

A noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de Cecília Meireles

"A Noite Escura Mais Eu": Modernity and the Sublime in the Representation of the Feminine in Cecília Meireles

Autoria: Sheila Dálio

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2790-0936>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3580510709763257>.

DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194681>

Recebido em: 19/02/2022. Aprovado em: 29/05/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, Ano 11, n. 20, jan.-jul., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

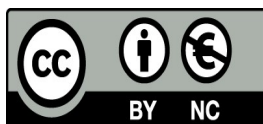
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

DÁLIO, Sheila. A noite escura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de Cecília Meireles. *Opiniões*, São Paulo, n. 20, pp. 191-210, 2022. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/194681>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

a noite **e**scura mais eu: modernidade e sublime na representação feminina de cecília meireles

"A Noite Escura Mais Eu": Modernity and the Sublime in the Representation of the Feminine in Cecília Meireles

Sheila Dálio¹

Universidade Estadual Paulista – Unesp

DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.194681

¹ Doutoranda pela Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciência e Letras/Campus de Assis (Unesp), na linha de pesquisa de Leitura, Crítica e Teoria Literária. Tem interesse nos seguintes temas: poesia brasileira, sublime, modernidade, lírica do século XX. E-mail: sheila_dalio@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2790-0936>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3580510709763257>.

Resumo

O trabalho propõe uma reflexão sobre a presença de temas femininos relacionados à permanência da tradição poética romântico-simbolista na poesia de Cecília Meireles. Assim, buscamos redimensionar a discussão sobre a representação feminina, de modo a demonstrar um percurso próprio da lírica ceciliana, no qual o repertório estético romântico-simbolista paulatinamente se aproxima da experiência cotidiana e contemporânea, fenômeno característico da singular modernidade de Cecília Meireles. Em outras palavras, a poeta parece personalizar e trazer para o solo da experiência histórica da mulher – brasileira, comprometida com seu tempo – a potência de uma tradição ligada à transcendência, à tragédia, à grandeza, concentrada na linguagem do sublime. Ao fim, a modernidade em Cecília Meireles demonstra empenho com o presente e diálogo crítico com a tradição, sendo, por isso, resistente aos modismos modernistas. Pelo prisma do sublime é possível, pois, compreender a contribuição efetiva das experiências romântica e simbolista para a poesia do século XX e como no Brasil encontramos em Cecília Meireles um de seus pontos mais altos.

Palavras-chave

Cecília Meireles. Simbolismo. Modernidade. Sublime. Motivos femininos.

Abstract

This work proposes a reflection about feminine themes related to the poetic-symbolist tradition in the poetry of Cecília Meireles. Thus, the aim is to resize the discussion about the representation of the feminine, in order to demonstrate a path specific to Cecilian lyricism, in which the romantic-symbolist aesthetic ensemble gradually approaches the everyday and contemporary experience, a phenomenon that is characteristic of Cecília Meireles' unique modernity. In other words, the poet seems to personalize and to bring to the soil of the historic experience of the woman – Brazilian, engaged to her time – the power of a tradition linked to transcendence, to tragedy, to greatness, focused on the language of the sublime. In the end, modernity in Cecília Meireles demonstrates engagement to the present time and critical dialogue with tradition, being, therefore, resistant to modernist fads. Through the prism of the sublime it is possible, then, to understand the effective contribution of the romantic and symbolist experiences to twentieth-century poetry, and how in Brazil Cecília Meireles' work is one of its highlights.

Keywords

Cecília Meireles. Symbolism. Modernity. Sublime. Feminine Motives.

O Brasil do início do século XX não correspondia às aspirações republicanas dos oitocentos, frustradas já pela realidade da Primeira República – o sonho de ‘nação brasileira’ encontrava seus entraves – ou seja, a utopia que sustentava o discurso republicano inicial não se efetivava; pelo contrário, a República se mostrava autoritária e as velhas contradições sociais que marcavam o Brasil desde a colônia ainda persistiam. A defesa nacionalista não extinguiu, por exemplo, das nossas mentalidades as marcas de uma crise identitária, oriundas da relação problemática com a miscigenação, do determinismo histórico e das contradições entre civilização e barbárie; a roupagem europeia idealizada pela classe burguesa estava desajustada, perpetuando o fenômeno das ideias fora do lugar (SCHWARZ, 1974).

A Primeira República no Brasil é marcada, do ponto de vista cultural, *grosso modo*, pela emulação das modas e motivos artísticos franceses (vide a arquitetura do Rio e o próprio Teatro Municipal, uma versão em miniatura do Ópera de Paris), o que gera conflitos entre a realidade local e as ideias de civilidade importadas. A Revolta da Vacina em 1904 é o píncaro dessas tensões entre brasilidade e tentativa de desmonte daquilo que, no processo civilizador, era tido por bárbaro: cultos de matriz africana, costumes indígenas, hábitos caipiras. O modo como eram empreendidas as construções comerciais, afetando a população de baixa renda com as alterações promovidas na Primeira República, não pode ser visto apenas como uma questão institucional a serviço da marcha do progresso, ideologia dominante no século XIX, mas também como ranço e ressentimento de um Brasil colonizado, marchetado por refinamentos ornamentais e falta de coalizção que permitisse, de algum modo, denominar a terra *brasilis* de nação, no sentido moderno do conceito.

