuguesa.

Na crônica intitulada "Escravos e o médico das Minas", no livro *Passeio a Ouro Preto*, Lúcia registra mais uma história sobre um relevante homem escravizado da antiga Vila Rica – Chico Rei. Observa-se que o olhar da narradora se entrecruza com o olhar do "eu lírico" de *Romanceiro da Inconfidência*, no poema "Romance VIII ou Do Chico Rei". Na primeira estrofe, o "eu lírico" apresenta a imagem do povo escravizado em prol da Coroa Portuguesa e de um tigre que ruge como símbolo de força e coragem − uma representação da imagem de Chico Rei quando estava preso em seu cativeiro −, como se nota na primeira estrofe: "Tigre está rugindo / nas praias do mar. / Vamos cavar a terra, povo, / entrar pelas águas: / o Rei pede mais ouro, sempre, para Portugal."[418] O "eu lírico" relata a atitude de um rei que sempre pede e quer mais ouro para Portugal, que tem sede − sede de ouro −, e que não se preocupa com o povo, apenas o escraviza em detrimento próprio, isto é, da Coroa Portuguesa. A única riqueza que esse povo possui, nesse momento, advém dos elementos da natureza, que recobrem os céus e a terra e trazem esperanças de um futuro em liberdade.

Na terceira estrofe, a imagem do Rei do Congo, Galanga, vem à tona por intermédio da memória: "Muito longe, em Luanda, / era bom viver. / Bate a enxada comigo, povo, / desce pelas grotas! / − Lá na banda em que corre o Congo / eu também fui Rei."[419] A referência ao Rei que o "eu lírico" faz diz respeito ao reinado de Chico Rei na África. A menção a Chico Rei − também conhecido como Galanga, um ex-escravizado que era rei do Congo – refere-se à captura, tráfico e venda de um homem escravizado por portugueses, juntamente com sua família. A partir de então, Chico foi levado para o Brasil, a princípio para a cidade do Rio de Janeiro, em meados de 1740, e, posteriormente, para Vila Rica, em Minas Gerais.

O então homem escravizado pela Coroa Portuguesa – Chico Rei −, após longas horas de trabalho, consegue comprar a sua própria liberdade e a de seu filho, tornando-se um homem livre, como se nota na quarta estrofe do poema: "Toda a terra é mina: / o ouro se abre em flor... / Já está livre o meu filho, povo, / − vinde libertar-nos, que éreis, meu

[418] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 38.
[419] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 38.

Príncipe, cativo, / e ora forro sois!”[420] O “eu lírico” anuncia a libertação do filho de Chico e pede que ele liberte o povo, bem como exorta o povo a se submeter, por ora, às ordens dos senhores, pois o fim da escravização está próximo, e a libertação já se anuncia.

Ao chegar ao Brasil, em Vila Rica, Chico Rei trabalhou na mina de ouro do major Domingos Rodrigues Seixas, nascido em Portugal e residente nas terras de Minas. O major Seixas tinha várias dívidas com a Coroa Portuguesa, devido ao excesso de impostos cobrados pelos portugueses. Ele também não concordava com a forma pela qual a Coroa, recorrendo ao governador, explorava a sociedade, na época, em Vila Rica. Buscando uma forma de liquidar a sua dívida, o major Seixas adquiriu Chico Rei logo que chegou à cidade e propôs ao escravizado a sua liberdade, caso ele encontrasse muito ouro na mina. Chico trabalhou até encontrar uma quantidade considerável de ouro na mina do major.

Como recompensa pelo seu extenso trabalho na mina e conforme prometido, Seixas concedeu a liberdade a Chico e lhe deu um bom pagamento, pois, segundo Angeluccia Bernardes Habert, “[...] a liberdade, – a alforria – não é dada, mas obtida pela luta e a obstinação”.[421] Após ser liberto, Chico sugeriu a Seixas a compra da mina em que trabalhava, chamada de Mina da Encardideira. A negociação foi feita, a mina foi vendida a Chico, e os lucros passaram a ser divididos entre ele e o major. Chico Rei se tornou o primeiro negro ex-escravizado a possuir uma mina de ouro em Vila Rica e o primeiro líder natural de todos os negros da região. Mesmo liberto e dono da mina, Chico Rei continuou trabalhando com o intuito de libertar o seu povo, para que todos fossem livres e formassem uma grande nação.

O movimento cotidianamente praticado no exercício do olhar, buscando explorar a alteridade no intento de investigar e de compreender, é mediado, ampliado, intensificado e prolongado pelas viagens, as quais revelam um explícito parentesco com o olhar do viajante, com a atividade do olhar. As viagens são como exercícios do olhar que temporalizam a realidade ao buscarem o seu sentido, fazendo-as manifestar o exórdio ou a hesitação do mundo. Assim sendo, as viagens tornam-se experiências de estranhamento, que possuem um efeito de distanciamento e de isolamento, os quais cercam o viajante em seu íntimo. São experiências atribuídas à estranheza consolidada diante do entorno que localiza o viajante. As viagens, desse modo, são caracterizadas como empreitadas no tempo. Ao considerar o caráter temporal das viagens, percebe-se que ele assinala sempre

[420] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 38.
[421] HABERT. *Alceu*: Revista de Comunicação, Cultura e Política, p. 24.

desordens internas ao próprio território do viajante, oriundas das frestas que atravessam a sua identidade. Por conseguinte, conforme Sérgio Cardoso:

> [...] as viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade (mesmo porque ele não se encontra 'dentro do espaço', como uma coisa, nem 'fora dele', como um espírito, como a cada passo insiste em lembrar Merleau-Ponty); mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo. Assim, neste sentimento de estranheza, de 'alheamento' e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação (sempre, em alguma medida, marcada pela perda e a morte) que lhe impõem as alterações do tempo. É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio.[422]

O ato de viajar representa uma experiência profunda e transformadora, porém transforma-se em uma fuga inatingível, em que o viajante se compromete a assumir o desconforto e a solidão ao cessar a vida a que está habituado em um determinado local. Viajar, basicamente, caracteriza-se pelo verbo *descobrir*, que contém alguns significados expressivos como verbo transitivo direto: *olhar* e *perceber* algo com os olhos; *avistar*; *descobrir* novos caminhos; *descobrir* novos territórios; *encontrar* o desconhecido; *encontrar* o que estava escondido. Viajar é descobrir o reverberar de nossas vidas, descobrirmo-nos a nós, descobrirmos o outro e, assim, transformarmo-nos. Por isso, viajar, similarmente, é imanência, é transcendência, haja vista o "[...] que importa é o que se vê e como se vê, o processo de transformação mental que se opera e nos transforma [...]",[423] como esclarece a escritora Sónia Serrano.

Nesse sentido, a viagem é vista como um reflexo da vida do viajante e do seu âmago. Reflexão esta que o leva ao descobrimento, seja de lugares, histórias, tempos, emoções, sentimentos, existência e individualidade. Viajar é redescobrir quem somos a partir das paisagens que se apresentam a nós. Logo, conforme exemplifica a pesquisadora Fernanda Ribeiro Amaro, em *Escritos de Viagem e a Construção do Espaço Vivido por meio do Deslocamento* (2013), as viagens seriam uma forma de revisitação de nossas "[...] próprias 'paisagens' subjetivas (paisagens perceptivas, paisagens imaginárias, paisagens mentais, paisagens da memória) e redescobri-las com outros significados, atualizados pelas novas configurações que o deslocamento continuamente produz."[424]

---

[422] CARDOSO. O olhar viajante. In: *O olhar*, p. 359.
[423] SERRANO. A invenção da viagem. In: *Mulheres viajantes*, p. 17.
[424] AMARO. *Escritos de Viagem e a Construção do Espaço Vivido por meio do Deslocamento*, p. 16.

