

Estátuas, um *mysterium tremendum*, em Cecília Meireles e Dora Ferreira da Silva

Enivalda Nunes Freitas e Souza*

Soraya Borges Costa**

Resumo

Este artigo aproxima a temática da estatuária nas poéticas de Dora Ferreira da Silva e Cecília Meireles, explorando o simbolismo da pedra relacionado à morte e a alma das coisas na forma fria das estátuas. Nos poemas dessas autoras, as imitações da pedra evocam o *mysterium tremendum*. Mensageiras do sagrado intocável que incita e invade o reino dos mortais, as estátuas parecem resistir à vida aprisionada no mármore com seu tanto de terrífico e fascinante que ponteia o divino e o humano. Daí a recorrência das poetisas a esse simbolismo – que imita a vida sem ter vida – como uma forma de diminuir a intensidade de um mistério que só os deuses conhecem, o sentido da eternidade.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Cecília Meireles; Dora Ferreira da Silva; Estatuária; *Mysterium tremendum*.

Têm boca e não falam; têm olhos e não veem; têm ouvidos e não ouvem; têm nariz e não cheiram. Suas mãos não apalham; seus pés não andam; som nenhum lhes sai da garganta. Tornem-se semelhantes a eles os que os fazem e quantos neles confiam. (S1 115: 5-8)

Estátuas de Dora, Cecília e Freud: seres trânsfugas

Desde épocas imemoriais, a cultura grega desenvolveu a técnica da estatuária, nela depositando seus anseios religiosos e sua forma de compreender a relação do homem com os deuses e com a própria vida. Com a estátua – objeto que imita a vida sem ter vida, que se mostra para ocultar – adentramos a esfera do *mysterium*

* Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

** Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

tremendum, aquele sagrado intocável, incompreensível, que nos faz arrepiar, que desperta um sentimento de impotência e aniquilamento diante da vida, porque somos colocados diante de algo que nos excede e nos perturba.

Para o historiador Jean-Pierre Vernant (1990), traduzir em forma visível as forças sagradas do além foi, desde sempre, a função de uma estátua, como os primeiros *kolossos*, artefato rude, tosco, de cera ou de pedra que, para os gregos antigos, encarnava a *psyché* de um morto ou desaparecido. Portanto, “não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além” (VERNANT, 1990, p. 385). Por meio daquele objeto, fazia-se visível e presente alguém para sempre ausente e distante.

Símbolo do invisível, as estátuas são mensageiras da experiência do sagrado que incita e invade a cada momento o reino dos mortais. Esse simbolismo perfaz a obra de muitos autores, como Dora Ferreira da Silva¹ e Cecília Meireles, renomadas representantes da lírica brasileira do século XX. Em *Uma via de ver as coisas* (1973), Dora descreve uma *Kouros*, estátua do período arcaico da arte grega que, como o nome indica, representava um jovem do sexo masculino:

Kouros

Olhar amando o belo:
beijo sutil.
O espaço se abraça
sem romper a distância
cúmplice.

As pupilas apertam
a permanência
que na ausência persiste.
(SILVA, 1999, p. 94)

A princípio, uma *Kouros* também era chamada de Apolo, pelo que os jovens evocavam de beleza, vigor e bem-aventurança, elementos personificados pelo deus, uma vez que graça e beleza sempre estiveram associados a valores divinos. Ainda que a função primitiva de uma estátua seja estabelecer relações entre o

1 - Poeta, ensaísta e tradutora, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva nasceu em Conchas/SP, em 01/07/1918, e faleceu em São Paulo, em 06/04/2006, com 87 anos. Pela poesia, Dora recebeu, por três vezes, o prêmio Jabuti. Seu livro **Poesia reunida** (1999) valeu-lhe o Prêmio Machado de Assis, distinção da Academia Brasileira de Letras. A *poiesis* de Dora Ferreira da Silva é permeada pela noção do sagrado: ritmada pela lira de Orfeu, sua poesia coloca-se a serviço da celebração da vida e da harmonia cósmica. A sacralização dos elementos naturais e a arte moldada por um ímpeto transcendente, cuja linguagem ensaia a hierofania do mundo a cada realização, podem definir sua poética.

visível e o invisível, olhos e lábios portadores do mistério divino não rompem a distância entre mortal e imortal, antes, perpetuam a distância. Também, em Cecília, a fluência do simbolismo estatuário emerge em muitas peças. Em sinergia com o poema “Kuros” de Dora, no “Discurso ao ignoto romano”, de Poemas italianos (1968), Cecília alude ao mistério extremo da vida de outrora agora encerrada no “silêncio da pedra”:

Não está no mármore o teu nome.
Nem teu perfil nem tua face
nada revelam do que foste.
(...)