Dessa maneira, o período transicional do sistema monárquico para o republicano no Brasil do final do século XIX e começo do XX teve vários desdobramentos. A ideia de um projeto político que contemplasse os interesses populares e que promovesse melhorias nos âmbitos da saúde, educação, segurança e que diminuísse as desigualdades por meio da distribuição de renda mais justa foram abafados pela imagem idealizada da *belle époque* francesa – a cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal do Brasil, deveria, assim como a capital francesa, Paris, ser (re)construída de acordo com os modelos arquitetônicos europeus. As imagens que confluíam desse novo tempo social emergiam diante do fascínio daquilo que era considerado como moderno; a cidade, de acordo com o prefeito Pereira Passos, não correspondia mais ao ambiente colonial; era necessário promover reformas que descolonizassem a cidade e, ao mesmo tempo, lhe dessem ares cosmopolitas, de polo atrativo para consumo e bem-estar da população. Olavo Bilac assim proclamava as novas construções arquitetônicas:

Há poucos dias, as picaretas, entoado um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas [...] começamos a caminhar para a reabilitação. No aludir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas tradições, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar

daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas das que ali estavam compreendiam bem o que diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte! (BILAC apud NEEDEL, 1993, p. 70)

Diante desse cenário, vislumbrado pelo luxo e futilidade do capitalismo que, de certa maneira, assumem forma artística na linguagem *art nouveau* e na vertente da vanguarda que fetichiza o progresso, tornam-se influentes os postulados do *Manifesto Futurista*, escrito por Felippo Tommaso Marinetti, em 1909, no jornal *Le Figaro*, proclamação marcada por um frenético elogio à industrialização que ia ao encontro das ideias de progresso e modernização que encantavam as mentalidades do período. O manifesto de Marinetti professa que o passado literário deveria ser aniquilado do seu “sono” e “imobilidade”, abrindo caminho para o movimento intenso e violento da velocidade onipresente (MARINETTI, 1909), apresentando uma ideia de novidade agressiva que teve influência sobre o modernismo brasileiro.

Poderíamos questionar qual o lugar reservado às mulheres nesse mundo que acenava sob o signo do “novo”? Ou qual espaço ocupariam na vida intelectual brasileira? Nísia Floresta (apud DUARTE, 2010, p. 102), no livro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, questionava “por que, pois, o nosso sexo não será, ao menos, capaz de preencher os postos subordinados de ministros de Estado, vice-rei, governadores, secretários, conselheiros privados e tesoureiros?” Virginia Woolf (2019, p. 52), em 1929, em seu célebre ensaio *A Room of One's Own*, relata a hostilidade pela qual passavam as mulheres que se atreviam a escrever: “O mundo não lhe dizia como a eles [os escritores]: escreva, se quiser [...] O mundo dizia numa gargalhada: escrever? E o que há de bom em você escrever?”. Sabe-se que, ao longo da história do ocidente, a liberdade intelectual da mulher esteve subordinada às estruturas do pensamento masculino; seja nos contextos socioeconômicos ou no campo das artes, o lugar destinado à mulher foi o espaço à margem. A ausência das mulheres em espaços de prestígio intelectual denunciava o abismo existente entre as mulheres e os postos de trabalho que permitiriam sua ascensão social.

A modernização, entre fins do século XIX e início do XX, não significava a quebra de certos padrões sociais, sobretudo os ligados à manutenção da ordem familiar. Na Primeira República, a exclusão do corpo feminino das participações socioculturais indicava a permanência dos valores patriarcais. O modelo ideológico era constituído pelo discurso cientificista, legitimado pelos intelectuais acadêmicos, da área da medicina e das elites políticas que determinavam as funções das mulheres na sociedade. O pensamento de base positivista com a chancela do Estado e da Igreja, nesse tempo, busca oferecer bases morais para a sociedade, demarcando os distintos papéis masculinos e femininos, de modo a relegar a mulher à função de guardiã dos valores familiares e “mãe-civilizadora”. As configurações de masculinidade e feminilidade eram pautadas segundo o determinismo biológico entre o paradigma da mulher “santa” e o do homem “racional”, cabendo características inatas a cada tipo; às mulheres são reservados o sentimentalismo, a

irracionalidade, a inferioridade mental, a fragilidade física e aos homens o ideal de patriota, produtivo e racional.

Como aponta Jeffrey D. Needell (1993, p. 74), apenas um pequeno percentual de “filhos de negociantes, burocratas do escalão inferior e profissionais liberais conseguiam acessos aos colégios, mas a maioria dos nascidos fora das elites eram iletrados ou autodidatas.” Pode-se dizer que Cecília Meireles compunha esse pequeno grupo que fugia à regra dos iletrados; filha de um banqueiro e de uma professora, desde muito cedo teve oportunidade de estar às voltas com o universo das letras. Em 1910, com apenas nove anos de idade, Cecília recebe das mãos de Olavo Bilac uma medalha de ouro com a inscrição do seu nome, com “distinção e louvor”, após concluir o curso primário na Escola Estácio de Sá. Já em 1917 diploma-se professora pela Escola Normal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Essas informações biográficas do início da vida estudantil e carreira conferem algo para além de meramente ilustrativo; indicam as condições sociais dispostas por Cecília, num momento de grande discriminação de gênero no país – nas primeiras décadas do século XX ser uma mulher alfabetizada representava certa autonomia no meio social, contudo, isso não significava prestígio intelectual.