Neste descobrimento atribuído ao ato de viajar, a narradora de *Passeio a Ouro Preto* volta à memória da história de Chico Rei ao relatar a Igreja de Santa Efigênia, conhecida como Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Na crônica intitulada "A Igreja de Santa Efigênia", Lúcia retrata aspectos da igreja. O templo foi erguido pela Confraria do Rosário entre 1742 e 1749, próximo à Fonte do Alto da Cruz, foi reconstruído posteriormente em pedra e precisou de inúmeras adaptações. Uma das restaurações recentes foi realizada pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, surgindo "[...] ignoradas pinturas do século XVIII, escondidas debaixo de várias camadas de tinta superpostas em épocas diferentes."[425] Há um detalhe raro no teto da nave, descoberto durante a recente restauração: "[...] surgiu, entre santos dominicanos e evangelistas, a figura de São Lucas, o médico pintor, tendo ao lado um... cavalete sustentando quadro de Nossa Senhora do Rosário, atribuída ao Aleijadinho [...]".[426]

Sabe-se que a Igreja de Santa Efigênia foi construída por Chico Rei e por sua tribo com o ouro da mina comprada por ele, e a narradora ressalta isso no início da crônica ao afirmar que, conforme "[...] tradição, esse templo, cuja talha é de Francisco Xavier de Brito e que teve como consultor técnico Manoel Francisco Lisboa, foi construído por Chico-Rei e a sua tribo, com o ouro tirado da mina da Encardideira."[427] A Virgem do Rosário é a padroeira dos homens escravizados, cuja bênção lhes concedeu a liberdade. Desde o momento em que Chico Rei estava no navio rumo ao Brasil, foi-lhe dito que deveria pedir ajuda à Nossa Senhora do Rosário quando chegasse ao país, pois ela iria interceder por ele e por seu povo. Por esse motivo, Chico se empenhou na construção dessa igreja e da louvação à Virgem do Rosário, passando esta tradição para a sua tribo, para seu povo, como uma forma de agradecimento pela liberdade e de reverência à Virgem. Quiçá seja este o motivo pelo qual se criou a lenda de que se ouvem vozes conversando em línguas africanas durante as noites.

A viagem é um modo de manifestação de uma pessoa e de orientação de sua trajetória rumo à construção de seu próprio mapa, onde se perpassa pelos espaços vividos. O viajante é direcionado pela construção de si em um ato reflexivo e fluido. Ele é avesso ao espaço. Atravessa as fronteiras entre a permanência e o ímpeto, entre a individualidade e a partilha, entre a proximidade e a distância, entre a vivência e a imaginação. Coloca-se em posição de observador do mundo, a partir de sua percepção imaginativa perante todos

[425] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 59-60.
[426] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 60.
[427] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 59.

os fenômenos vistos. Pela viagem da vida, pelos percursos entre os espaços e pelos encontros e desencontros, esses fenômenos e essas descobertas do indivíduo são revelados.

Portanto, isso permite ao indivíduo mover-se na reconfiguração de sua identidade a partir do deslocamento pelo espaço e entre os espaços, uma vez que, segundo Fernanda Ribeiro Amaro, "[...] somos seres que nós [*sic*] estabelecemos no mundo em relação ao espaço-tempo que nos abriga e que abrigamos em nós. Inferimos no espaço ao mesmo tempo em que somos inferidos por ele."[428] Desse modo, ao explorar distintos espaços, o indivíduo constrói uma relação com outras culturas, isto é, culturas externas introjetadas pela linguagem, uma linguagem naturalmente articulada pela qual o indivíduo tenta traduzir as suas emoções. A viagem, portanto, detém-se na relação e no usufruto de diversas linguagens.

3.2 Decursos de Ouro Preto

3.2.1 Espaços

Ao deslocar-se ao período setecentista (fins do século XVIII), recorrendo à memória e à lembrança de um passado histórico da cidade mineira de Ouro Preto (Vila Rica) – a Conjuração Mineira e a própria história ouro-pretana –, observa-se que a possibilidade de reviver algumas das histórias dos conjurados é transmitida pelo "eu lírico" de *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e pela narradora de *Passeio a Ouro Preto* (1971) ao regressarem ao passado. A partir do deslocamento e do caminhar por entre os espaços, Cecília e Lúcia constroem a temática espacial de Minas Gerais atendendo à poesia e à prosa em seus respectivos livros.

O retorno aos tempos longínquos é feito pela poeta mediante a narrativa poética do episódio histórico da Conjuração Mineira na produção épica de *Romanceiro da Inconfidência*. Já, aos olhos da escritora, o regresso aos tempos remotos é feito por intermédio de narrativas que retratam diversos espaços físicos de Ouro Preto, com olhar atento à história da cidade, permitindo, em alguns momentos, o ressurgimento de personagens conjurados em *Passeio a Ouro Preto*. Dessa maneira, a partir dos conceitos da teoria do espaço literário, atribui-se à poesia e à prosa das escritoras a categoria literária como concepção do espaço como representação, o que permitirá a análise dos poemas e

[428] AMARO. *Escritos de Viagem e a Construção do Espaço Vivido por meio do Deslocamento*, p. 18.

das crônicas para a compreensão da construção espacial de Minas, mas especificamente da cidade de Ouro Preto, bem como do aspecto memorialístico.

No artigo intitulado "Espaços literários e suas expansões" (2007), Luis Alberto Brandão categoriza quatro tipos de espaços[429] na literatura: primeiro, representação do espaço; segundo, espaço como forma de estruturação textual; terceiro, espaço como focalização; e quarto, espaço da linguagem. Para Brandão, a representação do espaço está ligada à representação do espaço no texto literário, no qual se compreende "[...] espaço como 'cenário', ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação."[430]

Nesse contexto, pode-se atribuir a Ouro Preto a representação do espaço, recorrendo ao cenário, aos lugares de pertencimento e de trânsito dos sujeitos ficcionais, que, neste caso, são atribuídos a Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa. Esses sujeitos ficcionais serão apresentados mais adiante nos poemas "Romance LV ou De um preso chamado Gonzaga", "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa", presentes no livro *Romanceiro da Inconfidência* (1953), e nas crônicas "Museu da Inconfidência", "A Casa dos Contos", presentes no livro *Passeio a Ouro Preto* (1971). Além disso, pode-se atribuir também a esses personagens que fizeram parte da história mineira o "espaço social" e o "espaço psicológico". O "espaço social" é sinônimo de fatos históricos, econômicos, culturais e ideológicos, enquanto o "espaço psicológico" sintetiza as vontades, afetos, sensações e expectativas de personagens e narradores.

Com a atribuição física do espaço literário como cenário, a partir da representação do espaço, o Museu da Inconfidência, localizado na Praça Tiradentes, número 139, bairro Centro, na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, apresenta "[...] lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais [...],[431] assim como esclarece Luis Alberto Brandão. No livro *Passeio a Ouro Preto*, Lúcia descreve esse espaço histórico na crônica intitulada "Museu da Inconfidência". A construção do prédio foi iniciada em 1784, com o mestre de obras Manoel Francisco de Araujo, e finalizada em 1846, durante o Governo Luiz da Cunha Menezes. Décadas depois, em 1860, o Palácio Municipal foi transferido do prédio, que passou a ser utilizado como penitenciária até 1938.

---

[429] Nesta pesquisa, serão abordados apenas dois tipos de espaços na literatura: a representação do espaço e o espaço como focalização.
[430] BRANDÃO. *Revista Aletria*, p. 208.
[431] BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 59.

Logo depois, o Governo Federal implementou o Decreto-Lei n.º 965, de 20 de dezembro de 1938,[432] com o objetivo de criar o Museu da Inconfidência. Conforme o artigo 1º deste Decreto-Lei de 1938,[433] na bela cidade histórica de Ouro Preto, no intento "[...] de colecionar as coisas de vária natureza relacionadas com os fatos históricos da Inconfidência Mineira e com os seus protagonistas e bem assim as obras de arte ou de valor histórico que constituam documentos expressivos da formação de Minas Gerais."[434] Como se nota, o museu foi criado com o objetivo de reviver a história da Conjuração Mineira, incluindo as histórias de seus personagens – os conjurados. A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional teve o papel fundamental na organização e instalação do museu, pois "[...] incorporou documentos direta e indiretamente ligados à Inconfidência Mineira, além de vasta coleção de obra de arte."[435]

Nesta crônica − "Museu da Inconfidência" −, a narradora expõe o seu olhar atento aos fatos históricos e aos detalhes do palácio. Informa sobre a fachada, na qual "[...] quatro estátuas em pedra-sabão esculpidas por artista português decoram as extremidades: a Prudência, a Justiça, a Força e a Temperança."[436] Observa-se, dessa maneira, que a referência à prudência, à justiça e à temperança está diretamente relacionada às questões relevantes da Conjuração Mineira. A narradora ainda descreve, com riqueza de detalhes, uma parte importante do palácio – as salas dedicadas aos conjurados mineiros – nas quais "[...] podem-se ver os sinistros pedações da forca em que morreu Tiradentes, a cópia fotostática do ato da condenação, autógrafos do mártir, [*sic*] de seus companheiros, a primeira edição de *Marília de Dirceu* e documentos ligados à tragédia."[437] A narradora, ao final da crônica, volta o seu olhar para os conjurados mediante a memória, bem como para os homens escravizados pelos seus senhores e, com sofrimento e dor, embora imbuído de uma lírica detalhada acerca dos objetos que evocam a história, afirma: "Tem-se a impressão de que ainda estão manchados de sangue. Um sangue que água alguma