Por que foi talhado o teu rosto
nessa pedra pálida e suave,
ninguém se lembra. E as mãos que andaram
nessa escultura, ninguém sabe.
(...)

Ignoto romano esculpido
por ignota mão, preservando
no silêncio da pedra o antigo
rosto, que encobre a ignota sorte,
parado entre sonho e suspiro,
sem gesto, sem corpo, sem roupas,
sem profissão nem compromisso,
sem dizer a ninguém mais nada
nem do amigo nem do inimigo...
(MEIRELES, 2001, p. 1118-1119)

Aqui, em diálogo mudo, cruzam-se os olhares – de observador e estátua – que interpõem a presença avassaladora do silêncio maciço, da separação consumada de dois mundos que tentam comunicar o indizível, o misterioso ausente que está oculto na materialidade da estátua.

Noutros versos, Dora e Cecília imbricam a dura densidade da pedra à leveza do vento, aludindo, assim, ao fio invisível da estátua com o além. Em Dora, no poema “Erectéion”, a conjunção entre volume – peso – e invisibilidade se faz pela presença das cariátides, também chamadas de *Korés*, as seis estátuas que fazem as vezes de colunas ao templo “Erectéion” no Museu da Acrópole de Atenas:

Cariátides: fiéis ao peso,
belas que o vento apaga
em carícias.
Mármore, risos, adentram-se: poderosas

portadoras do invisível.
(SILVA, 1999, p. 95)

Em consonância, no poema “Voto”, Cecília enaltece a cidade de Florença tecendo uma promessa de permanência na imagem dos ventos de “asas fechadas” que resguardam suas belezas:

Que em redor de ti os ventos se imobilizem,
Florença,
de asas fechadas.

Que os ventos não gastem as pedras cetinosas
de que foste nascida,
não quebrem o perfil de tuas vivas estátuas,
o rosto de teus palácios,
nenhuma letra das inscrições melodiosas
de teus túmulos.
que não deslizem os ventos sobre as assinaturas
da tua glória.
(MEIRELES, 2001, p. 1164-1165)

A encenação paradoxal matéria/invisível se estende, em Dora, a peso/vento e a mármore/riso. Em Cecília, essa conjugação alinha o invisível dos ventos à materialidade das “pedras cetinosas”, das “vivas estátuas” e das “inscrições” nos túmulos. Tal enlace forma um conjunto fantástico, capaz de sustentar um templo, ou, ainda, uma cidade com a glória de Florença. Ambos, porém, permanecem incapazes de permanecer ilesos ao sopro acariciante do vento, a menos que, como ocorre no poema ceciliano, os ventos deslizem engendrando uma aura de proteção com suas asas fechadas sobre a cidade. Diante desse cenário, instaura-se o mistério fascinante capaz de perpetuar na pedra a corrente invisível das perecíveis glórias humanas.

Ainda a título de exemplo, cite-se “A Apolo”, de **Poemas da estrangeira** (ANO), da poeta paulista, que evoca a perfeição do luminoso deus tão desejada pelos homens:

Voluntas ouvem o mar
E tu – perfeito –
estás onde és,
no ar de safira incrustado
em teus olhos.

Levaram-te para a cinza
da distância.

Mas não te moveste,
peso e medida
para os que não sucumbem
à estátua.
(SILVA, 1999, p. 92)

E da poeta carioca, cite-se “Diana”, de **Poemas italianos** (ANO), que, além da perfeição, alude também à liberdade da deusa caçadora agora “em pedra aprisionada”:

Do chão dos nascimentos esquecida,
da mão do artista nunca recordada,
alheia à seta, isenta na caçada,
recebe o sol na pálpebra esculpida,
a água e o vento na túnica pregueada.
(...)

