

**Entre Cenários: Cecília Meireles, Cláudio Manuel, Bandeira e Claude Monet.**

Ivana Ferrante Rebello.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma leitura do poema “Cenário”, de Cecília Meireles, do livro *Romanceiro da Inconfidência*, numa perspectiva comparatista. Propõe-se o diálogo da poética cecilianiana com a tradição literária brasileira, representada pelo árcade Cláudio Manuel da Costa, e com a poética modernista de Manuel Bandeira. Para atestar o lugar incomum de Cecília na literatura nacional, convoca-se a leitura de dois diferentes sistemas semióticos, aproximando a poesia de Cecília das telas impressionistas de Monet.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Manuel Bandeira, Literatura Comparada; Impressionismo.

**ABSTRACT:** This study introduces a analyses of the poem “Cenário”, of Cecília Meireles, of the book *Romanceiro da Inconfidência*, in a comparative perspective. The reading proposes the Cecília Meireles’ dialogues with the brasilian literary tradition, with the Cláudio Manuel da Costa, and with the modern poetic, represented, in this study, by Manuel Bandeira. It is proposed to read two different semiotic systems, approaching the poetry of Cecília of impressionist paintings by Monet.

Keywords: Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Impressionism, Comparative literature.

## **1. O Cenário de Cecília Meireles.**

Cecília Meireles ocupa um lugar solitário e incomum no Modernismo brasileiro. Vinculada à 2ª fase do movimento, não se aponta com nitidez o seu lugar na “poesia órfica” ou na chamada “poesia pura”. Segundo parcela da crítica especializada, a poesia cecilianiana apresenta conexões com o inconsciente ou a memória, sem deixar de vincular-se, de algum modo, com o pós-simbolismo internacional, ao qual se filiam poetas como Rilke, Yeats e Valéry. Na contramão da sua época, Cecília é dona de uma letra essencialmente clássica, lírica e plena de inquietações existenciais, cujas marcas evidenciam-se na multidão de “espelhos” que povoam seus versos.

---

<sup>1</sup>- REBELLO, Ivana Ferrante é doutora em Literaturas de Língua Portuguesa e professora da UNIMONTES/ MG, Universidade Estadual de Montes Claros, em Minas Gerais.

Fazendo da fugacidade do tempo um de seus temas frequentes, Cecília Meireles dá preferência à busca dos temas universais, em que se lê a tentativa de resguardar a sua escrita do efêmero. Não seguindo tendências pré-estabelecidas, o seu lugar, contudo, ainda é o da ruptura, pois o isolamento que a caracteriza frente aos seus pares dá-lhe o estatuto de ter um discurso único, alheio aos modismos e às imposições da época. O exílio, no entendimento de Octávio Paz (PAZ, 1982, p.50) é forma autêntica de rebeldia.

A poeta, que preferia ser assim tratada, no gênero masculino, encontra em *Romanceiro da Inconfidência* a realização técnica que lhe permite escrever uma obra-prima.

O *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953, constitui-se uma verdadeira arquitetura textual, em que matérias poéticas diversas são construídas em torno do tema gerador da Inconfidência Mineira, ocorrida no século XVIII, na antiga Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto. Segundo depoimento da autora, em 1955, em uma conferência na Casa dos Contos, os poemas foram se compondo, durante quatro anos de quase completa solidão. Os muitos “romances” que compõem a obra são distribuídos em sequências narrativas, intercaladas por “Falas” e “Cenários”, composições em itálico, nos quais o tom narrativo abre espaço a um discurso lírico correspondente à voz de uma *persona* poética elocutora.

O poema escolhido para análise é o segundo “Cenário”, entre os três que a obra apresenta. O título denuncia sua filiação ao caráter dramático: a própria autora afirma serem os cenários, intervenções para marcar os ambientes, tal como acontece numa indicação teatral. A leitura do poema, entretanto, coloca em cena relações várias que dão ao texto um caráter de mobilidade surpreendente, ameaçando a aparente fixidez da paisagem.

