



REFLEXÕES SOBRE GÊNERO EM “BALADA DAS DEZ BAILARINAS DO CASSINO”, DE CECÍLIA MEIRELES

REFLECTIONS ON GENDER IN “BALADA DAS DEZ BAILARINAS DO
CASSINO”, BY CECÍLIA MEIRELES

Anélia Montechiari Pietrani¹

Resumo: A partir da leitura interpretativa do poema “Balada das dez bailarinas do cassino”, publicado no livro *Retrato natural*, de 1949, propomos repensar o lugar pronto da crítica sobre Cecília Meireles, que geralmente afasta sua poesia das coisas do mundo e do engajamento político, e refletir sobre a relação que nela se verifica entre voz poética e questões de gênero, considerando especialmente as modulações de sentido de uma “certa ausência do mundo” em sua poética.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Poesia lírica; Questões de gênero.

Abstract: From the literary reading of “Balada das dez bailarinas do cassino”, poem published in *Retrato natural* (1949), we propose to rethink the ready place of literary criticism on Cecilia Meireles, which usually distances her poetry from things of the world and political engagement, as well as to reflect on the relation between poetic voice and gender issues, especially considering the modulations of meanings towards a “certain absence of the world” in her poetics.

Keywords: Cecilia Meireles; Lyric poetry; Gender issues.

¹ Professora Associada de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: aneliapietrani@letras.ufrj.br.

De que modo mulheres falam, em poesia, como mulheres? Até que ponto elas projetam em seus textos um ponto de vista feminino? Existem imagens específicas que mulheres, ou homens, podem apresentar? Uma postura masculina está implícita em algumas formas tradicionais do verso? Uma mulher que escrevesse nessas formas então a alteraria? Se convenções poéticas criam uma tradição poética, que acesso as mulheres têm a ela? Existe uma tradição poética feminina? Existem figuras determinadas, ou mesmo autorrepresentações, especificamente associadas com mulheres (ou com homens)? Existe algum tipo de generização (*gendering*) incorporado na linguagem, em sua ordem ou seu uso ou suas construções gramaticais?

Com essas perguntas, Shira Wolosky inicia o capítulo em que trata das relações entre gênero e voz poética no livro *The art of poetry – how to read a poem*. A professora de Língua Inglesa e Literatura Norte-Americana da Universidade Hebraica de Jerusalém reconhece que essas perguntas relativamente novas (o livro é de 2001) refletem uma mudança na consciência crítica e na discussão sobre as questões de gênero em poesia, pois, segundo ela, fazem parte de um esforço de resgatar (*recover*) e avaliar (*assess*) os escritos de mulheres que têm sido tradicionalmente colocados de lado, se não totalmente omitidos, da historiografia literária. Para ela, responder a essas questões exige investigar a história da produção e recepção literárias; a história da educação das mulheres e dos homens; e a história dos papéis de gênero nas esferas política, social e literária (Cf. 2001, p. 119).

Além das demandas elencadas por Wolosky, outras podem somar-se a elas e dizem respeito exatamente à leitura de poemas, principalmente se considerarmos que discussões sobre as questões de gênero parecem ter sido pouco contempladas por críticos e críticas literárias de poesia, que ainda, curiosamente, parecem corroborar a distinção clássica entre lírica e épica, segundo a qual esta se destinava a cantar o coletivo e a unidade da pólis, enquanto aquela voltava-se à expressão de sentimentos mais individualizados. Fugindo a essa linha de pensamento, as seguintes perguntas também podem e devem ser feitas: O eu poético pode/deve se posicionar? A lírica é exclusivamente voltada para o eu ou pode/deve se dirigir a alguém, a um outro, a um público específico? A estética pode ser política? A lírica se presta a questões políticas?

Numa tentativa de responder a essas questões, ou de, ao menos, abrir reflexões sobre elas, tomando por base a poesia lírica de Cecília Meireles, convém partir exatamente de um dos pontos que sugere Wolosky – a recepção crítica de