Quando a flor do seu gesto for partida,
será mais pura e desinteressada,
e ainda mais a amaremos, ofendida,
pelo que foi, na perfeição passada.
(...)

– livre no tempo, e em pedra aprisionada.
(MEIRELES, 2001, p. 1162)

Nos dois poemas, os versos das autoras associam valores de perfeição e soberania perenes a Apolo e Diana encerrados na imutabilidade das estátuas. Enfatiza-se, sobretudo o olhar – “safira incrustado / em teus olhos” de Apolo e “pálpebra esculpida” de Diana – que, na estatuária arcaica, era direcionado para o ponto de vista do observador. Assim, o esplendor e o irradiação das figuras de Apolo e Diana, perpetuados pelo mito, transcendem formas, tempo e espaço, e colocam-nas além da forma fria da estátua.

Não raro, as estátuas parecem resistir à vida aprisionada no mármore e, com seu tanto de terrífico e fascinante, estão a ponto de reanimar-se, como nos poemas “Athena e a serpente” de Dora e “Fontana di Trevi” de Cecília. No poema de Dora, os movimentos do braço e dos pés ameaçam fazer a estátua emergir de sua imobilidade remota e irromper sobre os mortais:

Quem saberá se o braço branco ataca,
desferindo golpes que o mármore sustém,
alçando-o, imenso, no tempo dos Gigantes,
ou se a deusa se curva,

aceitando colares da Terra
que a serpente em contorções alteia?
(...)

Quem saberá se o passo branco avança,
alado e sem temor?
O mármore estremece.
(SILVA, 1999, p. 95)

Em Cecília, a ruptura dos “limites da pedra e do tempo” também encena o abandono da imobilidade das estátuas na fuga fantástica do eu-lírico agarrada às crinas dos “cavalos mitológicos” que integram a paisagem da célebre fonte romana:

Aqui me refugio,
nesta frígida forja de cristal,
cheia de chispas de espuma.

Aqui, onde chegam cavalos mitológicos
evadidos dos séculos,
com ferraduras de berilo e topázio,
e de olhos desvairados
pelo espetáculo do mundo momentâneo.

Agarradas às suas crinas,
irei com eles, quando fugirem,
romperei também os limites da pedra e do tempo,
e chegarei ao remoto mundo dos deuses,
sereno e solene,
para balbuciar aos seus velhos ouvidos
esta humana aventura,
em forma de canção, longa, dorida e calma.
(MEIRELES, 2001, p. 1142)

Nesses poemas, há versos permeados por verbos de ação, onde o inquietante se instaura. Em Dora, o desassossego irrompe pela elaborada imprecisão do gesto da estátua que coloca em suspenso a emoção do observador, o qual teme ser surpreendido por um ataque da deusa. Em Cecília, a fuga desabrada dos cavalos mitológicos, que os levará ao “remoto mundo dos deuses”, também sustém o observador na expectativa do inusitado galope.

Na iminência do movimento de ataque ou fuga, o arrebatamento que esses objetos majestosos provocam é o mesmo que inspirou Freud a escrever “O Moisés de Michelangelo” (1914), texto célebre em que o psicanalista tenta compreender

se o gesto das mãos e o pé levantado da estátua de mármore do líder judaico vão alçá-lo, de fato, a uma ação. Assim como o sujeito lírico dos versos expostos, estremecido e petrificado por uma experiência que não pode ser avaliada pela natureza humana – um bloco de mármore ou pedra vive em riqueza de detalhes e pode se projetar a qualquer momento –, Freud ficou hipnotizado pela estátua de Moisés situada na Igreja de *San Pietro in Vincoli*, em Roma. No seu dizer,

costumava sentar-me em frente à estátua, na esperança de que então a visse levantar-se sobre o pé alçado, atirar ao chão as Tábuas da Lei e dar vazão a sua ira. Nada disso aconteceu. A imagem de pedra tornava-se cada vez mais imobilizada, uma calma quase opressivamente solene dela imanava e eu era obrigado a compreender que ali estava representado algo que permaneceria imutável; que aquele Moisés ficaria sentado assim, em sua cólera, para sempre. (FREUD, 1996, p. 225)