Como primeiro movimento de análise, é necessário refletir a situação deste “Cenário” dentro do *Romanceiro da Inconfidência*. O poema antecede a sequência narrada que diz da Inconfidência Mineira e é seguido pela fala à antiga Vila Rica. Visto na perspectiva estrutural da obra, esse poema figura como palco do “grande acontecimento”, o que nos indica, de imediato, o porquê da enumeração detalhada de elementos da paisagem a que procede a autora. No entanto, por seu caráter singular, o *Romanceiro da Inconfidência* mantém independência entre suas partes, o que possibilita uma leitura autônoma de cada texto de que é composto.

A título de facilitação de leitura, opto pela transcrição do poema, a seguir:

### CENÁRIO

*Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha  
Sobre a qual se recorta a igreja branca*

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

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

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

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

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

(MEIRELES, 1989, p.92. Em itálico, no original)

As estrofes, agrupadas de dois em dois versos, todos decassilábicos, atestam o zelo pela forma, que acentua a maneira como os elementos aparecem dispostos ao leitor. Trata-se, efetivamente, de uma sugestão de montagem, como se cada bloco de dois versos, justapostos sobre os outros, desenhasse na folha o modelo de um cenário em construção. Os primeiros versos identificam o agrupamento de elementos que, dispostos em certa ordem, levam o leitor a visualizar um cenário que está sendo montado a partir da recolha de coisas diversas, tais como a estrada, a ponte, a montanha, a igreja branca e assim, sucessivamente.

A dualidade de versos acentua a exploração do paralelismo linguístico, quer seja no aspecto sintático como no semântico, acentuando o labor programático de Cecília Meireles na composição de seus textos. Num apelo nitidamente visual, a autora monta o seu cenário a partir de uma linguagem quase que totalmente substantivada, abolindo construções verbais e adjetivações. O poema é feito de enumerações de elementos geográficos e topográficos que, aos poucos, desenhavam ao leitor a paisagem de Vila Rica, cuja espacialidade vai sendo recuperada com a “re-visitação” do sujeito lírico e a aproximação gradativa do leitor.

Os substantivos, acompanhados dos artigos definidos, individualizam a paisagem, demonstrando ser esta uma paisagem já conhecida do eu lírico. O 4º verso aponta o

reencontro com o lugar conhecido: “e a mesma porta”. Além disso, o artigo definido assinala que a paisagem se mantém a mesma, ela não mudou, embora o espaço seja antigo.

O presentativo “eis” que inaugura o discurso poético demonstra uma espécie de condução da poeta pelos lugares por onde passa; ela se coloca como guia do leitor que, levado por sua mão, vai conhecendo a cidade. O “eis”, repetido nos primeiros versos, além de acentuar ao visitante-leitor a geografia acidentada de Minas, cumpre ainda a sua função de dêitico, presentificando a enunciação. Assim, o paralelismo de que faz uso a poeta pode também ser analisado como elemento intensificador da significativa dualidade que há no poema.

Além da presentificação do passado elaborada por Cecília na obra, e apontada por parte da crítica especializada, visível na oposição entre passado/presente, há outras espécies de jogos contrastivos a que o paralelismo estrutural dá maior visibilidade.

O poema se constrói por meio de uma espécie de progressão: o cenário vai se apresentando a partir de uma visão panorâmica (versos 1-3) até se fechar em lugares que o eu poético fixa como representativos (versos 4-7). Da mesma forma, colocam-se em disposição paralela outros elementos constitutivos do texto: o concreto e o abstrato (estrada, porta, pátio, igreja X esperança, ilusão, saudade); da visão maior, panorâmica, para a visão fechada, centrada na emoção (estrada, ponte, montanha X saudade e pranto); da clareza da matéria concreta à nebulosidade ( cavalo, porta, igreja X névoa que se adensa).

Os efeitos provocados no poema identificam em Cecília um inegável domínio sobre a estética e a forma. A isometria alcançada na manutenção do padrão estrófico denuncia o esforço do eu lírico em equilibrar a fugacidade inelutável e o desejo de permanência. A repetição dos esquemas métricos mostra a reiteração de um traço que tenta resguardar a necessária noção de unidade. O lirismo confere intensidade à paisagem; em meio às impressões sensoriais, a poeta subtrai do lugar-espaço uma grande plasticidade, dando-lhe movimentos interiores.