sua obra, aqui representada por alguns de seus leitores mais significativos. Manuel Bandeira (1957, p. 57) disse, em *Apresentação da poesia brasileira*, que Cecília Meireles tinha “não sei que graça aérea”. Darcy Damasceno (1967, p. 23) reconhece em sua poesia que “os dados da realidade apreendida foram filtrados, sensibilizados e feitos fabulação lírica”. De seus versos Cunha Leão (1967, p. 51) enumera as palavras de “táctil delicadeza”. Paulo Rónai (1967, p. 65) apreende do “mar invisível” que permanece em seus escritos “o culto da beleza imaterial, a preferência pela abstração, o desapego do ambiente real”. Em *Os perigos da poesia*, José Paulo Paes (1997, p. 34) fixou o lugar de Cecília Meireles “mais perto das nuvens que da cidade dos homens lá embaixo”. Sobre a presença de Cecília, em crônica escrita dois dias depois de sua morte, Drummond (1964) registrou que tinha “a impressão de que ela não estava onde nós a víamos, estava sem estar, para criar uma ilusão fascinante, que nos compensasse de saber incapturável a sua natureza”. No artigo “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado originalmente em 1979, Ana Cristina Cesar (1999) reconhece em sua poesia a dicção nobre, o lirismo distinto, a delicada perfeição, em que “tudo aqui é limpo e tênue e etéreo” (p. 225), sem que jamais inquietasse alguém. A própria Cecília (1967, p. 87) revelou, em entrevista, que sua poesia era marcada por “uma certa ausência do mundo” e das coisas que amava enumerou: “crianças, objetos antigos, flores, música de cravo, praia deserta, livros, livros, livros, noite com estrelas e nuvens ao mesmo tempo”.

De fato, a poesia lírica de Cecília Meireles tem sido muito mais lida por sua dimensão absoluta, às vezes vaga, às vezes etérea: a nuvem, o mar, o vento, a água, a rosa são os motivos recorrentes que a poeta encontra para a reflexão sobre a existência e o ato poético, em que se espelham a fragilidade humana e a permanência da palavra, não menos frágil e delicada: “tem sangue eterno a asa ritmada”, diz Cecília em “Motivo”, um de seus poemas mais famosos. Sua poesia tem o ritmo da palavra em canção; tem a delicadeza, fragilidade e liberdade da asa da imaginação; tem sangue, a energia vital e pulsante da palavra que se eterniza. Tal veio poético teria conduzido a crítica, quase que de modo singular, podemos dizer, a uma leitura que afastasse a poesia da “pastora de nuvens” (como o próprio eu poético se autodefine no poema “Destino” de *Viagem*) das coisas do mundo e do engajamento político e social.

Curiosamente, o texto de Ana Cristina Cesar, anteriormente citado, é que marcará uma mudança nessa recepção crítica. Inicialmente, o artigo de Ana pode ter afastado alguns críticos literários da leitura da poesia daquela escritora que já

estava fincada no cânone historiográfico brasileiro, inclusive nos compêndios didáticos e escolares. Esse afastamento, num primeiro momento, até pode ser compreensível, porque, mal compreendendo a leitura que Ana faz de Cecília, esses “novos” críticos continuaram a ver na obra de Cecília Meireles um certo conservadorismo acerca da tradição poética lírica em sua forma e conteúdo que não condiziria com uma poética do desbunde, bem ao gosto dos poetas marginais dos anos da contracultura e de seus leitores críticos.

No entanto, o texto de Ana não é tão reducionista assim, nem deve levar a pecha e sofrer o estigma de ter silenciado a crítica sobre Cecília e sua poesia. Se, por um lado, Ana Cristina abre discussão sobre uma “poesia de mulher”, como a que parecia experimentar Cecília Meireles em sua suposta neutralização da voz poética e marcação gramatical apenas na autoria; por outro lado, Ana expande sua reflexão sobre a “poesia da mulher”, ressaltando a importância de se observar a recepção da poesia de Cecília, “o lugar que ela abre” (1999, p. 228) na literatura brasileira. E é preciso registrar que “o lugar que ela abre” é o lugar de onde o crítico literário vê sua obra: “a dicção que se *deve* ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que *devem* caracterizar a escrita de mulher” (p. 228, grifos meus). Como reitera Ana, a recepção da obra de Cecília foi ditada por um “dever” ter e “dever” caracterizar. Em última instância, o que nos parece substancial no artigo de Ana Cristina é que ele nos leva a pensar sobre o lugar da poesia de Cecília Meireles e o lugar de sua recepção crítica. Reforçamos: uma recepção marcadamente masculina, que conjuga o sentido de literário ao de erudição, ditando também as normas do bem escrever. Não se trata, segundo Ana, apenas de apreciação crítica de determinada obra, mas de uma “apreciação erudita”, que “se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino” (p. 225). Não se trata, exclusivamente, de ler a obra, mas de constituir uma crítica sobre a obra, insistindo em certas características de “algo de feminino” ou silenciando qualquer referência ao fato de que é uma mulher escrevendo. Talvez Ana esteja querendo nos dizer (e a errata ao fim do artigo é elucidativa nesse aspecto) que também o crítico literário precisa sair desse lugar que “diz” que a mulher “deve” escrever assim e passar para o lugar que “olha” a mulher que “pode” escrever assim ou assado. É preciso, pois, repensar essa história toda, bem problemática, em torno de “poesia de mulher” e “poesia da mulher”.