Diante do sagrado – essa sensação do “misterioso” que é desencadeada na psique –, o homem é, como disse Freud, “obrigado a compreender” que o sagrado jamais perderá seu mistério, porque o numinoso – o sagrado – é algo “totalmente outro” que se mostra “fora” e “sobre” o homem. A hierofania desse mistério é tão avassaladora que, na tensão da poética sacral de Dora, “estremece o mármore” e, em Cecília, rompe “os limites da pedra e do tempo”.

Assim como Freud relatou sua experiência de estupor com a estátua “Moisés”, de Michelangelo, experiência que lhe rendeu um estudo homônimo, Jean Genet escreve, em **O ateliê de Giacometti** (2000), que teve medo, que foi esmagado pelo peso de uma estátua de Osíris no Louvre:

Meus ombros, antes de tudo, e a nuca, esmagada por uma mão, ou uma massa, que me obrigava a mergulhar nos milênios egípcios e, mentalmente, a me curvar, e, mais até, a me encolher diante dessa pequena estátua de olhar e sorriso severos. Tratava-se realmente de um deus. O deus do inexorável. (GENET, 2000, p. 13)

O terror e o fascínio que as estátuas despertam emanam de seu caráter sagrado, pois a perfeição da forma fria que imita o humano, num esforço de se comunicar com ele, escapa a qualquer exercício de compreensão, desconcertando a sensibilidade, porque, como afirma Genet a propósito das estátuas de Giacometti, é a morte que quer falar, isto é: “ainda que presentes, onde estão essas figuras de Giacometti a que me refiro, se não na morte? De onde escapam ao mínimo apelo de nossos olhos para se aproximar de nós?” (GENET, 2000, p. 15).

Pedra e morte

Jean-Pierre Vernant (1990) discorre sobre a intrigante associação pedra e morte. Para ele, a relação da pedra com a morte se dá porque esta aparece como petrificação dos vivos, em correlação à rigidez e ao silêncio do cadáver. A pedra seria, então, a dessecação do vivo. Já Mircea Eliade, em **Ferreiros e alquimistas** (1979), afirma que a pedra é uma imagem arquetípica que expressa a realidade absoluta, a vida e o sagrado. Na mitologia lítica, a pedra é fonte de vida e fertilidade, ela vive e procria seres humanos. No dizer de Eliade, “na América Central – Inca, Maia –, tanto como nas tradições de certas tribos da América do Sul, entre os gregos, os semitas, no Cáucaso e, em geral, da Ásia Menor até a Oceania” (ELIADE, 1979, p. 33), o homem sai da pedra, como no mito grego de Deucalião e Pirra, que repovoam a terra convertendo “os ossos” da mãe-terra em homens. Em síntese, as pedras evocariam uma realidade indestrutível, conforme ainda o pensamento junguiano de Marie-Louise Von Franz:

Estátuas de pedra dos deuses eram cuidadas e cultuadas no Egito porque esperava-se que preservassem a imperecibilidade do princípio vital (Ka) do faraó e, no Apocalipse de Elias, diz-se dos santos que escapam à perseguição do anticristo que sua carne se tornará pedra para permanecer incólume até o final dos tempos. (FRANZ, 1992, p. 180).

Jean-Pierre Vernant (1990) também registra o ato de se fincar a pedra no chão como tentativa de presentificar o invisível que é a morte. Assim, a pedra passaria a ser a *psyché* do morto, isto é, sua alma estaria fixada, acorrentada, e não mais erraria pelo mundo dos vivos. Desse modo, da pedra tosca à estátua, tenta-se estabelecer “relações corretas” entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, estabelecer com o misterioso um contato real, isto é, evocar no homem a força incomensurável do sagrado, presentificando-o. Além de lançar uma ponte ao divino, as estátuas se apresentam como formas de compreender o sobrenatural a fim de

sublinhar o que esse divino comporta de inacessível, de misterioso, de fundamentalmente diverso e estranho, tal é a tensão necessária que deve instaurar, no quadro do pensamento religioso, toda forma de figuração. (VERNANT, 1990, p. 403)

No poema ceciliano “Assembleia de Pórfiro” depreendem-se essas relações de presentificação da morte na pedra:

Apenas eu cheguei, carregada de inverno.
Apenas eu respiro nesta fria sala de mármore.
Fria de morte.