Não é no cenário, entretanto, que o eu lírico se detém. A partir do 5º verso, “a direção do olhar” nos leva não mais a uma contemplação, mas a uma espécie de recordação ativa, um percurso inusitado pelo passado. Esse “retorno” não se dá mais ao nível dos objetos, mas no nível das emoções. O olhar se desvia, num movimento de fora para dentro; o espaço antigo

movimenta-se, ganha vida em “gesto” e “vestido”. O vocábulo “vestido” acentua o roçar próximo do passado, tão próximo que chega a provocar uma sensação tátil, corporal. A partir desse verso, o olhar se cobre de sombras, a névoa que chega esgarça o tecido do tempo. Impedida de olhar com clareza, o eu lírico tenta ouvir “a voz que já não fala, e se prolonga”.

É sob a nebulosidade do tempo distante que figuras e acontecimentos vão falar ao poeta. A névoa interrompe o arrebatamento do contemplador, deixa tênues as possibilidades de se associar passado e presente histórico. Tais características iluminam ainda mais a dualidade do poema: a primeira parte apresenta caráter estático e a segunda tem caráter dinâmico. Os sete primeiros versos apresentam apenas um verbo (recorta), a partir do 8º verso todo o texto se movimenta em verbos de ação: prolonga, chega, envolve, move, adensa. Uma única quebra na exatidão da forma provoca estranhamento: um travessão que abre a última estrofe. A sinalização não deixa de ser um tanto ambígua, pois o leitor precisa definir se o traço introduz uma fala ou uma explicação, ou ambas as coisas. Poder-se-ia supor que nestes últimos versos há uma demarcação mais expressiva da voz autoral, a emoção refreada dos primeiros versos perde aqui espaço para um lirismo que se derrama em “nublados reinos de saudade e pranto”.

Esse último movimento contrasta com certo distanciamento da poeta, no início do poema. As duas estrofes iniciais destacam uma imagem bucólica, evidenciando o confronto natureza X homem, tal qual ao que se tem, por exemplo, em Cláudio Manuel da Costa:

Este é o rio, a montanha é esta  
Estes os troncos, estes os rochedos;  
Esta é a mesma rústica floresta.  
Tudo cheio de horror se manifesta,  
Rio, montanha, troncos e penedos;  
Que de amor nos suavíssimos enredos  
Foi cena, alegre, e urna é já funesta. [...]  
(COSTA, 1997, p.32)

Como no poema ceciliano, o poema do poeta árcade explora paralelismos, dualidades, o tema da paisagem reencontrada e o adensamento emotivo no final. Como a época retratada por Cecília é a vivida pelo poeta e inconfidente Cláudio Manuel, é fácil supor que ela se deixou influenciar por ele. Afinal, falam ambos da mesma paisagem mineira; tanto para um

quanto para outro há duas percepções de lugar: o externo e o interno. O poema em análise deixa evidente que as coisas podem manter-se as mesmas, mas o mundo interior do poeta modifica-se, sensível à passagem do tempo.

Se o poeta inconfidente carrega nas tintas da mudança interna usando termos como “horror” e “urna funesta”, a sutileza de Cecília opta pelos atenuantes “sombra”, “saudades” e “pranto”. No entanto, em ambos, ritmo e tecido sonoro conduzem o leitor para uma sensação de perda e de melancolia.

Outro poema dialoga com o poema “Cenário” ceciliano. Trata-se do poema “Peregrinação”, de Manuel Bandeira, que está em seu livro *Lira dos Cinquent’anos*:

PEREGRINAÇÃO  
O córrego é o mesmo,  
Mesma aquela árvore,  
A casa, o jardim.  
Meus passos a esmo  
(Os passos e o espírito)  
Vão pelo passado,  
Ai tão devastado,  
Recolhendo triste  
Tudo quanto existe  
Ainda ali de mim  
- Mim daqueles tempos!  
(BANDEIRA, 1940, p. 58)