[432] O texto completo do Decreto-Lei n.º 965, de 20 de dezembro de 1938, está disponível para consulta no site da Câmara dos Deputados, conforme consta no endereço eletrônico: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-965-20-dezembro-1938-347898-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Dados%20da%20Norma-,DECRETO%2DLEI%20N%C2%BA%20965%2C%20DE%2020%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201938,Preto%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAncias.
[433] O artigo 1º deste Decreto-Lei de 1938 dispõe sobre a criação do museu na cidade histórica de Ouro Preto.
[434] BRASIL. *Decreto-Lei n.º 965, de 20 de dezembro de 1938*, n. p.
[435] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 76.
[436] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 76.
[437] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 76.

jamais será capaz de lavar!”[438] O sangue dos escravizados e dos conjurados está impresso na história de Minas Gerais, na história de Ouro Preto.

A referência que a narradora da crônica “Museu da Inconfidência”, presente no livro *Passeio a Ouro Preto*, faz à obra poética (poema lírico) *Marília de Dirceu* (1792),[439] publicada pelo poeta árcade e também conjurado Tomás Antônio Gonzaga, retoma a construção do cenário do espaço literário como forma de representação da história da Conjuração Mineira em Ouro Preto. Da mesma maneira, o “eu lírico” de *Romanceiro da Inconfidência* também o faz no poema intitulado “Romance LV ou De um preso chamado Gonzaga”. Cecília Meireles dedica este poema a Tomás Antônio Gonzaga − poeta, ouvidor, juiz e conjurado. Por participar do movimento da Conjuração Mineira, Gonzaga, após ser denunciado juntamente com os outros conjurados, foi preso na Ilha das Cobras e levado ao exílio em Moçambique. Malgrado o poema seja mais breve do que os demais que compõem o livro, contando apenas seis estrofes, ele traz toda a sensibilidade do “eu lírico” ao narrar a história de Gonzaga.

A primeira estrofe do poema apresenta o “eu lírico” − Gonzaga − já como um preso: “*Quem sabe o que pensa o preso / que todas as leis conhece, / e continua indefeso!*”[440] O conhecimento das leis, como era de costume do poeta árcade em razão da sua magistratura, não tinha mais valor, uma vez que se encontrava enclausurado, o que não lhe permitia aplicar seu conhecimento, muito menos as leis. A retomada do seu passado de glória, que não fazia mais parte do presente repleto de injustiça, desonra e dor de um inocente, é feita pela rememoração. O último verso da segunda estrofe − “(Daqui nem ouro quero...)”[441] − faz menção à obra poética *Marília de Dirceu* (1792)[442] – Parte II, “Lira 38”.

Na obra poética *Marília de Dirceu*, na décima terceira estrofe da Lira 38 (Parte II), o “eu lírico” empenha-se em fazer sua própria defesa ao tentar provar sua inocência: “Não sabes quanto apresso / Os vagarosos dias da partida? / Que a fortuna, risonha, / Os mais formosos campos me convida? / Não me unira, se os houvesse aos vis traidores; / Daqui nem ouro quero; / Quero levar somente os meus amores.”[443] O verso “Daqui nem

---

[438] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 77.
[439] Cabe ressaltar que Dirceu era um pseudônimo utilizado por Tomás Antônio Gonzaga.
[440] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 152.
[441] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 152.
[442] A obra *Marília de Dirceu* (1792) está disponível para leitura e consulta no site do Portal Domínio Público, conforme consta no endereço eletrônico:
http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000294.pdf.
[443] PORTAL DOMÍNIO PÚBLICO (Brasil). In: *Marília de Dirceu*, p. 91.

ouro quero", presente tanto no poema "Romance LV ou De um preso chamado Gonzaga" quanto na "Lira 38" (Parte II), expõe a tentativa de ambos os "eus líricos" de atestar as suas vivências destinadas ao amor e não à riqueza. Há, neste caso, uma relação intertextual entre o "Romance LV ou De um preso chamado Gonzaga" − *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília − e a "Lira 38" (Parte II) – *Marília de Dirceu*, de Gonzaga.

Na terceira estrofe do poema "Romance LV ou De um preso chamado Gonzaga", o "eu lírico" expõe o seu sofrimento: "*Pode ser que assim falasse / e pode ser que corressem / lágrimas, por sua face.*"[444] A angústia por estar em situação de enclausuramento toma conta do "eu lírico", e a dor o acompanha. Todavia, mesmo aprisionado, não se vê como prisioneiro. Recorda o passado, quando houve felicidade, alegria e liberdade. A comparação entre passado e presente traz à tona o reflexo do "eu lírico" amplamente contente por sua existência em um passado jubiloso e o constante sofrimento por sua vivência em um presente miserável. Embora não se desespere com as lembranças e memórias do passado prazeroso, não tem esperança de que o presente se torne aprazível.

Na quinta estrofe, o "eu lírico", imbuído da contradição entre passado e presente, perde a esperança: "*Mas eram falas perdidas, / que havia léguas e léguas / de sua vida a outras vidas...*"[445] As tentativas criam um abismo entre passado e presente. Isso se reflete em seu estado contraditório e, consequentemente, em diversas indagações. O "eu lírico" desacredita na possível liberdade, em um futuro glorioso e promissor, igual ao seu passado. Seus questionamentos partem de sua atual situação de enclausuramento e da perda de sua felicidade ao lado de sua amada – Marília. Para o "eu lírico", o que realmente importa, apesar de todo o sofrimento e de toda a injustiça, é o amor. E o que mais lhe atormenta e entristece não é apenas o fato de estar preso, de ser condenado e de sofrer o exílio em um país africano, mas, sim não poder corresponder e recuperar o amor de Marília nem tê-la para sempre.

O discurso poético construído por Tomás Antônio Gonzaga durante o período em que esteve preso, relativo a Marília[446] e a Dirceu,[447] apresenta a narrativa de que o que importava para o poeta era ser liberto e viver perto de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, mas isso não passava de uma estratégia discursiva, pois o interesse maior dele sempre foi

---

[444] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 152.
[445] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 152.
[446] A personagem Marília é a representação da figura de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas na obra *Marília de Dirceu* (1792), a amada do poeta Gonzaga.
[447] Dirceu é o pseudônimo utilizado por Tomás Antônio Gonzaga na obra *Marília de Dirceu* (1792).

estar longe da prisão. Na visão de Reinaldo Martiniano Marques, a poesia de Gonzaga contempla uma prospecção idealista, impregnada de:

> [...] do amor de Dirceu e Marília, tem-se nessa poesia uma idealização do futuro, da relação amorosa, da vida doméstica e familiar. Trata-se de um exercício prospectivo fomentado por sonhos e utopias de caráter burguês e por um espaço sensível a crises e mudanças. Quando tragicamente altera-se o destino de Dirceu e ele se encontra metido na prisão, incrementa-se o exercício prospectivo, abastecido com o combustível da fantasia compensatória.[448]

A "fantasia compensatória" diz respeito à estratégia utilizada por Gonzaga no ato de escrita dessa narrativa poética. Para isso, o poeta usava, na poesia lírica escrita quando estava preso, o argumento de que não conseguiria viver longe de seu grande amor, além de idealizar esse amor, o que talvez não fosse algo tão verdadeiro assim. Todavia, há de se considerar que essa estratégia discursiva de "liberdade" era, prioritariamente, um de seus objetivos, embora possa ser que o Gonzaga realmente gostasse de Marília. A questão interposta nessa narrativa poética apresenta um discurso contraditório, em que o poeta escreve que sua verdadeira intenção seria viver ao lado de sua amada, Marília, mas não aborda, em nenhum momento, o interesse de ser libertado, independentemente da vida amorosa.