Não vos perturbeis, grandes, imóveis, duros bustos de pórfiro,
fino perfil de Augusto,
gorda cabeça de Nero,
imperadores reunidos nesta anacrônica assembleia,
com máscaras cor de mosto,
cor de remoto sangue.
(...)

Pois fui eu que cheguei, apenas:
– uma sombra como tantas que nem vistes,
e que pode pensar em todos vós.
Adeus.
Que o silêncio vos guarde, por enquanto.
(MEIRELES, 2001, p. 11139-11140)

No ato contemplativo, o eu-lírico observador é tomado por uma atitude reflexiva, de “ensimesmamento”, e é arrebatado pelo *mysterium tremendum* da estátua. O medo que a estátua provoca resulta de sua função religiosa de inserir o outro – o mistério da morte, a majestade de um deus – no nosso universo familiar, mas assinalando a distância entre os mundos sagrado e profano. Vernant anota ainda que ver um ídolo pode levar à loucura, o que faz lembrar o encontro de Paulo com Deus, do qual sai cego; da face iluminada de Moisés retornando do Sinai; da cegueira de Tirésias ao contemplar a nudez de Atena. Para o estudioso, “a visão, como a dos mistérios, assume valor de iniciação. Em outras palavras, a contemplação do ídolo divino manifesta-se como ‘um desvelar’ de uma realidade misteriosa e temível.” (VERNANT, 1990, p. 404).

Também Dora, no primeiro canto de **Cartografia do imaginário** (2003), retoma a ideia da morte na pedra figurada na solidão, no abandono, de um não estar mais só porque ainda há a presença de outro semelhante:

I
Duas estátuas antigas
unidas pelo mármore. Perfeitas
e sós. Do escultor viram
o sorriso e a partida.
Embora meus lábios afflorem
teu ombro, nada sentes
nem eu. Jamais morrerão –
não conheceram vida.
(SILVA, 2003, p. 33)

A imagem do escultor que contempla a obra e parte não deixa de evocar o *deus otiosus* que mal acaba o projeto e se ausenta de sua criatura, lançando-a a sorte, designando, à distância, seu destino. Mas das estátuas sobressai a terrificante insensibilidade que só conhecem os mortos. Nesse aspecto, o sagrado *tremendum* das estátuas tem uma força aniquiladora porque lembra o homem de seu inarredável destino. Contudo, o inverso também é apavorante: existir na eternidade, jamais morrer. Teriam as pedras e as primeiras estátuas, quase pedras toscas, inspirado as histórias de ambiência numa eternidade ao mesmo tempo ignorada e desejada? Vida e juventude eternas são temas conhecidos da mítica grega, como Titono, de quem se enamorou Eós, a deusa da aurora, que suplicou a Zeus que concedesse ao amante a vida eterna, mas se esqueceu de pedir a beleza. Por sua vez, Endimião, por intermédio da apaixonada Selene (Lua), conseguiu conservar-se permanentemente belo e jovem, mas dormindo um sono eterno.

A alma das coisas

O homem sempre revestiu a natureza de animismo, porque se acreditava no “espírito da matéria” – alquimistas –, mas, antes disso, as árvores, os rios e montanhas já conheciam as entidades pelas quais eram chamadas. Em **Totem e tabu** (1996), Freud escreve que “O animismo surgiu no homem primitivo naturalmente e como coisa normal. Ele sabia que as coisas eram semelhantes no mundo, ou seja, exatamente como ele próprio se sentia ser” (FREUD, 1996, p. 101). De igual forma, para o pensamento junguiano, a alma das coisas é o inconsciente, e este se manifesta

sempre que o conhecimento consciente ou racional alcança seus limites extremos e o mistério se estabelece, pois o homem tende a preencher o inexplicável e o imponderável com os conteúdos do seu inconsciente: é como se ele os projetasse em um receptáculo escuro e vazio. (JAFTÉ, s/d, p. 254)