Inegável a semelhança do texto com os poemas anteriores. Cronologicamente, poderíamos estabelecer uma linearidade: o poema de Cláudio Manuel da Costa data do século XVIII, o de Manuel Bandeira de 1940 e o de Cecília Meireles de 1953. Se analisarmos o poema de Bandeira, nele encontraremos muitas das características apontadas nos poemas comentados anteriormente: a imagem de cenário que vem sendo recobrada através de elementos isolados, a dualidade entre os termos concretos do início e os abstratos do final, a oposição entre passado e presente, o estado de melancolia do eu poético. No entanto, o título “Peregrinação” desde o início incita o leitor a pensar em movimento; o texto de Bandeira, dessa forma, transmite um grau maior de inquietação interior, pois peregrino é o que não se fixa, o que não tem pouso certo.

Mais do que a memória de outros tempos, o poeta modernista vai à procura de um “eu” que se perdeu com os anos. O “mim” que habita o seu poema executa uma deambulação pelos

lugares do passado, recolhendo fragmentos de si mesmo, como se lê nos últimos versos. O recurso do travessão iniciando o último verso, também presente no poema de Cecília Meireles, deixa escapar uma nota de lástima e tristeza. O último verso é também um suspiro do eu lírico, ponto maior de evasão sentimental do texto.

Esses três cenários, construídos em épocas diferentes, trazem-nos imagens. Os “cenários” dos poetas constituem-se de elementos fragmentados de uma paisagem maior, que, por sua vez, revelam os fragmentos íntimos de seres que se buscam. As imagens, portanto, são percebidas transfiguradas pela emoção, distanciando-se da representação mimética do lugar retratado. Os espaço- lugares constroem-se a partir de elementos isolados, mas há uma unidade que se forma através da luz interior que os ilumina, dando-lhes maior amplitude. Curiosamente, se lidos cronologicamente, permitem a apreensão do texto de Cecília como uma ponte estabelecida entre as diferentes tendências: é na sua poética que vemos condensados a forma clássica (característica da poesia de Cláudio Manuel da Costa) e alguns traços do Modernismo (que o poema de Bandeira incorpora mais apropriadamente).

A posição de Cecília – de independência das correntes estéticas da sua época e sua facilidade em transitar pelas influências do passado – confere à sua letra uma característica ímpar. A poesia cecilianiana liga-se a uma vertente intimista do Modernismo, cuja marca autoral confere afinação extrema, o que a aproxima dos limites da música abstrata. Uma grande parte da crítica vai apontar características simbolistas em sua obra, dado o seu caráter musical e etéreo. De fato, os poemas cecilianos convidam a uma audição sensível: seus versos cantam e sugerem. Mas o objeto desse trabalho é evidenciar o traço pictórico da produção poética de Cecília, em alguns textos colocados em igual relevo ao da musicalidade, ou, às vezes, até mais intensamente do que esta.

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

A estrada, a ponte, a montanha e a igreja são mencionadas, mas não são descritas; faltam elementos característicos das descrições tradicionais, a poeta não se preocupa com



detalhes. No entanto, a forma como aparecem dispostos e encadeados traçam uma paisagem e uma espécie de gradação que conduz quem fala e quem lê do elemento mais distante para o mais próximo.

Inegavelmente temos um quadro, um cenário, como demonstra o título. E o poema nos convida a ver, precisamente no 5º verso: “E a direção do olhar.” Além disso, há vocábulos no texto que reforçam a sua vocação de pintura: recorta, espaço, sombra. Um aspecto notável é a ênfase dada aos tons nebulosos da paisagem; aliada ao termo “sombra” aparece a palavra “névoa” duas vezes, nos versos 9 e 11, respectivamente. O quadro final é, pois, intensamente lírico e difuso. O olhar sonha com a profundidade da matéria; evoca, não a linha firme e precisa dos contornos, mas os seus mais recônditos segredos.

## **2. Outros Cenários: diálogo entre a letra e o traço.**

O Impressionismo surgiu inicialmente como uma escola de pintura, em França, 1874, tendo como principais representantes Monet, Degas e Renoir. Os impressionistas valorizavam a impressão pura (que justifica o nome da estética), a percepção imediata, não intelectualizada, com seu caráter fragmentário e fugaz. Privilegiavam a cor e a luminosidade, em quadros de ar livre, com objetos de contornos esfumados. Realistas à sua maneira, não promoviam fidelidade ao objeto retratado, mas à sensação por ele provocada. Não era, pois, o objeto o centro de seus interesses, mas os efeitos que esses provocavam no pintor.