Assim, depois de preso por um tempo na Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, segue em degredo para a África, tornando-se um traficante de escravizados e nunca mais enviando nenhuma carta a Marília. Inconformada, a moça mergulha na tristeza e fica à procura desse amor perdido, desse amado que foi embora e lhe deixou sozinha em Vila Rica. Depois de um tempo, Marília recebe notícias sobre a situação do poeta e descobre que ele já havia se casado com outra mulher – Juliana de Sousa Mascarenhas. Sem acreditar, ela recusa-se a aceitar que o seu amado não voltará para buscá-la, uma vez que relembra todas as juras de amor feitas por meio dos versos (em *Marília de Dirceu*) e da promessa de casamento, o que, para ela, era prova suficiente da paixão que acometia o casal.

Marília, no entanto, vê-se sem seu amado, desamparada, sem esperança e sem mais notícias dele e, mesmo negando a realidade, conclui que o poeta definitivamente não irá voltar para ela, para o seu "grande amor". Gonzaga não fez nenhuma questão de rever esse "grande amor", deixando Marília abandonada e desiludida. O casamento com Juliana Mascarenhas trouxe à tona a fragilidade desse "grande amor" de Gonzaga por Marília.

---

[448] MARQUES. *Poeta e poesia inconfidentes*: um estudo de arqueologia poética, p. 180.

Enquanto isso, Marília seguiu apaixonada por seu amado mesmo sabendo que havia sido abandonada por ele. Portanto, o amor, a partir da descoberta dos trâmites da Conjuração Mineira, passa a ser mais literário que verdadeiro, ou seja, mais uma "fantasia compensatória", como discorre Marques.

A escrita dos poetas árcades mineiros do século XVIII, a exemplo de Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, representa uma geração de letrados de Vila Rica, em que era privilégio de poucos o acesso à formação letrada. Gonzaga era homem das letras e magistrado. Nasceu em Porto, Portugal, em 1744, porém viajou para o Brasil por volta de 1752. No Colégio dos Jesuítas, na Bahia, estudou entre 1759 e 1761. De volta a Portugal, em 1762, em Coimbra, estudou na Faculdade de Leis, onde conheceu o poeta árcade e conjurado – Inácio José de Alvarenga Peixoto. A tese escrita por Gonzaga, em 1768, para obtenção do título de magistério na Universidade de Coimbra – o *Tratado de Direito Natural* − é um dos primeiros resultados do magistrado e do poeta. Como juiz, exerceu o cargo entre 1779 e 1781, em Beja, Portugal.

No ano seguinte, Gonzaga retornou a Vila Rica e se tornou ouvidor, onde iniciou a amizade com o também poeta árcade e conjurado Cláudio Manuel da Costa e o convívio com D. Rodrigo José de Menezes, governador da Capitania. Costa também era homem das letras e magistrado. Nasceu em Mariana, no distrito de Vargem do Itacolomi, em 1729; contudo, viveu em Vila Rica até aproximadamente completar 15 anos de idade. Cursou Filosofia no Colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro e, logo após, em 1749, tornou-se Mestre em Arte. Em seguida, em 1753, formou-se em Leis na Faculdade de Cânones, em Coimbra, Portugal. Após os estudos, retornou a Vila Rica e se estabeleceu como advogado e magistrado.

Tanto na poesia de Tomás Antônio Gonzaga quanto na poesia de Cláudio Manuel da Costa, a figura de poeta conjurado emerge do discurso poético em que a imagem da poesia conjurada é a "[...] representação do devir de uma paisagem cultural, onde se plasma uma consciência particular do poético."[449] O texto poético volta-se sobre si mesmo, exprimindo e representando o poeta que reflete a si próprio, bem como sua poesia enquanto simbolização, isto é, a representação da representação. O viés político e histórico também é ressaltado nas poesias desses poetas árcades, a exemplo da Conjuração Mineira, em fins do século XVIII. A temática espacial de Minas Gerais também se faz presente na poesia de Costa pelo poema épico *Vila Rica*, escrito em 1773,

[449] MARQUES. *Poeta e poesia inconfidentes*: um estudo de arqueologia poética, p. 117.

porém publicado postumamente em 1839. Neste, o poeta conta a história da fundação de Minas desde os bandeirantes − em especial a figura essencial de Antônio Albuquerque Coelho de Carvalho − até os conjurados. O poema é composto em dez cantos, uma espécie de subdivisão em "capítulos" da história épica.

No "Canto X", nos cinco primeiros versos da décima estrofe, o "eu lírico" descreve a celebração das artes e das letras em Vila Rica, o florescer desse novo ciclo na cidade e o início do desenvolvimento cultural: "Desta arte entrando vai na Régia Sala, / Senta-se, mede a todos, e assim fala: / Felizes vós, feliz também eu devo / Chamar-me neste dia, pois que escrevo / Com letras de ouro o meu, e o nome vosso."[450] Na última estrofe do "Canto X", o último do poema, o "eu lírico" afirma que Vila Rica será lembrada pela memória dos conjurados e será glorificada pela sua história: "Enfim serás cantada, Vila Rica, / Teu nome impresso nas memórias fica; / Terás a glória de ter dado o berço / A quem te faz girar pelo Universo."[451] Nesses dois últimos versos, o "eu lírico" faz menção à glória e ao giro pelo Universo. Entretanto, existe a possibilidade de discussão, nesse caso, de que haja a referência ao poema em si ou ao próprio poeta, haja vista a própria representação de si, já que o texto se volta para o "eu poético", refletindo, assim, o autor e a sua imagem. Em síntese, na poesia de Costa, a escrita se contempla pelo trabalho da memória, da rememoração.

As memórias atreladas às lembranças do "eu lírico" do poema "Romance LV ou De um preso chamado Gonzaga" e da narradora da crônica "Museu da Inconfidência" representam os espaços da memória coletiva de um povo, de um grupo que se desenvolve em um quadro espacial da cidade de Ouro Preto. Ao recuperar o passado histórico por intermédio da poesia e da prosa nos livros *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e *Passeio a Ouro Preto* (1971), o espaço vivido torna-se uma realidade vívida. Dessa maneira, para esse povo, é o espaço − é esse espaço − o "[...] nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir [...]".[452]

A partir dessa reconstrução momentânea desse espaço, recorrendo à imaginação e/ou o pensamento em prol de fixá-lo, há, dessa maneira, o reaparecimento desta ou daquela classe de lembranças, de recordações. A memória estagna-se por lugares em que o instante particular da história de um povo se ampara. Nesse momento de articulação, há

[450] COSTA. *Vila Rica*, p. 101.
[451] COSTA. *Vila Rica*, p. 104.
[452] HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 143.

a ruptura do passado. De acordo com Pierre Nora, esse processo de interrupção do pretérito "[...] se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais."[453] Logo, a memória é vida, é um fato sempre atual, uma conexão vivida no perpétuo presente.

Assim sendo, a memória é única, absoluta e se consolida na imagem, no objeto, no espaço, no concreto e no gesto. Instala-se na cronologia do passado, uma vez que a memória se torna história e é sinônimo dela, pois a "[...] necessidade de memória é uma necessidade da história."[454] Com essa necessidade da história, a memória se vincula à lembrança, ou seja, ao passado por completo, permitindo, assim, que a lembrança registre os fatos pertencentes a esse passado preservado e metaforicamente compreendido como um arquivo.

Os lugares de memória se restringem a três sentidos: material, funcional e simbólico. Estes adquirem a função de parar o tempo, estagná-lo, imortalizá-lo, para que, assim, se possa impedir o possível esquecimento e firmar, como esclarece Pierre Nora, "[...] um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose [...]".[455] Essa estagnação do tempo, a fim de imortalizar a memória, portanto, é o que o "eu lírico" de *Romanceiro da Inconfidência* e a narradora de *Passeio a Ouro Preto* fazem com a história dos conjurados e, consequentemente, com a história da Conjuração Mineira, de Ouro Preto.

No contexto do espaço como focalização no texto literário, há noções que derivam, na literatura, de um tipo de "visão", a qual tem como recurso o ponto de vista, a perspectiva ou a focalização, isto é, a "voz" ou o "olhar" do narrador. Isso decorre do desdobramento do discurso verbal em enunciado (o que é dito) e em enunciação (o ato de dizer), pressupondo um agente. À vista disso, observa-se que tanto Cecília quanto Lúcia apresentam esse tipo de recurso literário em seus textos narrativos e poéticos. No caso de Cecília, em *Romanceiro da Inconfidência*, no poema denominado "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa", a voz da narradora apresenta o "eu lírico" que narra sempre de algum lugar − neste caso, de Vila Rica.

---

[453] NORA. *Projeto História*, p. 7.
[454] NORA. *Projeto História*, p. 14.
[455] NORA. *Projeto História*, p. 22.