Partindo da leitura interpretativa do poema “Balada das dez bailarinas do cassino”, publicado no livro *Retrato natural*, de 1949, propomos repensar esse lugar pronto da crítica sobre Cecília Meireles e a relação que também nela se

verifica entre voz poética e questões de gênero, considerando especialmente as modulações de sentido de sua “certa ausência do mundo” na poesia. A leitura do poema merece ser feita na íntegra e ininterruptamente:

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 com 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 o 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, 2001, v.1, p. 617-8)

Esse poema foge ao padrão do que a crítica convencional tem procurado discutir e insistir sobre a poesia de Cecília. Longe, muito longe de figuras etéreas,

vagas e fluidas, as bailarinas aqui apresentadas são quase que inteiramente descritas a partir de sua retratação física. Sobre um chão de espelho, por onde nunca dançam, mas (nesta ordem) deslizam, andam, avançam, recuam, escondem, corpos de mulheres aparecem reluzentes e coloridos: têm placas douradas e quadris fosforescentes; têm pálpebras azuis, cílios verdes, dedos vermelhos. Apesar dessa aparência, são frágeis, delicadas, como gostam os críticos de caracterizar a palavra ceciliana; mas são frágeis pela piedade manifestada na voz poética que as descreve, criticando aqueles que as submetem a essa condição e provocando em nós, leitores, a compaixão.

Nesse sentido, podemos dizer que “Balada das dez bailarinas do cassino” é um poema atualíssimo, já que traz à discussão o aviltamento a que são submetidas as mulheres diante do assédio dos homens, “os homens gordos” de que fala Cecília no poema, que só as veem como objeto, como comida (não à toa Cecília explora a assonância do /o/ no verso “Os homens gordos olham com um tédio enorme”); que infligem a elas o medo e a submissão (“dobram amarelos joelhos”); que lhes impõem o silêncio (“Andam as dez bailarinas/ sem voz, em redor das mesas”); que representam a opressão e violência, referidas explicitamente no poema por instrumentos cortantes e pelo simbolismo do falo (facas, dentes, charutos), fazendo com que os leitores também participemos da dança não-dança das bailarinas, também sintamos como a voz poética sente, assim como sentem as dez bailarinas sobre o chão de espelho: “Entre a música e a dança escorre / uma sedosa escada de vileza”.

Cecília retoma ainda uma imagem recorrente na literatura desde o século XIX: a figuração da *femme fatale* na dançarina luxuriosa, na serpente sedutora, na mulher devoradora, na Salomé que pede a morte na bandeja, figura que aparece na poesia de Mallarmé, Gautier e Banville, na prosa de Flaubert, na pintura de Gustave Moreau e Paul Delaroche, no teatro de Oscar Wilde, na ópera de Jules Massenet e Richard Strauss. Não, engana-se quem assim vê essas dez dançarinas no poema de Cecília. Não são elas aqui a carniça de Baudelaire, nem a hetaira das orgias de Augusto dos Anjos, nem a *abyssus* de Olavo Bilac, que beija e assassina.

Sim, estas dez bailarinas do poema provocam uma dissonância na suposta harmonia da dança e do som: são gafanhotos perdidos que, na fantástica aliteração do /r/, incomodam nossos ouvidos acostumados à delicadeza dos versos cecilianos (“empurrando olhares e arranhando o ruído”). O resultado do som da música da dança não é o de despirem-se os véus a cada acorde, mas de

cobrirem-se imaginariamente, tão nuas se sentem. E cobrem-se de chorosos vestidos: o choro, suas notas musicais.

Mas não, as dez bailarinas não trazem a morte de bandeja, a não ser que o João Batista morto e decapitado seja o próprio corpo de cada uma delas levado ao banquete dos homens gordos: a rima (interna) entre morto e corpo faz o leitor remeter-se sonora e semanticamente a essa relação. A imagem de Cecília é, sem dúvida alguma, muito mais pungente, porque é feminina (aqui podemos ousar dizer), é telúrica, é corporeamente dolorosa: “Como quem leva para a terra um filho morto,/ levam seu próprio corpo, que baila e cintila.”

Não, as dez bailarinas não são serpentes luxuriosas: são pobres serpentes sem luxúria (e o uso do adjetivo anteposto ao substantivo acentua a carga de emotividade nesse poema em que não há um único verbo ou pronome em primeira pessoa, mas é, ainda assim, de altíssima carga lírica); elas são crianças, anjos, porém – e mais uma vez há uma quebra de expectativa – são “anjos anêmicos, de axilas profundas/ embalsamados de melancolia”. Aqui, é impossível não pensar na magreza e fragilidade dessas bailarinas em contraste com o olhar faminto desses homens gordos, que olham, comem e desprezam com tédio: “Os homens gordos olham com um tédio enorme/ as dez bailarinas tão frias”.