Na literatura, o Impressionismo também deixa as suas influências. As “correspondências” celebradas por Baudelaire entre vogais e cores, vogais e música, resguardam intimidade com alguns pressupostos da escola impressionista. Em Portugal, Eça de Queirós foi exemplar na utilização sistemática e hábil do impressionismo literário, aprendido, sobretudo, na escrita de Flaubert. Na poesia lusitana, Cesário Verde destaca-se ao utilizar a sugestão de impressões imediatas, de maior ou menor complexidade, ao misturar diferentes tipos de percepção em seus poemas, como exemplificam os versos: “um cheiro salutar e honesto a pão no forno”; “Amareladamente, os cães parecem lobos.” (MOREIRA, 2009, p. 28). *O Sentimento de um Ocidental*, uma das mais conhecidas produções de Cesário Verde, é frequentemente apontado pela crítica especializada como um dos exemplares do impressionismo literário.



O século XIX e o início do século XX captaram sem reservas os eflúvios estéticos característicos da época. O Impressionismo, diluído entre o Realismo e o Simbolismo, alargou-se, estendeu suas influências pela literatura e pela música, da qual Debussy é destacado. Segundo Maurice Serullaz, a correspondência entre pintura, literatura e música no Impressionismo pode ser observada como a “notação rápida da impressão fugitiva, esse triunfo da sensação sobre a concepção racional – o sinto, logo existo, de Gide substituindo o penso, logo existo cartesiano.” (SERULLAZ, 1965, p. 12) Assim, cores, palavras e sons servem ao artista para traduzir sensações experimentadas por ele: o músico e o poeta “pintam” o que experimentam e o pintor sugere a música das coisas.

O intróito propicia a leitura possível entre um dos mais celebrados pintores impressionistas, Claude Monet, e o poema “Cenário”, de Cecília Meireles. Poeta e pintor são imitadores, criadores de imagens. Sua criação está ligada à *poesis*, em que os transportes ou as metáforas ligam-se pelos tipos de representação, pelo lugar, pela natureza do representado e pelo modo de enunciação. Selecionei para análise o quadro *O jardim de Argentuel*, de 1873, em que o pintor utiliza óleo sobre tela<sup>2</sup>:



---

<sup>2</sup> - Todas as reproduções das telas de Claude Monet utilizadas nesse estudo estão disponíveis em [www.ocaiw.com/galleria\\_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547](http://www.ocaiw.com/galleria_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547).

O colorido das flores chama o olhar do espectador. Mas esse olhar procura, logo após, a profundidade da tela: a pequena cerca, a casa branca, a árvore, o céu em que se mesclam vários tons de azul e cinza. A ausência de contornos e a diluição das cores sugerem certo embaçado de vista, como se não pudéssemos precisar ao certo onde começa e termina cada elemento. A profusão de cor nas flores, a casa branca ao fundo e o céu transmitem atmosfera de quietude e silêncio; tudo convida a penetrar além da paisagem, na tentativa de buscar seu mais recôndito segredo. O quadro não faz somente um apelo ao ver, convida também a sentir. Primeiro a tela nos oferece a visão panorâmica, mas obriga o olhar a vagar e a pousar pela imagem, levando-nos à visão do pormenor.

Numa comparação com o poema “Cenário” de Cecília Meireles, o efeito é o mesmo. Em ambos, tela e poema, sente-se a presença do artista que nos leva a adentrar para o interior da paisagem; na tela e no poema temos a justaposição de uma visão geral, panorâmica e outra do detalhe, uma justaposição do concreto para o abstrato. Esses cenários, carregados de lirismo, sugerem além do visível. O mesmo se pode dizer de *A Ponte Japonesa*, tela de 1899:



Eis a ponte, eis as árvores, eis as flores que adormecem sobre o lago. A paisagem, como a anterior, parece ser feita através da enumeração de detalhes que, juntos, formam o todo da paisagem. A névoa, citada por Cecília Meireles, que cresce e se adensa por toda a paisagem, toma também a tela de Monet. As descrições da poeta e do pintor parecem desprender-se da matéria, diluindo-se em uma atmosfera de sombras e leveza. As linhas da natureza, na pintura e no poema ceciliano, evaporam-se fugidias e vagas.