A volta ao passado e à Conjuração Mineira apresenta o olhar do "eu lírico" a respeito da prisão[456] e da morte de Cláudio Manuel da Costa, um dos poetas árcades e conjurados. O poema é dotado de vivacidade, isto é, de força, de vida, e expõe várias vozes e discursos indiretos. Na primeira estrofe, o "eu lírico" avisa ao poeta árcade sobre os perigos pelos quais ele corria e pede que fuja daquele local – Vila Rica:

> "Que fugisse, que fugisse...
> − bem lhe dissera o embuçado!
> que não tardava a ser preso,
> que já estava condenado,
> que, os papéis, queimasse-os todos..."
> Vede agora o resultado:
> mais do que preso, está morto,
> numa estante reclinado,
> e com o pescoço metido
> num só de atilho encarnado.[457]

O embuçado é uma pessoa com o rosto encoberto por um capuz, e ninguém daquela região sabe de quem se trata; é alguém que chega com a missão de avisar não só a Costa, mas também a outros conjurados − como é exposto em outros poemas do livro − sobre o real perigo que corriam. Embora Costa tenha sido avisado, decide se manter em Vila Rica e, posteriormente, é morto. Há várias especulações sobre a morte do poeta árcade, pois não se sabe, de fato, como isso teria ocorrido. O seu corpo ficou desaparecido por um tempo até ser encontrado, porém há mistérios sobre a sua morte: o corpo foi escondido ou enterrado? Não se sabe, apenas há pequenas especulações do "eu lírico" e do seu olhar para os fatos. Não foi enforcado, e não foi morto por um punhal.

Pelo olhar do "eu lírico", talvez o poeta árcade tenha sido morto por envenenamento, como é retratado na terceira estrofe de "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa": "−Dizem que não foi atilho / nem punhal atravessado, / mas veneno que lhe deram, / na comida misturado. / E que chegaram doutores, / e deixaram declarado / que o morto não se matara, / mas que fora assassinado."[458] O "eu lírico", apesar de todas essas indagações e da hipótese de um possível suicídio, tende a acreditar que Costa foi assassinado, pois os médicos assim constataram. Sabe-se que os médicos foram induzidos a emitir um novo certificado a respeito da morte de Costa, alegando outro motivo que

[456] O enclausuramento de Cláudio Manuel da Costa e, consequentemente, o interrogatório, ocorreram em 2 de julho de 1789.
[457] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 139.
[458] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 139.

confirmasse o suicídio, e não o assassinato. A morte do poeta árcade ainda continua misteriosa, como retrata o "eu lírico" na quinta estrofe:

> − Talvez o morto fosse outro,
> em seu lugar colocado.
> A sombra da noite escura
> encobre muito pecado.
> Talvez pelo subterrâneo
> fosse ao Palácio levado...
> Era homem de muitas luzes
> pelo povo respeitado;
> Secretário do Governo,
> que vivia em grande estado:
> casa de trinta aposentos,
> muito dinheiro emprestado,
> e do velho João Fernandes,
> dono do Serro, afilhado![459]

O "eu lírico" supõe que, quiçá, Costa não tenha morrido, pois, possivelmente, outro corpo estaria em seu lugar. Ainda enfatiza as qualidades do poeta árcade, a sua importância em relação à sociedade de Vila Rica à época, devido à sua classe econômica, uma vez que era um homem respeitado, secretário do governo e afilhado de João Fernandes de Oliveira, o contratador de diamantes em Diamantina, o dono do Serro Frio. O "eu lírico" ainda salienta não acreditar que Costa tenha sido morto pelos motivos citados − atilho encarnado, veneno trazido, punhal enterrado. Muito menos acredita que o poeta árcade tenha cometido crimes dos quais era acusado. Acredita em sua inocência, pois, na visão do "eu lírico", todas essas acusações eram calúnias a fim de incriminar Costa.

A sétima e última estrofe encerra o poema "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa" com a imagem de Cláudio Manuel da Costa como poeta árcade e como referência da poesia do século XVIII: "*Entre esta porta e esta ponte, / fica o mistério parado. / Aqui, Glauceste Satúrnio, / morto, ou vivo disfarçado, / deixou de existir no mundo, / em fábula arrebatado, / como árcade ultramarino / em mil amores enleado.*"[460] O "eu lírico" afirma, nesses versos, que o mistério sobre a morte do poeta árcade prossegue e continuará a prosseguir eternamente, haja vista as indagações acerca de sua morte. No entanto, o que permanecerá para todo o sempre é o poeta, é a poesia de Glauceste Satúrnio − pseudônimo utilizado por Costa; enfim, é a sua poesia.

---

[459] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 140.
[460] MEIRELES. *Romanceiro da Inconfidência*, p. 140.

Cecília apresenta, neste poema − "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa" −, o "eu lírico" que narra de algum lugar − Ouro Preto − e que resgata a memória. Esse resgate, realizado pelo "eu lírico", decorre da memória individual, termo utilizado por Maurice Halbwachs no livro *A memória coletiva* (1990). Para Halbwachs, a memória individual se caracteriza porque "[...] é no quadro de sua personalidade, ou de sua vida pessoal, que viriam tomar lugar suas lembranças [...]".[461] Logo, para o "eu lírico", a memória individual associa-se às lembranças daquele lugar − Ouro Preto −, pois o faz evocar o passado de sua existência na época em que a dor e o sofrimento ainda persistiam. A memória individual faz apelo às lembranças dos outros à medida que tem essa necessidade de evocar o próprio passado de um homem, neste caso, de um sujeito ficcional – o "eu lírico". Dessa forma, a memória não está totalmente isolada ou fechada, pois, ao reportar os pontos de referência que estão fora do "eu lírico" e que são definidos pela sociedade, o funcionamento da memória individual se torna possível pelas palavras e ideias.

A partir da memória individual, tem-se a memória coletiva. Nesta, o indivíduo, o "eu lírico" e a narradora comportam-se como membros de um grupo, a fim de contribuir para manter as lembranças impessoais. Tanto a memória coletiva quanto a memória individual se entrelaçam frequentemente. Por causa disso, a memória individual, no intento de conferir e atestar algumas de suas lembranças, apoia-se sobre a memória coletiva. Isso permite que a memória coletiva se cerque nas memórias individuais, permitindo que as lembranças coletivas possam "[...] aplicar-se sobre as lembranças individuais, e nos dariam assim sobre elas uma tomada mais cômoda e mais segura; mas será preciso então que as lembranças individuais estejam lá primeiramente [...]".[462] A memória coletiva, então, torna-se a extensão da memória individual do(s) sujeito(s) que pertence(m) a determinado grupo e, consequentemente, converte-se em memória desse grupo.

A memória coletiva, no entanto, diferencia-se da memória histórica, pois, de acordo com Maurice Halbwachs, a história "[...] é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens."[463] Halbwachs explica que a história se inicia a partir do cessar da tradição, porque, neste instante, a memória social se apaga e/ou se decompõe. Portanto, a urgência de escrever a história de uma pessoa, de uma sociedade

[461] HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 53.
[462] HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 62.
[463] HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 80.

e até mesmo a história de um período "[...] desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que delas conservem alguma lembrança."[464] A história, dessa forma, objetiva-se em fazer um paralelo entre o passado e o presente, na intenção de dar continuidade a esta interrupção feita pelas e entre as memórias. Por outro lado, a memória coletiva "[...] retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém."[465]

Lúcia também resgata a memória mediante a narradora que relata de algum lugar − Ouro Preto − e que se pode atribuir ao contexto do espaço como focalização, na breve crônica intitulada "A Casa dos Contos", presente no livro *Passeio a Ouro Preto*. Nessa conjuntura, essa narradora apresenta a narrativa através de seu olhar carregado de subjetividade, o que remete à forma de olhar para a cidade histórica e memorialística. Esse olhar introduz a ideia de viagem. É o olhar do viajante que penetra no espaço do outro para tentar compreendê-lo, que busca conhecer o desconhecido, que vai além e procura "[...] entrar num mundo desconhecido, sem intenções prévias, como espectador desengajado, buscando nem rir nem chorar, nem julgar nem condenar, nem absolver nem lançar anátemas, mas pegar pelo interior, que é compreender, segundo a etimologia."[466] Destarte, o olhar do viajante é um olhar que conduz a viagem e, consequentemente, as projeções de imagens e de fatos que ocorreram no passado, em um determinado tempo. E é com esse olhar do viajante, e com extrema subjetividade, que a escritora relata, por intermédio das descrições da narradora e do resgate da memória, a cidade de Ouro Preto.