Segundo Saffioti (1993, p. 313), a profissão que mais se enquadrava às mulheres brasileiras nos primeiros sessenta anos do século XX era o ensino profissional normal, ou seja, professoras primárias. A grande demanda da mão de obra feminina no campo educacional primário indica o forte aparelhamento do Estado em reestruturar a sociedade brasileira pelo viés misógino; ser professora nesse período significava, antes de tudo, ser responsável pela ordem das crianças. Sob a face das normalistas estava a extensão do seu papel no seio familiar. Mesmo fora do ambiente doméstico, ainda eram elas as “mães civilizadoras”.

Cecília Meireles não se contentou com esse papel; mesmo não pertencendo às elites intelectuais da época, seu esforço em romper com certos ditames preconceituosos pode ser atestado pela coragem de publicar *Espectros* em um ambiente hegemonicamente masculino. Salvo algumas exceções, como o exemplo de Júlia Lopes de Almeida, o círculo de literatos não considerava relevante a literatura feita por mulheres, daí ser esse contexto “[...] um testemunho melancólico da participação feminina na cultura da *belle époque* carioca [...]” (NEEDEL, 1993, p. 249). Dessa maneira, pode-se pensar em um contexto sociocultural rarefeito, construído sob bases elitistas que tentavam mascarar a realidade local na defesa do progresso e da modernização – entendida aqui como meio de perpetuação das raízes eurocêntricas. Concomitantemente a isso, figuram à margem, excluídos da participação política, os negros, as mulheres e os pobres. Contudo, cabe ressaltar que isso não significa ausência de produção das massas periféricas, mas que elas estavam impossibilitadas de atuarem nos centros acadêmicos.

A ideia da aceleração da história da modernidade, assim como pontua Paz (1974), é um fenômeno perturbador, pois nela estão aglomerados, simultaneamente, vários acontecimentos que se desfazem no momento seguinte, assim como no mito homérico de Penélope, que durante o dia tecia e à noite desfazia seu trabalho. Da mesma forma parece se sustentar a modernidade, por esse fio, essa linha tênue que enaltece o “novo”, que o tece para superá-lo no dia seguinte.

Diante disso, ao relacionarmos o pensamento de Paz (1974) ao de Cecília Meireles em relação à ideia de progresso e seus avanços econômicos, industriais e

tecnológicos – com os quais a burguesia da política do café com leite se encantava – notaremos que não era esse “novo” que interessava à poeta, pelo contrário, talvez por ser testemunha das contradições observadas na sociedade brasileira do início do século XX, em que se firmavam as balizas estetizantes da “literatura como sorriso da sociedade” – em “um corpo brasileiro com máscara francesa” (NEEDEL, 1993, p. 66) – diante das quais a ideia do “novo” surge como ilusão. Talvez por isso Cecília Meireles tenha optado por nos lembrar que em lugar da promessa do novo, a existência humana, individual e histórica, esteja mais sujeita a uma consciência fatalista e transitória; algo que perdurará em toda obra poética da autora.

Para Compagnon (1999, p. 17), um dos traços distintivos da modernidade está ligado ao paradoxo que a designou como “tradição moderna”. Uma tradição que nasce contrária a si mesma, uma vez que tradição remonta à ideia de valores solidificados ao longo do tempo, transmitidos de gerações a gerações que compartilham de crenças, costumes e religiões; contrariando isso, o moderno seria tudo aquilo que rompe com esses valores em busca do novo. Tais questões marcaram a história da moderna literatura brasileira, sobretudo no início do século XX, momento crucial em que o *Zeitgeist* era marcado por uma espécie de “volúpia do novo”, própria da *belle époque*, que contribuiu para a euforia do primeiro modernismo. Não fortuitamente, a ideia de uma arte que se desprendesse dos modelos tradicionais europeus ia ao encontro de valores que eram defendidos, àquela época, sob a égide da busca por afirmação da autonomia e atualidade da literatura brasileira – a arte ganhava “novos tons” que poderiam traduzir de forma mais autêntica a realidade nacional e conferir às nossas mentalidades o senso de atualização. A Semana de Arte Moderna de São Paulo parece ter sido alentada por essas orientações.

Em 1927, Cecília Meireles publicou o poema “O canto da jandaia” na revista *Festa*, em edição comemorativa a José de Alencar. O poema apresenta alguns aspectos pertinentes para pensarmos na lírica cecilianiana no contexto do primeiro modernismo brasileiro, sobretudo no que tange à representação feminina, a linguagem do sublime e a permanência da herança romântica-simbolista.

Filha de Araken, tu eras para Jurema... Tu eras para Tupã...
 Porque te aninhaste nos braços do guerreiro branco, naquela
 [noite...
 naquela rede?
 Por ti, o dia da terra ficou triste.
 Nunca mais correste as matas dos Tabajaras... E o que de ti
 [nasceu tu
 mesma o chamaste Moacyr... – o sofrimento eras tu.