A ponte de Monet sugere ser uma paisagem conhecida, sobre a qual o olhar do pintor se derrama afetivamente. A ausência de contornos, uma característica da pintura impressionista, também pode ser apreendida no texto poético analisado, pois que “a névoa que chega, envolve as ruas, / Move a ilusão do tempo e figuras.”

Se a pintura impressionista vai além da materialidade das coisas, buscando as sugestões que delas emanam, opondo cor e sombra, o concreto ao abstrato, a fugacidade e a permanência, mesmos apelos se interpõem no cenário poético de Cecília Meireles. A ponte de Monet cruza toda a tela, numa sugestão de solidez, e se prolonga indefinidamente num espaço imaterial. Com ela contrastam as flores que flutuam sobre a água, instáveis e delicadas. Esse insólito nas combinações também se faz presente no texto de Cecília: “E o espaço antigo/ Para a forma do gesto e do vestido.”

Nas telas analisadas, observa-se o privilégio do vago, a sugestão, ao invés do registro convencional da realidade. O espectador dessas pinturas não vê ali o retrato do real, nem encontra exatidão nos elementos flagrados pelo pincel do artista. As flores, que aparecem curiosamente nas duas pinturas, sugerem desmanchar-se numa ideia colorida e difusa, onde se pressente a sugestão da efemeridade; as coisas, o tempo, tudo se esgarça e se dissolve na paisagem.

O poema de Cecília escolhido para estudo, bem como a sua poesia como um todo, registra com muita ênfase tal característica. Registre-se que foi necessário destacar algumas características das técnicas impressionistas da pintura para estabelecer correspondência com a poesia de Cecília Meireles. Recorri, para tal, a alguns teóricos que estudaram o impressionismo literário, valendo-me de alguns de seus conceitos para desenvolver a presente análise: o já citado Maurice Serullaz, em *O Impressionismo*, que estabelece relações entre pintura, literatura e música impressionistas; Afrânio Coutinho, em *Introdução à Literatura no*

*Brasil*, elabora uma síntese significativa dos estudos sobre o impressionismo literário, adequando-o à literatura brasileira e Castagnino, cuja abordagem foi substancial para essa leitura.

A partir dos seus estudos, procedi a uma enumeração de aspectos particulares que me auxiliaram na observação do impressionismo literário, especialmente aqueles que dizem respeito à linguagem poética de Cecília Meireles, que destaco a seguir:

1º “O impressionismo capta os fatos exteriores sem referi-los a causa ou efeito. Prefere as formas impessoais, as construções nominais, as sinestésias. Cada objeto na captação impressionista aparece animado de um dinamismo interno...” (Castagnino, 1971, p. 237).

2º “A materialização do que é essencialmente abstrato, imaterial, é outra tendência impressionista.” (Castagnino, 1971, p. 237) Trata-se da “cenestesia , recurso impressionista que materializa o imaterial, o estado de ânimo”. (Castagnino, 1971, p. 237). “Cenário”, poema estudado, apresenta estas características: a poeta opta por frases nominais (“Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha.”) ; explora as sinestésias recorrendo à visão, à audição, ao tato; procura materializar o imaterial, sugerindo forma tanto ao vestido como ao gesto.

3º “ (...) O impressionismo (...), na captação imediata, sem relação de causa e efeito, vê o tempo como o inatingível, como um perpétuo fluir, subjetivamente”. (Castagnino, 1971, p. 238). No poema “Cenário”, o traço da fugacidade foi já citado, mas há ainda dois movimentos no poema que acentuam essa percepção de tempo inapreensível: o olhar que se perde e a névoa que tudo envolve; não poder fixar o olhar e ter a vista obscurecida pela névoa acentua a ideia de que tudo escapa ao poeta.