Nessa crônica, Lúcia resgata as lembranças de um passado histórico e colonial da cidade mineira de Ouro Preto, no século XVIII, bem como parte da história do poeta árcade e conjurado Cláudio Manuel da Costa. A Casa dos Contos foi construída por João Rodrigues de Macedo, entre 1782 e 1784, e hoje está localizada na Rua São José, número 12, no bairro Centro. Considerada a mais notável residência colonial de Minas Gerais, essa casa abriga a história do ciclo do ouro e da Conjuração Mineira. Originalmente, foi construída como residência e, posteriormente, tornou-se a Casa dos Contratados do João Rodrigues de Macedo. Alguns anos mais tarde, em 1789, serviu de prisão para os conjurados − um deles foi Cláudio Manuel da Costa. No século XIX, o imóvel recebeu verbas e passou a integrar a Casa de Fundição e da Moeda e, no século XX, além de

[464] HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 80.
[465] HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 81-82.
[466] ONFRAY. *Teoria da viagem*: poética da geografia, p. 59.

funcionar como sede de diversos órgãos públicos, passou por uma completa restauração, quando foi instalado o Centro de Estudos do Ciclo do Ouro.

A subjetividade da narradora relata os detalhes da Casa dos Contos, como a parte térrea, cuja Fazenda Real tornou-se responsável pela administração dos negócios. Outra função da qual a casa se ocupou foi a de Agência dos Correios e Telégrafos, bem como a de Casa de Fundição, além de ser sede da Tesouraria das Finanças da Província. Em um dos trechos da crônica "A Casa dos Contos", a narradora adentra o universo das lendas urbanas e descreve: "Segundo a lenda, existe um subterrâneo ligando a Casa dos Contos ao ex-Palácio dos Governadores.[467] Mais adiante, a narradora esclarece que foi descoberto um sótão na casa: "Há tempos descobriu-se no sótão uma porta secreta que dava para uma semidesmoronada escada."[468] Além disso, por causa de outra descoberta – o forno e a chaminé –, constatou-se a utilização da casa pelo governo como Casa de Fundição: "Teria funcionado então ali a Casa de Fundição em sua última fase, suposição essa confirmada pelo encontro de dois cadinhos de barro para fundição de ouro dentro da própria chaminé."[469]

No parágrafo seguinte desta crônica – "A Casa dos Contos" −, a narradora adentra brevemente a história de Cláudio Manuel da Costa durante a sua prisão, após a denúncia contra os conjurados que participaram do movimento da Conjuração Mineira. A narradora ainda relata a passagem do poeta pela Casa dos Contos, onde, em um pequeno e mínimo "[...] compartimento que havia por baixo da escadaria principal dessa Casa dos Contos, consta que esteve preso e se esforçou o já bem nosso conhecido magistrado inconfidente Cláudio Manoel da Costa."[470] Em seguida, descreve o local onde o corpo de Costa teria ficado e indaga sobre a sua morte: "Seu corpo foi encontrado recostado numa estante, o pescoço apertado por um cordão encarnado. Suicídio ou assassinato?"[471] Nesse trecho, a narradora faz um paralelo com o "eu lírico" de *Romanceiro da Inconfidência*, no poema "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa".

Por intermédio da intertextualidade entre a crônica de Lúcia − "A Casa dos Contos" − e o poema de Cecília − "Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa" −, ambos presentes em *Passeio a Ouro Preto* e *Romanceiro da Inconfidência*, pode-se notar que há diversas indagações a respeito da morte do poeta e conjurado, bem como supostas

[467] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 84.
[468] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 84.
[469] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 84.
[470] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 85.
[471] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 85.

verdades sobre o fato. Ao final da crônica, a narradora, Lúcia, ainda relata haver diversos indícios sobre o suposto assassinato de Cláudio Manuel da Costa e conclui a narrativa afirmando que: “Mas... ai! As paredes da Casa dos Contos jamais contarão o que entre elas se passou!”[472]

[472] ALMEIDA. *Passeio a Ouro Preto*, p. 85.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os livros *Crônicas de viagem* (1998), volume 1; *Crônicas de viagem* (2000), volume 3; *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles; *Passeio a Sabará* (1952); *Passeio a Diamantina* (1960) e *Passeio a Ouro Preto* (1971), de Lúcia Machado de Almeida, assim como as cartas escritas por Cecília e enviadas à Lúcia durante o período de 1944 a 1963, sinalizam as condições das autoras como escritoras viajantes. As suas trajetórias literárias e biográficas convergem para um cenário cultural regional e para a situação de trânsito do intelectual mineiro entre a tradição e o moderno. As escritoras deixaram as suas marcas na conjuntura da literatura e da poesia brasileiras ao retornarem às origens do século XVIII − nas cidades de Sabará, de Diamantina, de Ouro Preto − e do século XX, na cidade de Belo Horizonte, bem como no contexto social, histórico e cultural do Brasil, também no século XX, recorrendo aos espaços de Minas, às memórias e aos olhares viajantes.

A amizade entre Cecília e Lúcia, consolidada durante as décadas de 1940 a 1960, proporcionou ao país feitos para a consolidação e a expansão da literatura e da poesia brasileiras. A troca de cartas entre as escritoras, nesse período, apresenta ao leitor narrativas imbricadas no contexto particular e histórico da época. Os assuntos pessoais a respeito da vida de Cecília evidenciam a segurança e a tranquilidade que a poeta tinha em compartilhar momentos de sua vida privada com a amiga − como a relação com a família (esposo e filhas), alguns planos, inseguranças, alegrias, tristezas, angústias e dores −, principalmente no que diz respeito à sua saúde física, já no final da década de 1950 e início da década de 1960, pouco antes de sua morte. Isso inclui, já no âmbito profissional, a partilha de projetos acadêmicos e literários. As produções de alguns livros − em especial o *Romanceiro da Inconfidência* − denotam como o processo de escrita e de publicação se entrecruzam e como o(a) autor(a) − neste caso, a poeta − expõe a sua sensibilidade, bem como a sua insegurança e os desafios que correspondem a esse método de produção de um livro, de uma obra.

A relação entre Lúcia e o SPHAN deve-se à notoriedade do trabalho de seu marido, Antonio Joaquim de Almeida, durante a sua atuação no SPHAN no Governo Getúlio Vargas (1930-1945). O início da carreira de Antonio no funcionalismo público, como representante do SPHAN, permitiu a Lúcia aprofundar-se no círculo social proeminente e, com isso, também possibilitou a sua vivência em um círculo literário

notável. A convivência diária com os assuntos diretamente ligados ao SPHAN trouxe à Lúcia um extenso campo de conhecimento, principalmente no que diz respeito ao contexto histórico das cidades mineiras de Sabará, Diamantina e Ouro Preto. A partir de sua participação efetiva nos trabalhos de Antonio no SPHAN, Lúcia adentrou o universo histórico e propiciou à literatura brasileira os livros (guias turísticos) *Passeio a Sabará*, *Passeio a Diamantina* e *Passeio a Ouro Preto*, que narram diversos pontos turísticos dessas cidades, alguns bens móveis tombados pelo IPHAN, além de curiosidades acerca de cada região.

Dos bens móveis tombados pelo IPHAN, Cecília descreve o Conjunto Moderno da Pampulha no livro *Crônicas de viagem* (1998), volume 1, e enfatiza o seu encantamento pela belíssima arquitetura de Oscar Niemeyer. Tal conjunto foi construído durante o mandato de Juscelino Kubitschek como prefeito de Belo Horizonte na década de 1940, o que proporcionou à cidade mineira a notoriedade que Kubitschek visava à época. O tombamento desse conjunto foi realizado pelo IPHAN na década de 1990. Cecília também apresenta alguns desses bens móveis no livro *Romanceiro da Inconfidência*, no qual expõe a sua verdadeira inspiração, motivação e fascinação por Ouro Preto – a cidade da Conjuração Mineira, das festividades da Semana Santa, das dores e dos amores dos conjurados. Cecília encantou-se por Ouro Preto e esteve na cidade década de 1940, a serviço de uma matéria jornalística sobre a Semana Santa. A partir de então, a poeta voltou à cidade com a missão de estudar a história mais bela e mais trágica de Minas e presenteou não só os seus leitores, mas também a poesia brasileira, com o livro de "romances" – o *Romanceiro da Inconfidência* – na década de 1950. A atração de Cecília por Ouro Preto também foi registrada em duas crônicas em *Crônicas de viagem* (2000), volume 3.