Filha de Araken, filha de Araken, eu sei onde está o teu
 [camocim...
 E sou como a jandaia, repetindo o nome na minha saudade, a vêr
 se vens outra vez...

Os verdes mares vão levando de onda em onda a minha voz...

[até os

mares de outro nome que os prolongam, e vão dar às terras des-
lembradas dos primeiros donos de muyrakitans...

Filha de Araken, é tempo de voltares para tua raça.

Ouve o canto da jandaia apelando para teu mito!

(MEIRELES, 1927, p. 4)

Neste poema, a voz lírica assume a perspectiva do desencanto para rememorar a obra de José de Alencar. Na primeira estrofe, a voz poética, em lamento, evoca a presença de Iracema no uso do pretérito imperfeito do indicativo, “Tu eras para Jurema... Tu eras para Tupã...”. É interessante notar a predileção de Cecília Meireles pelo tempo verbal, pois é como se a voz poética nos transportasse diante de uma história que não foi completamente terminada, mas que ainda pode ser alterada. O gesto de continuidade temporal pode ser visto no uso das reticências. O uso do “Tu” assume o local do pertencimento de Iracema em um mundo que se mantinha incorruptível às ações do colonizador português. O tom de exortação que se segue nos próximos versos recupera as ações de Iracema e nos revela a dimensão cósmica afetada pela dor. Daí a tristeza da noite que se assenhora na ausência da “Filha de Araken”. Na terceira estrofe, o canto assume a voz da jandaia e se transfigura em dor. Como uma ode às avessas, a poeta se vale do heroísmo alencariano para reafirmar nosso passado, mas por meio de uma construção poética crítica que, na recuperação do mito de Iracema, nos liga às nossas raízes ancestrais: “Filha de Araken, é tempo de voltares para tua raça./Ouve o canto da jandaia apelando para teu mito!”.

As acentuações contrastantes entre um tempo que já foi (“Tu eras”) e a possibilidade de recuperação do mito no devir do canto da jandaia alcançam esferas transcendentais, talvez como forma de reconexão com o ideal. Sendo assim, a convocação do mito atesta o caráter mitopoético ceciliano; poesia que se volta ao passado como forma de compreensão do presente. Dessa maneira, voltar os olhos à tradição romântica e simbolista como meio de compreensão do mundo parece ser o caminho mais indicado à poeta que vê as contradições do seu tempo.

Segundo Guy Michaud (1947, p. 2), o simbolismo surge como uma concepção de mundo envolta pelo “sentimento de revolta que se misturava, como no tempo do Romantismo, mas de maneira mais doentia, a uma tristeza nova, um mal-estar nascido do sentimento de um mundo que morre”². Mas qual morte anunciavam? Talvez anunciassem a mesma morte que o “não” de Axel ao renunciar à verdade, à esperança e à vida (VILLIERS, 2011, p. 203). Não se deve entender a recusa da vida como morte; antes de tudo, o “não” de Axel é reflexo da possibilidade de outra vida – o mundo visto sob a ótica da razão não condizia com

² Tradução livre de: “[...] sentiment de revolte se mêlait, comme au temps du Romantisme, mais de façon plus malade, une tristesse nouvelle, un malaise né du sentiment d’un monde qui se meurt [...]” (MICHAUD, 1947, p.2)

os estados da alma. Daí o simbolismo criar esferas transcendentais para a evasão das nossas tristezas. Cecília Meireles ligar-se à tradição dos poetas que cantam a tristeza. No soneto “Herodíada”, de *Espectros*, a voz poética apresenta a dor de João Batista, transfigurada no silêncio dos olhos “proféticos”. O olhar excede sua contingência e assume esfera de espelho estendido às águas do Mar Morto; é como se os olhos, ainda que mortos, continuassem a chorar sua dor.

[...]À luz do facho trêmulo, que fuma,
Em grande e silenciosa dor absorto,
Vê, nos olhos proféticos de João,

De manso perpassarem, uma a uma,
As marginais paisagens do Mar Morto,
Por onde escorre, plácido, o Jordão. [...]
(MEIRELES, 2017, p. 32)

Em “Infância”, de *Retrato Natural*:

[...] Levaram a dama e seu velho piano
que tocava, tocava, tocava
a pálida sonata.
Levaram as pálpebras dos antigos sonhos,
deixaram somente a memória
e as lágrimas de agora.
(MEIRELES, 2017, p. 634)

Nesse fragmento, o eu-lírico em vazio existencial se vê entre as lembranças de “antigos sonhos” e “as lágrimas de agora”. A memória, neste poema, se torna responsável por presentificar a impossibilidade de viver o que já se foi, e, também, a aniquilação do que virá. O motivo da tristeza na poesia simbolista aparece multifacetado

Essa ambientação tomada de mistério em que se ecoam os estados da alma está intimamente ligada ao projeto estético de Cecília Meireles. A lírica cecilianiana se conecta ao olhar de desencanto dos poetas simbolistas que, diante da frieza racionalista, buscam na palavra poética a evasão das suas angústias. Manifestação estética contraposta às correntes literárias do realismo, naturalismo e parnasianismo, no Brasil, o simbolismo acabará por ser plataforma para o surgimento de experiências literárias pouco convencionais, que terão influência sobre a poesia de Cecília Meireles, principalmente em suas obras iniciais, como no caso de *Espectros*.