A compaixão do sujeito poético (e também a compaixão do leitor) pelas dez bailarinas só vai se intensificando no decorrer da balada. Observemos que a expressão “dez bailarinas” é repetida cinco vezes, uma em cada estrofe, para ser substituída na estrofe final, a sexta, por “dez múmias”, desconstruindo por similitude a imagem que Cecília havia usado na primeira estrofe: “corpos egípcios com placas douradas”. Em um efeito especular às avessas (há tantas quebras de expectativas; há tantos cacos de espelhos no poema, o próprio espelho reflete, oticamente falando, uma imagem que nunca é a mesma do eu que se vê, mas sempre o eu invertido), nesse espelho que é o próprio poema, sua estrutura se faz em torno da construção da imagem e de sua própria desconstrução no período final de cada uma das seis estrofes, no outro lado da lâmina do espelho: “dobram amarelos joelhos”, “escada de vileza”, “chorosos vestidos”, enterro do filho morto, anemia dos anjos melancólicos.

A sexta e última estrofe reitera o discurso de construção, desconstrução e reconstrução em espelho: as bailarinas são retratadas como “ramo de nardos inclinando flores/ azuis, brancas, verdes, douradas”. Cecília, com essa imagem, confirma sua predileção pelo oriente e pelo efeito sinestésico: nardo é uma flor

aromática comum na Índia e no Nepal de que se faz um perfume dos mais preciosos; é igualmente um óleo perfumado de nardo que Maria espalhará sobre os pés de Jesus, expressando sua adoração a quem ressuscitou Lázaro, seu irmão (alguns exegetas acreditam que essa mulher teria sido Maria Madalena). Aqui, essas dançarinas-marias, ou dançarinas-madalenas, têm perfume, mas um perfume de flores mortas, estão inclinadas sobre o morto, que é – insistamos – seu próprio corpo. O jogo entre ser e parecer, que vinha sendo construído no poema inteiro, encontra culminância na última estrofe: no chão de espelho do poema, as dez garotas apenas parecem flores perfumadas, mas no espelho que o próprio poema constrói – o espelho cuja reflexão o leitor vê – elas são múmias.

A compaixão se acentua ainda na imagem final do poema, numa possível alusão às crianças de mãos dadas, brincando e dançando, admiradas pelas mães que assistem à ciranda, se assim cirandassem as bailarinas aqui retratadas. Nos dois versos finais do poema, numa espécie de “envio” da balada (o envio é, formalmente falando, a estrofe terminal, geralmente com a metade do número de versos das anteriores, na qual se faz uma espécie de justificação ou dedicatória da balada); aqui, nesses dois versos octossílabos, a métrica predileta de Cecília, numa frase direta, de sintaxe escorreita, sem símbolo algum de enlevo, a imagem contundente e dorida se amplia pela simplicidade com que a cena (imaginária) da ciranda é desconstruída: bailarinas de mãos dadas, meninas usurpadas de sua infância, agora é a vez de as mães, dez mães, chorarem: “Dez mães chorariam, se vissem/ as bailarinas de mãos dadas”.

Ao fim da leitura do poema de Cecília, pode ser que tenhamos poucas respostas às perguntas que Shira Wolosky faz e que aqui, no início deste texto, foram reproduzidas. Talvez nem a própria Wolosky, lendo poemas de Lady Mary Wroth (1587?-1651?), Anne Bradstreet (1612-1672), Elizabeth Bishop (1911-1979), H. D. (1896-1961) e Sylvia Plath (1932-1963), tenha respondido a suas próprias perguntas. Mesmo assim, é preciso, é urgente fazê-las. É preciso também (como o faz Wolosky) ler os poemas escritos pelas mulheres, dar visibilidade à “poesia da mulher” com “a lama no terno branco, o soco na cara, o corpo a corpo com a vida” (CESAR, 1999, p. 231), em sua novamente e sempre problemática poética, como fala Ana Cristina Cesar.

É preciso reler a poesia de Cecília Meireles. Sua sutileza em forma de palavra, com a violência lírica de suas bailarinas e a potência da palavra poética sobre a terrível experiência feminina em sua “certa ausência do mundo”, de

alguma forma, nos ajuda a fazer mais perguntas, o poder – de facto e em ficto – da literatura: podemos falar de violência com delicadeza?

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília. *Correio da Manhã*. 11 de novembro de 1964.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da C.E.B, 1957.
- CESAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 224-232.
- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- LEÃO, Francisco da Cunha. Um caso de poesia absoluta (1949). In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- MEIRELES, Cecília. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa: edição do centenário*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.
- PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- RÓNAI, Paulo. *Mar absoluto* (1947). In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- WOLOSKY, Shira. Gender and poetic voice. In: WOLOSKY, Shira. *The art of poetry: how to read a poem*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 119-133

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 26/05/2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 25/06/2018.