4º “A presença de sensações auditivas nas sinestésias permite falar estilisticamente de sons impressionistas, pois através deles o criador procurou transmitir a insinuação, a sugestão ampla dos seres e das coisas; não sua reprodução, sua cópia; não os seres e as próprias coisas, e, sim, sua impressão”. (Castagnino, 1971, p. 240). É interessante notar o trabalho sonoro que a poeta opera sobre o texto. Os quatro primeiros versos do poema, nitidamente visuais, exploram as assonâncias com as vogais “a” e “e”. Como a visão é ampla e panorâmica, a repetição das vogais abertas sugere maior abertura do olhar, “alargando” a paisagem, como se observa nos fragmentos retirados do poema “Cenário”: “Eis o cavalo pela verde encosta.” (v.3) e “Eis a soleira, o pátio, e a mesma porta.” (v.4).

Ao mudar a perspectiva, convidando o leitor a um olhar pelo interior, a poeta altera progressivamente os elementos de concretos para abstratos e vai alterando a sonoridade do poema, substituindo as vogais abertas pelos sons nasais, fechados, dos últimos versos, conforme se vê no excerto abaixo:

*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**.  
(grifos meus)*

5º) É o “domínio do momento sobre a continuidade e a permanência, pois a realidade não é um estado coerente e estável, mas um vir-a-ser, um processo em curso, em crescimento e decadência, uma metamorfose”. (Coutinho, 1976, p. 224).

6º) “Arte de cunho pictórico, o Impressionismo Literário acompanha a técnica dominante da pintura com o ‘pontilhismo’, o ‘divisionismo’, acumulando sensações isoladas, detalhes, para a captação de um mundo de aparências efêmeras, que o leitor apreende, depois sintetizando, somando os aspectos parciais. O impressionista ‘inventa’ paisagens, que parecem mais autênticas do que a realidade.” (Coutinho, 1976, p. 226). Não somente no poema destacado para este estudo, mas em todo o *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles reconstrói uma paisagem muito particular, individualizada por suas emoções e por sua técnica poética. A pesquisa que antecede a confecção da obra não anula a certeza de que a poeta nos oferece o seu olhar sobre o acontecimento histórico, sobre os lugares e sobre os homens.

O *Romanceiro* constrói-se a partir de painéis independentes. À medida que esses painéis se sucedem, o eu poético registra impressões que se entrecruzam no tempo cronológico (passado-presente) e no psicológico; e nos espaços retratados. A “realidade” é só fotográfica na aparência, o poeta não se prende à exterioridade do objeto, mas identifica-o com a sua sensibilidade e consciência poética, isto é, com o seu mundo interior. O passageiro, o fugidio, as impressões, tudo vai se sucedendo em painéis. A presença da névoa, por exemplo, parece ser constante em toda a obra: ela intensifica o olhar transformado do poeta

para a realidade, que não a vê ou não a retrata com contornos fixos e definidos, mas sob as tintas da sua emoção.

Assim como Claude Monet registra o fumo do comboio em *La Gare Saint Lazare*, Cecília Meireles constrói o seu *Romanceiro da Inconfidência*. Em um e em outro caso o que vemos são pinceladas de poetas.



(*Gare de Saint Lazare*, Monet, 1877)

### Referências:

BANDEIRA, Manuel. *Lira dos Cinquen'anos*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961. Ed. Aum. Rio de Janeiro, Editora do Autor, s.d.

CASTAGNINO, Raúl H.. *Crítica Literária*. São Paulo, Nova Floresta, 1961.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Poemas escolhidos*. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. (Org.). Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.



MONET, Claude. *Galeria de obras de Claude Monet*. Disponível em [www.ocaiw.com/galleria\\_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547](http://www.ocaiw.com/galleria_maestri/gallery.php?lang=pt&id=547). Acesso em 10/08/2011.

MOREIRA, Fábio da Fonseca. A cidade orgânica de Cesário Verde. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Disponível em <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/viewFile/201/505>. Acesso em 15/10/2011.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

SERULLAZ, Maurice. *O Impressionismo*. São Paulo, Difusão Europeia