Na obra madura de Cecília Meireles, haverá algumas figuras femininas compostas a partir das reminiscências de musas românticas, donzelas mortas, aparições, *femmes fatales* tratadas a partir da perspectiva dissonante e ressignificarão o modo como tais imagens são tradicionalmente plasmadas, como

no poema “Balada das dez bailarinas do cassino”. Originalmente, o poema-balada refere-se às narrações versificadas; há uma balada popular, espécie de lenda, ligada à tradição folclórica, com versos livres, uma de forma fixa, composta de três estrofes de oito ou dez versos e um desfecho, conhecido por envio, de quatro ou cinco versos. François Villon foi um dos maiores representantes desse tipo de balada. Como exemplo da balada ligada à tradição francesa, sugerimos a leitura da “Balada do Solitário”, de Guilherme de Almeida:

Edifiquei certo castelo
por uma esplêndida manhã:
brincava ao sol, quente e amarelo,
numa alegria incauta e sã.
E eu quis fazer, ó louco anelo!
desse palácio encantador
o ninho rico, mas singelo,
do teu, do meu, do nosso amor.

Por isso, em vez do som do duelo
tinindo em luta heróica e vã,
fiz soluçar um “ritornello”
em cada ameia ou barbacã...
Depois, tomando o carmatelo,
alto esculpi, dominador,
esse brasão suntuoso e belo
do teu, do meu, do nosso amor.

De que serviu? Se elo por elo
dessa paixão de alma pagã
rompestes a golpes de cutelo,
ó minha loira castelã?
Hoje estou só, sozinho, e veio
por este imenso corretor
que corre, corre paralelo
ao teu, ao meu, ao nosso amor.

Ofertório
A ti, Princesa, eu te revelo
esta canção, que um trovador
virá cantar pelo castelo
do teu, do meu, do nosso amor!

(ALMEIDA apud MOISÉS, 1975, pp. 109-110)

Cecília Meireles, em caminho oposto à tradição francesa das *ballades*, estrutura seus versos em sextilhas com anulação do “ofertório”. Parece haver uma dissonância, ocasionada pela assimetria formal. O encurtamento dos versos, de oito para seis, gera um movimento mais abrupto, não tão melódico quanto as baladas tradicionais; em relação ao tema, também não trata do amor cortês, como na “Balada do Solitário”. Ao que sugere, para cantar sua *ballade*, a poeta se aproxima da tradição gótica e, ao invés de dançar ao som de amores idealizados, opta pela dança macabra. Vale destacar as palavras de Massaud Moisés a respeito da origem das baladas, pois Cecília sintoniza-se com tais aspectos: “[...] trata-se de um cantar de feição narrativa, em torno de um episódio apenas, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural.” (MOISÉS, 1975, p. 104). Neste poema, Cecília Meireles se apropria de um cenário decadente para desenhar o assombro causado pelo abandono de meninas à prostituição. Aqui, diferentemente dos sonetos de sua obra inaugural, o apelo do eu-lírico se dá por meio da desautomatização da realidade através de figuras anêmicas que causam mal-estar diante de um mundo regido pela indiferença, assim como demonstra o poema:

Dez bailarinas deslizam
por um chão de espelho.
Têm corpos egípcios com placas douradas
pálpebras azuis e dedos vermelhos.
Levantam véus brancos, de ingênuos aromas,
e dobram amarelos joelhos.

Andam as dez bailarinas
sem voz, em redor das mesas.
Há mãos sobre facas, dentes sobre flores
e os charutos toldam as luzes acesas.
Entre a música e a dança escorre
uma sedosa escada de vileza.

As dez bailarinas avançam
como gafanhotos perdidos.
Avançam, recuam, na sala compacta,
empurrando olhares e arranhando ruído.
Tão nuas se sentem que já vão cobertas
de imaginários, chorosos vestidos.

As dez bailarinas escondem
nos cílios verdes as pupilas.

Em seus quadris fosforescentes,
passa uma faixa de morte tranquila.
Como quem leva para a terra um filho morto,
levam seu próprio corpo, que baila e cintila.

Os homens gordos olham com um tédio enorme
as dez bailarinas tão frias.
Pobres serpentes sem luxúria,
que são crianças, durante o dia.
Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,
embalsamados de melancolia.

Vão perpassando como dez múmias,
as bailarinas fatigadas.
Ramo de nardos inclinando flores
azuis, brancas, verdes, douradas.
Dez mães chorariam, se vissem
as bailarinas de mãos dadas.
(MEIRELES, 2017, pp. 617-618)

Na balada cecilianiana, são visíveis, em perspectivas opostas, a vulnerabilidade de meninas expostas à exploração sexual e a usurpação desses corpos por parte dos homens. A estrofe inicial é tingida por um jogo cromático entre “pálpebras azuis”, “dedos vermelhos” e “amarelos joelhos” em contraposição a suavidade de “véus brancos”; há, ainda, a evocação dos “corpos egípcios” abrigando essa coletividade feminina que se apresenta de maneira diluída, sugerindo aspectos fantasmáticos de uma dança coletiva e fúnebre. As figuras das bailarinas estão num limite entre o humano e o inumano. Na segunda sextilha, o silenciamento das bailarinas parte de um ritual. A música, simultaneamente à dança, sinaliza a consumação do rito e podemos observar esse movimento na recorrência das vinte e cinco repetições sonoras das assonâncias em “as”. Seu uso sugere, no poema, o passo a passo das bailarinas; é como se dançassem em sacrifício à morte. Os versos seguintes nos oferecem tal imagem: “Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,/embalsamados de melancolia”; Vão perpassando como dez múmias,/as bailarinas fatigadas”; “Dez mães chorariam, se vissem/as bailarinas de mãos dadas”.