O SPHAN teve início na Era Vargas (1930-1945), com o Ministro da Educação e Saúde – Gustavo Capanema Filho. Getúlio Vargas, no exercício de seu mandato como Presidente da República, nomeou Capanema para esse cargo. A criação do SPHAN foi concretizada graças ao anteprojeto de autoria de Mário de Andrade, bem como ao trabalho de direção realizado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, o que marcou um importante avanço no Governo Vargas durante a década de 1930. A partir da atuação de Capanema no Ministério da Educação e Saúde, como também de Vargas na Presidência, o Brasil entrou em uma nova fase política, que trouxe resultados significativos para os âmbitos da educação, da saúde e da cultura. Possibilitou-se o crescimento e a valorização da cultura mediante a criação do SPHAN. O tombamento de bens móveis e imóveis trouxe ao país

o reconhecimento e a proteção do patrimônio cultural brasileiro, instituído pelo Decreto-Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937. A conservação desses bens tornou-se o principal objetivo do interesse público, assim como a preservação da memória e da história nacional.

Os espaços de Minas, percorridos por Cecília e Lúcia, representam as vozes e os olhares das escritoras que transitam por caminhos da história dos séculos XVIII e XX − olhares que observam, escrevem, descrevem e narram o passado histórico de Minas Gerais. Pelas cidades de Belo Horizonte, Sabará, Diamantina e Ouro Preto, Cecília e Lúcia estiveram presentes e entraram no universo do viajante, do escritor viajante, da viagem. Por intermédio do espaço deixado e do espaço a que se deseja chegar, as escritoras desvendaram as histórias dessas cidades e ampliaram as suas visões no que tange à experiência da viagem. O deslocar-se e o caminhar pelo espaço e entre os espaços (representação do espaço e espaço como focalização) permitiram que as narradoras (o "eu lírico", em alguns momentos) construíssem uma relação com as histórias relatadas. Com o auxílio da memória − coletiva e individual − e da lembrança (recordação), as escritoras-viajantes puderam percorrer o passado da política brasileira, da criação do SPHAN, da religiosidade nas igrejas barrocas das cidades de Sabará e Diamantina, bem como dos tempos escravocratas e da história da Conjuração Mineira e de seus desdobramentos na cidade de Ouro Preto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Leila Bianchi. Desafios, permanências e transformações na gestão de um sítio urbano patrimonializado: Ouro Preto, 1938-1975. *Estudos Históricos*, v. 29, n. 57, jan./abr. 2016. p. 87-106.

AJZENBERG, Elza. Patrimônio artístico-cultural: uma conquista artístic, cultural heritage: a conquista. *Travessias*, v. 3, n. 1, 2009. p. 1-9.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Diamantina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALVES, Carlos Pinto. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

ALVIM, Clara de Andrade. Apresentação. In: ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada. São Paulo: Todavia, 2023. p. 15-38. [E-book, 712 p.]

AMARO, Fernanda Ribeiro. *Escritos de Viagem e a Construção do Espaço Vivido por meio do Deslocamento*. 130 f. Dissertação (Mestrado em Geografia e Gestão do Território) – Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Rosa dos Ventos, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Colóquio das estátuas. *Obra completa*. MORAES, Emanuel. (Estudo Crítico). Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Companhia José Aguiar Editôra, 1967. p. 645-646.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada. São Paulo: Todavia, 2023. [E-book, 712 p.]

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

ARINOS FILHO, Afonso. Prefácio. In: SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 9-15.

ASSUMPÇÃO, Ana Laura; CASTRAL, Paulo César. Memória, identidade e cultura: condições de pertencimento aos espaços da cidade. *Revista Memória em rede*, v. 14, n. 27, jul./dez. 2022. p. 6-32.

ÁVILA, Affonso. Passeio a Diamantina. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 12.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. v. 1. Organização de Leodegário Amarante de Azevedo Filho. Coordenação de André Seffrin. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2016. p. 13-16.

BAGOLIN, Luiz Armando. "O Aleijadinho": monstro herói. *Estudos Avançados*, v. 23, n. 65. 2009. p. 353-358.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1)

BÍBLIA. Mateus. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição em Português. Bahia: Nostrum Editora, 2014. p. 1561-1562. [E-book, 2066 p.]

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 123-144.

BRAGA, Rubem. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Revista Aletria*, v. 15, n. 1, jan./jun. 2007. p. 206-220.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectivas; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013. (Estudos, 314)

BRASIL. *Decreto n.º 22.928, de 12 de julho de 1933*. Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 12 jul. 1933. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html>. Acesso em: 28 mar. 2025.

BRASIL. *Decreto-Lei n.º 965, de 20 de dezembro de 1938*. Cria o Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 22 dez. 1938. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-965-20-dezembro-1938-347898-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Dados%20da%20Norma-,DECRETO%2DLEI%20N%C2%BA%20965%2C%20DE%2020%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201938,Preto%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAncias>. Acesso em: 10 mar. 2025.

CABRAL, Cleber Araújo. *Aos leitores, as cartas*: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende. 362 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-

Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de. *Cartas e escrita*: práticas culturais, linguagem e tessitura da amizade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

COMTE-SPONVILLE, André. A correspondência. In: *Bom dia, angústia!* São Paulo: Martins, 1997. p. 35-44.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Vila Rica*. Rio de Janeiro: Editora Vermelho Marinho, 2015. (Coleção Grandes Obras) [E-book, 105 p.]

COUTO, Ronaldo Costa. *Juscelino Kubitschek*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara: Senado Federal, Edições Técnicas, 2011. (Série obras em parceria, n. 2)

DAFLON, Claudete. Viajar também é escrever. *Revista Moara*, n. 39, jan./jun. 2013. p. 39-68.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 21-78.

ETTE, Ottmar. As literaturas do mundo à luz da convivência: escrever após o eurocentrismo e o fim da Weltlitaratur. *Diálogos transdisciplinares*: ciências humanas, cultura, tecnologia, Porto Alegre: Bestiário, 2022. p. 196-221.

FONSECA, Thais Nívea de Lima e. A Inconfidência Mineira e Tiradentes vistos pela imprensa: a vitalização dos mitos (1930-1960). *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 44. 2002. p. 439-462.

FREUD, Sigmund. Transitoriedade. In: *Arte, literatura e os artistas*. Tradução: Ernani Chaves. Revisão de Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. Revisão técnica: Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 221-225.

FROTA, Lélia Coelho. Mário de Andrade: uma vocação de escritor público. In: ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Mario de Andrade Rodrigo M. F de Andrade*: Correspondência anotada. São Paulo: Todavia, 2023. p. 39-69. [E-book, 712 p.]

FURTADO, Júnia Ferreira. Prefácio. In: ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Diamantina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 9-15.

GOMES, Laurentino. *Escravidão*: Da corrida do ouro em Minas. v. 2. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021. [E-book 543 p.]

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 95-124.

GONÇALVES, Regis. *Lúcia Machado de Almeida, uma vida quase perfeita*. Belo Horizonte: Conceito, 2020.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. Prosa de poeta. In: ROMANO, Lúcio Antônio Contatori. *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 13-16.

GRILO, Heitor Vinícius da Silveira. *Carta datilografada, desabafando sobre a dor da morte de sua esposa, agradecendo o telegrama, a carta e a missa mandada rezar pela morte de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1964. 2fls.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

HABERT, Angeluccia Bernardes. Chico Rei: quem é rei, sempre será; Chico por ser brasileiro e negro, depende do olhar histórico. *Alceu*: Revista de Comunicação, Cultura e Política, v. 5, n. 10. jan./jun. 2005. p. 18-29.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990. (Biblioteca Vértice, Edições Vértice)

HEISE, Eloá. Weltliteratur, um conceito transcultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 11, 2007. p. 35-57.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. O letrado no setecentos mineiro: a formação do poeta. *Revista de Estudos de Literatura*, v. 4, out. 1996. p. 123-134.

MARTINO, José. *1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*. ed. 2. [s. l.]: Excalibur Editora, 2014. [E-book 329 p.]

MARTINS, Sandra. A experiência da modernidade e o patrimônio cultural. *REIA*: Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, ano 1, v. 1, n. 1. 2014. p. 7-29.