Na atmosfera ganha relevo o ambiente úmido e opaco; na mistura de fumaça e luz, o elemento cadavérico surge com ares sinestésicos, e elas, as bailarinas, escorrem pela “sedosa escada de vileza”. É interessante notar os verbos relacionados às crianças anêmicas: “deslizam”, “levantam”, “andam”, “avançam”, “recuam”, “sentem”, “escondem”, “levam”. Com exceção do verbo sentir, todos os outros verbos situam-se em um campo semântico em que poderiam ser atribuídos a comportamentos humanos ou ações de animais, o que nos leva a presenciar o

processo de animalização das meninas – são pestes egípcias – que avançam como “gafanhotos perdidos”. Tirada sua condição iminentemente humana de se comunicar, não lhes resta a fala, ao contrário, estão condenadas apenas a ser ruídos. É também nesta estrofe que a representação feminina diverge das musas românticas; enquanto a nudez é tratada como delírio e êxtase por parte da tradição romântica-simbolista, nesses versos, embora ocorra o apelo ao erótico, o desnudamento orienta-se na tentativa de denunciar o sentimento de vulnerabilidade evidenciado pela nudez: “Tão nuas se sentem que já vão cobertas/de imaginários, chorosos vestidos”.

É como se o eu-lírico nos apresentasse o percurso destrutivo da exploração dos corpos femininos em imagens justapostas que abrigam o irracional. Assim, acompanhamos por uma lente de aumento “os dez anjos anêmicos” que avançam em direção irreversível. Na primeira linha das quatro primeiras estrofes são presentificadas circunstâncias que envolvem o compasso entre a vida e a morte: “Dez bailarinas deslizam”; “Andam as dez bailarinas”; “As dez bailarinas avançam”; “As dez bailarinas escondem”; há, nesses versos, a paisagem da exposição e do medo. Dessa maneira, o enfoque dado pelas impressões do eu-lírico torna-se sintomático de uma sociedade alienada que reifica os corpos. A quantificação em “Dez bailarinas” anula qualquer particularização individual; não são sujeitas de si, são apenas manequins anônimas, substituíveis, costuradas em um mosaico com dimensões de morte e crueldade humana.

Nos versos “Os homens gordos olham com tédio enorme/as dez bailarinas tão frias” observamos o sentimento de profundo desprezo diante do anonimato coletivo esquelético. Em uma sociedade capitalista, talvez a expressão “tédio enorme” funcione como índice do desgaste gerado sobre o consumo dos corpos das bailarinas, revelando uma existência vazia. Assim, em “A balada das dez bailarinas do cassino”, a poeta desfaz a imagem da serpente como animal sedutor, vetor de prazer e morte, e a configura no seu estado imanente de animal, de réptil digno de pena, denunciado nas imagens das “Pobres serpentes sem luxúria”. Nesse sentido, Cecília Meireles se distancia do paradigma de Baudelaire e nos oferece à contemplação o avesso dessa serpente; agora não são mais os aspectos idealizados de uma alegoria de mulher fatal vinculada à serpente, são expressões humanas, marcadas, sobretudo, pela melancolia de crianças que se veem na condição de prostitutas, objetificadas, assim como pontua Eagleton (2012, p. 283), pelo sentimento trágico dilatante de uma sociedade utilitarista, que se vale de corpos femininos como atrativos de suas ânsias, ou nas palavras de Perrot (2007):

Corpo desejado, o corpo das mulheres também é, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade. Corpo comprado, também pelo viés da prostituição [...]. A gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo variada e repetitiva. O que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e das mulheres, a história de suas queixas. [...] (PERROT, 2007 p. 76).

A continuidade de dez imagens encarnadas em bailarinas sob a vigilância da morte espelha-se na desilusão materna. Os recursos estéticos usados por Cecília Meireles na elaboração desse poema desconstróem a ideia de imagens elevadas como única fonte do sublime – “Levantam véus brancos, de ingênuos aromas, e dobram amarelos joelhos” – ao contrário, as particularidades desses versos apontam para um sublime agônico, vertiginoso, sobretudo por evocar a presença do desconhecido. A oposição dos gestos “levantar” e “dobrar” assinala a perda da aura dos “anjos anêmicos” ao se revelarem em seus aspectos mais sombrios, pois “Como quem leva para a terra um filho morto, / levam seu próprio corpo”; “Dez anjos anêmicos, de axilas profundas, embalsamados de melancolia”. Embora cobertos por “ingênuos aromas”, a marcação física dos “joelhos amarelos” denuncia a decadência de seus corpos.