MATTOS, Mário. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

MEIRELES, Cecília. *(O papel azul acabou, e, como tenho pouco tempo, continuo a carta neste, esperando que V. me perdoe uma carta bicolor...)*. [s. l.], [s. d.]. 1fl. de 2.

MEIRELES, Cecília. *Carta à mão avisando sobre sua partida para Ouro Preto no dia sete ou oito*. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1949. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta à mão comentando sobre a morte de Mário de Andrade. Na carta, a autora elogia Minas Gerais e faz menção a Henriqueta Lisboa*. Destinatário: Lúcia Machado de Almeida. Rio de Janeiro, 30 de março de 1945. 3fls.

MEIRELES, Cecília. *Carta à mão em agradecimento pelo envio de álbum de Noel Rosa e contando sobre sua chegada a Ouro Preto*. Ouro Preto, 15 de fevereiro de 1951. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta datilografada abordando assuntos como receitas e peças de teatro que ela estava escrevendo*. Rio de Janeiro, 26 de março de 1947. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta datilografada avisando sobre o contratempo na viagem da UNESCO e, também, sobre a conferência em Belo Horizonte. A poeta fala sobre uma necessária viagem a Ouro Preto com o marido, que faz parte de trabalhos que estava realizando*. Rio de Janeiro, 6 de julho de 1947. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta datilografada contando de um problema de saúde, do casamento de Maria Elvira e do de Myriam, da morte do maestro Lorenzo Fernandez. Além disso, Cecília aconselha Lúcia a publicar uma elegia em São Paulo ou em Minas e, ainda, fala de sua paixão pela Inconfidência. As observações estão escritas à mão*. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1948. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta datilografada dando notícias sobre o "Romanceiro", e dos "Doze Noturnos da Holanda" e do "Aeronauta", poemas que ela escreveu em Amsterdã*. Rio de Janeiro, 17 de março de 1952. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta datilografada respondendo à Lúcia o motivo de não ter ido a Ouro Preto e que, também, não iria ao congresso de poesia. Na carta ela pede notícias de Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro, 26 de março de 1948. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta datilografada, falando sobre uma conferência que faria em Belo Horizonte e sobre uma possível ida à Ouro Preto. Além disso, a carta dava notícias sobre a tragédia que a poeta estava escrevendo e outros assuntos pessoais*. Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta datilografada, íntima, contando novidades profissionais e, na qual a autora cita poetas como Henriqueta Lisboa e Abgar Renault. Além disso, ela faz um poema para Lúcia*. Destinatário: Lúcia Machado de Almeida. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1944. 2fls.

MEIRELES, Cecília. *Carta íntima, à mão, contando sobre seus projetos*. Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1948. 2fls.

MEIRELES, Cecília. *Carta íntima, datilografada, contando assuntos do dia-a-dia*. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1946. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta íntima, datilografada, em estilo poético, na qual a escritora menciona Ouro Preto e termina com um poema para Lúcia*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1947. 2fls.

MEIRELES, Cecília. *Carta íntima, datilografada, na qual conta sobre a nomeação de Cecília para presidente da Sociedade de Amigos da Índia, sobre as pesquisas a respeito da Inconfidência, que geraram uma descoberta importante por parte da poeta. Além disso, conta do encontro com Abgar e da vontade de conhecer o livro "O inconfidente Cláudio Manuel da Costa" de Caio Mello*. Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1948. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Carta íntima, datilografada*. Rio de Janeiro, 11 de julho de 1951. 1fl.

MEIRELES, Cecília. *Cartão avisando sobre sua ida a Ouro Preto com alguns amigos e, também, convidando Lúcia e o marido*. [s. l.], [s. d.].

MEIRELES, Cecília. Como escrevi o "Romanceiro da Inconfidência". In: *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1989. p. 11-33.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. v. 1. Organização de Leodegário Amarante de Azevedo Filho. Coordenação de André Seffrin. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2016.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. v. 3. Organização de Leodegário Amarante de Azevedo Filho. Coordenação de André Seffrin. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2016.

MEIRELES, Cecília. Holy week in Ouro Preto. In: Viajar no Brasil. *Travel in Brazil*, v. 2, n. 4, 1942. n. p.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência; Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. (Coleção Poiesis)

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. O relato de viagem: narradores entre a memória, o fictício e o imaginário. *Gragoatá*, v. 15, n. 28. 2010. p. 141-152.

MENDES, Murilo. Contemplação de Ouro Preto. *Poesia completa e prosa.* Volume único. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 455-540.

MENDES, Murilo. Poesia social. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 66-67.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa*: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius. 374 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MILLIET, Sérgio. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

NAVA, Pedro. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

NEUMANN, Gerson Roberto; SCHÖNINGER, Carla Luciane Klos. Entrevista com Ottmar Ette. *Alea*, v. 21/3. set./dez. 2019. p. 229-237. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2019213229237>. Acesso em: 29 jan. 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo: SP, 1981. p. 7-28.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*: poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

OURO PRETO. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, [s. d.]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/373/>. Acesso em: 25 jun. de 2024.

PAULA, Adna Candido de. Explicar e compreender: por uma teoria literária teológica-religiosa. In: *Presença do sagrado na literatura*. *Questões teóricas e de hermenêutica*. Organização de Suzi Frankl Sperber. Campinas: UNICAMP-IEL, 2011. p. 21-31. (Coleção Work in Progress, 4)

PESSOA, Lúcia de Fátima Pelet. Romanceiro da Inconfidência: poemas que contam a história. *Revista Temporis[ação]*, v. 1, n. 10. 2010. p. 1-17.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A palavra ecopoética de Cecília Meireles. *Interdisciplinar Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 32, jul./dez., 2019. p. 99-112.

PORTAL DOMÍNIO PÚBLICO (Brasil). In: GONZAGA. Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Pará: Núcleo de Educação a Distância – Universidade da Amazônia, [s. d.]. p. 1-112. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17456>. Acesso em: 13 mar. 2025.

QUEIROZ, Rachel de. A repercussão da obra. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 914, ano XIX, 7 abr. 1984. p. 11.

RAMOS, Camila de Souza. *Passeios poéticos*: a cidade de Sabará em escritos modernos. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras Estudos Literários, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2017.

REZENDE, Edson Fialho de. *Barroco mineiro*: nação civilizada, patrimônio protegido. 77 f. Monografia (Pós-Graduação em Cultura e Arte Barroca) − Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

RIBEIRO, Isadora Parreira. Ouro Preto: de monumento nacional a patrimônio mundial. As relações de pertencimento e reconhecimento da comunidade local com a cidade-patrimônio. *Cadernos de História*, v. 23, n. 38, dez. 2022. p. 9-33.

ROCHA, Vanessa Massoni da. *Por um protocolo de leitura do epistolar*. 426 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

ROMANO, Lúcio Antônio Contatori. *A poeta-viajante*: uma teoria poética da viagem contemporânea nas crônicas de Cecília Meireles. São Paulo: Entremeios; Fapesp, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In: ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 8-18.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. Prefácio. In: ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 8-17.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil*: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. [E-book, 1330 p.]

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SERRANO, Sónia. A invenção da viagem. In: SERRANO, Sónia. *Mulheres viajantes*. 2. ed. Lisboa: Edições tinta-da-china, 2014. p. 15-24.

SILVA, Mariana Pastana Batista da. A construção da identidade nacional brasileira a partir do lugar de memória: O projeto do Museu Histórico Nacional. *Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio*, 2016. p. 1-9.

SOUZA, Eneida Maria de. Construções de um Brasil moderno. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 36-45, 2004.

SPERBER, Suzi Frankl. Prefácio: A noção de sagrado e a realidade da palavra e da linguagem. In: *Presença do sagrado na literatura*. *Questões teóricas e de hermenêutica*. Organização de Suzi Frankl Sperber. Campinas: UNICAMP-IEL, 2011. p. 9-17. (Coleção Work in Progress, 4)

STARLING, Heloísa. Juscelino Prefeito. In: MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. *Juscelino Prefeito*: 1940-1945. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. 2020. p. 31-44.

VASCONCELLOS, Eliana. Intimidade das confidências. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, n. 8-9, 2008. p. 372-389.

VASCONCELOS, Sílvio de. Sobre Aleijadinho. *Revista de História*, v. 14, n. 29. 1957. p. 37-45.

VON SPIX, Johann Baptist; VON MARTIUS, Carl Friedrich Philipp. *Viagem pelo Brasil*. v. 2. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017. (Edições do Senado Federal, v. 244-B)