A “Balada das dez bailarinas do cassino” atesta um tipo de beleza sublimada pela dor e melancolia. Em linhas gerais, pode-se dizer que Cecília Meireles, para compor sua balada, desconstrói os motivos da “mulher santa” e da “mulher maldita” e apresenta alegorias femininas marcadas pelo signo da ruína. Ao se valer da perspectiva feminina, a poeta revela a história à contrapelo na denúncia da exploração dos corpos das bailarinas em seu poema; contudo, o faz de maneira sublimada. Há um elemento de dignidade vinculado aos corpos prostituídos, emanados nas figuras celestiais; não à toa são “anjos embalsamados de melancolia”, anjos eternizados em “Ramo de nardos inclinando flores/azuis, brancas, verdes, douradas. /”. O processo metamórfico das bailarinas em ramo de nardos, acompanhado do lamento maternal nos últimos versos (“Dez mães chorariam, se vissem/as bailarinas de mãos dadas”), nos diz que se trata de um choro cósmico não realizado, mas se houvesse a possibilidade de verem as “dez bailarinas”, não seriam mães alheias à dor, pois se encontram sob a mesma condição de sofrimento.

Em 1935, em edição à *Festa*, a poeta fez um desenho cujos traços evocam a tradição romântico-decadente das *femmes fatales*, mas também acentua o desamparo denunciado no poema “Balada das dez bailarinas do cassino”. Se trata de um torso feminino desnudo, próximo das representações das musas gregas. A poeta se vale dos contrastes de luz e sombra para compor sua musa. O erotismo, na exposição dos seios, é amenizado quando se atenta para o rosto; de fato, o que mais chama atenção no desenho são os olhos ocos da “musa” ceciliana:



Figura 1: Desenho de Cecília Meireles - 1935, *Festa*, edição nº 7, p. 7.

Assim, parece haver na figura feminina de Cecília reminiscências da *La muse malade*, de Baudelaire: “Minha pobre musa, que lamentável! O que tens esta manhã?/Teus olhos vazios povoados por visões noturnas/E vejo vez ou outra refletidos em tua pele/O horror e a loucura, fria e taciturna. [...]”³. No começo do século XX, o motivo dos olhos vazios como sinal de desencanto do mundo encontrou nas pinturas do italiano Giorgio de Chirico e nos quadros do brasileiro Ismael Nery grande acolhida. Há, no desenho de Cecília Meireles, um elemento melancólico que se aproxima dessas iconografias. Talvez sejam os mesmos olhos das bailarinas que, obscurecendo suas pupilas, transcendem a dor que as esperava; o sentimento vivido por essas figuras femininas é plasmado por imagens concretas que dialogam com nossa condição humana: sentimos o mesmo abandono que essas bailarinas, dançamos a mesma dança macabra que elas, mas, ao mesmo tempo projetamo-nos em seus tediosos *voyeurs*. É o caso do poema “Sereia”, de *Viagem* (1939):

Linda é a mulher e o seu canto,
ambos guardados no luar.
Seus olhos doces de pranto
– quem os pudera enxugar
devagarinho com a boca,
ai!
com a boca, devagarinho...

³ Tradução livre de: “Ma pauvre muse, hélas! qu’as-tu donc ce matin?/ Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,/ Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint/ La folie et l’horreur, froides et taciturnes. [...]” (BAUDELAIRE, 1985, p. 125).

Na sua voz transparente
giram sonhos de cristal.
Nem ar nem onda corrente
possuem suspiro igual,
nem os búzios nem as violas,
ai!
nem as violas nem os búzios...

Tudo pudesse a beleza,
e, de encoberto país,
viria alguém, com certeza,
para fazê-la feliz,
contemplando-lhe alma e corpo,
ai!
alma e corpo contemplando-lhe...

Mas o mundo está dormindo
em travesseiros de luar.
A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar,
com o canto que a vai matando,
ai!
E morrerá de cantar.
(MEIRELES, 2017, p.279)

A mulher-sereia está intimamente ligada ao imaginário primitivo ocidental, instância que sugere suas diversas representações nas artes, dentre as quais a mais famosa encontra-se na *Odisseia* de Homero. A ideia do corpo feminino hibridizado, metade humana, metade animal – no caso da sereia, através do corpo de pássaro e busto de mulher, ou corpo de peixe e busto de mulher – não deixam de conferir à imagética das sereias o caráter erótico, capaz de enfeitiçar e seduzir.

[...] Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa. Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas. Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme. [...]

(HOMERO, 2009, pp. 36-572, grifo nosso).

A referida passagem da *Odisseia* concentra motivos centrais do imaginário sobre as Sereias que repercutem no poema de Cecília Meireles; tanto os monstros imaginados por Homero como a entidade sonhada por Cecília Meireles encontram na voz e no canto os vetores de morte. Nesse sentido, a imagem da sereia contém um jogo místico com o lado oculto da mulher – reforçado, sobretudo, no imaginário medieval, através dos bestiários. Senhora dos segredos, oficiante privilegiada de cultos anteriores ao cristianismo, a mulher, para o imaginário ocidental, encarna o potencial místico do que apenas pode ser conhecido em partes (como o próprio corpo da sereia), sempre velando outras faces, escondendo na sedução a morte, no erotismo a finitude, no canto o engano. O caráter híbrido da sereia faz jus à dubiedade com que a mulher é vista no Ocidente, ser inclinado ao oculto, sobre o qual pesa o signo da queda, da perdição, do perigo. Circe tem em comum com Calipso, Medeia ou mesmo Eva esse elemento volátil que a sereia tão bem apresenta; seu caráter bestial e sua sedução insidiosa parecem ser alegorias da *hybris* grega ou do pecado cristão, do mal, enfim.

Subvertendo esses paradigmas, Cecília Meireles nos oferece outro canto, desmistificando a tradição que vincula o canto da sereia ao ludíbrio mágico. Não fortuitamente, o que se manifesta no poema “Sereia” é, primeiramente, a melodia de um sopro ruidoso, evocado através de murmúrios – daí a voz feminina ser desencantada neste poema. Ao construir o poema por meio de recursos estilísticos arraigados na tradição das canções, como reiteração da interjeição “ai!” presente em todas as estrofes e, também, as palavras pertencentes ao campo semântico sonoro: canto/pranto, búzios, violas, boca, corrente, ar, o poema busca evocar a musicalidade, elemento tão caro ao simbolismo. O poema é o próprio canto da sereia, entoado não como chamariz de homens incautos, mas como expressão do sofrimento dessa mulher que se metamorfoseia em sereia; ornamentado de beleza, seu canto é sua morada e seu túmulo. Daí a voz feminina ser ressignificada pelo poema: o canto da sereia não atrai, mas expressa uma individualidade, não é objeto, mas protagonista.

Cabe ressaltar que ao utilizar de influências simbolistas para composição desse poema como, por exemplo, a evocação de imagens que remetem ao místico/religioso (os búzios e as violas), as rimas, a condensação do tema em um único símbolo (sereia), Cecília Meireles afirma sua identidade poética. A poeta se utiliza do mito da sereia para desmistificar o próprio mito e inserir, através do mito da “Sereia”, o papel da poesia e sua difusão em/na sociedade. Diferentemente da sereia, como representação da *femme fatale* romântica, o canto (poético) dessa mulher anônima caminha para uma única função: ajudar um mundo em estado de adormecimento. Mas, ao passo que “A mulher do canto lindo/ajuda o mundo a sonhar,” esse mesmo canto “[...] a vai matando”.

Daí a subversão mítica: o canto da sereia não atrai os homens para o devaneio e para a morte, ao contrário, sua voz e seu canto matam a ela própria. Contudo, a morte que a espera é plasmada através do signo da privação; sua vida não é vivida para si mesma, e é isso que, se adotarmos a orientação de Burke (1993), conferir-lhe-ia dignidade, esse privar-se da sua vida, num estado de sublimação e apagamento. Segundo Burke (1993, p. 76), “todas as privações em geral são

grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio”. O canto da sereia ceciliana parece ser precisamente essa força de auto aniquilação e redenção alheia que a arte representa; nesse sentido, pode ser compreendido como uma alegoria da arte engendrada de acordo com as orientações do sublime.

Oposto ao que se difundiu em certa vertente da crítica, verificamos que a presença da herança romântica e simbolista contribui para acentuar o caráter original da poeta que já sofreu o estigma de ser passadista. Pode-se dizer que a escolha pelo universal, pelo absoluto, pelo mistério, pelo assombro, pela fluidez não aniquilou as marcas do cotidiano de sua poesia, tão pouco a desqualifica como poeta brasileira. Ao contrário, comprova que, desde muito cedo, Cecília esteve vinculada a um projeto estético comprometido com a liberdade criadora. As personagens femininas que povoam a lírica de Cecília Meireles atestam a permanência da linguagem sublime, que, a partir de um processo de evolução e refinamento, evolui de modo a afastar-se de “convenções” ligadas à tradição romântica e simbolista para se tornar mais sutil e próxima do cotidiano. Essa dicção sublime que se torna cada vez mais elíptica e sugestiva toca em aspectos que julgamos distintivos da modernidade da lírica de Cecília Meireles, pois se mostram sensíveis a uma dinâmica de renovação da tradição, perpetrada como forma de configurar uma visão do cotidiano feminino encantada pela linguagem sublime.

referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no contemporâneo São Paulo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e Literatura no Brasil*. Estudos Avançados. Volume 17, número 49, pp. 333-371, setembro/dezembro de 2003.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4711.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2021.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

HOMERO. *Odisseia de Homero*. Tradução: Manoel Odorico Mendes (1799-1864). Prefácio: Prof. Silveira Bueno. Fonte digital. Digitalizada da 3ª edição Biblioteca Clássica sob a direção de G.D. Leoni e Paulo R. Teixeira. São Paulo: Atena Editora, 2009.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto futurista. Publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro*. Disponível em: <https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>. Acesso em: 01 dez. de 2021.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Vol. 1. São Paulo: Global, 2017.

MICHAUD, Guy. *Méssage poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo: a literatura brasileira (1893-1902)*. Vol. 4. São Paulo: Cultrix, 1966.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Melhoramentos 1973.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura da elite do Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Editora Schwarcz, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *Axel*. Digitalizado pelo Internet Archive, 2011. Disponível em: <https://archive.org/details/axelvill00vill>. Acesso em: 20 mar. 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.