Daí, do inconsciente, a alma das árvores e das pedras. Em Dora e Cecília, no entrelaçamento das estátuas, lançam-se a incompletude existencial, o desencontro e as promessas que não se cumprem, refêns de uma situação imutável. As estátuas perpetuam o sentimento de falta, personificam um desarranjo entre as coisas que se insinuam “do aqui do além” (verso de Dora), abrindo um espaço impenetrável e insondável à razão humana: há um totalmente outro no que se tem à mão.

Em Dora, que sedimentou sua criação sobre a cultura helênica, a presença da estatuária se faz ostensiva em seu penúltimo livro publicado em vida, **Cartografia**

do imaginário (2003), na seção intitulada “Estátuas”, longo poema composto de XIII cantos curtos e de versos igualmente concisos, pautados por uma relativa regularidade métrica e cadenciados por expressões antitéticas que acompanham as dualidades transitivas das estátuas. Também Cecília, em quase todas as peças de **Poemas italianos** (1968), enfatizou o tema da estatuária, vivificando esses objetos extraordinários que sempre alimentaram a imaginação humana pela horripilante aparência com o ser humano, sobretudo com o silencioso momento da morte e, pela rigidez marmórea, com a certeza de que determinados sonhos, gestos, amores, jamais se concretizarão, porque parecem, mas não são vivos.

Assim, há, em ambas, peças que falam do amor que as estátuas não conhecem. Nesse quesito – histórias de amor envolvendo estátuas – a mítica literária é pródiga em exemplos, como no conto **La Vénus d’Ille**, de Prosper Mérimée, publicado em 1837: para distrair-se em jogo com amigos, um jovem coloca seu anel de noivado no dedo da estátua de Vênus, que encolhe o dedo, prendendo o anel. Uma tragédia é disseminada pelas pessoas e cidade. Nesse caso, a deusa, preterida, se sentiu ultrajada e castigou o jovem.

Por sua vez, Ovídio relata, em **Metamorfoses** (2003), um caso de amor bem sucedido entre homem e estátua. É a história de Pigmalião, homem habilidoso que, escandalizado com a licenciosidade das mulheres, decide afastar-se delas, esculpindo em marfim uma estátua feminina, pela qual se apaixona e trata como se fosse mulher. Mas, antes do mármore e do marfim, teve a argila na qual Deus modelou o homem e, Hefesto, a ideal, fascinante e irresistível Pandora, animando-a com o sopro divino. (BRANDÃO, 2008).

Nesse sentido, Dora, nos cantos III, IV e V, de **Cartografia do imaginário**, ilustra o amor impossível entre as estátuas:

III
Suave pouso a fronte
no ombro, flor inclinada
que o mármore conhece
frêmito de sombra.
O perfil se entenece
embora a pedra fria
o persuade: sentir
não lhes foi dado
com a beleza eterna
que o tempo aflora.
O olhar nublado parece chorar
sobre o ombro. Não é tristeza
mas distância pura
que se configura
eterna.

IV

Ela dá-lhe a flor de duras pétalas.
Assim é o amor
que as estátuas se doam:
não fenece o amor a flor
– frio mármore –
e a vida pressurosa já se afasta.
Sente a dor
da beleza que não passa.

V

Enquanto ele sorri
ela sonha quase triste.
Talvez pressinta de algum modo
o ser que não se cumpre.
Sólidos-etéreos
circunvagam o que seria
um dia apenas um dia.
(SILVA, 2003, p. 33-34)

A expressão da distância amorosa prefigura o alheamento entre o mundo visível e o invisível, o mármore, metáfora do eterno e da distância, é a base para a formação dos pares tensionais que dão conta da situação embaraçada e irresolúvel entre os dois universos, como sombra / pedra / mármore; flor / entenece / pedra fria / flor de duras pétalas / frio mármore / olhar nublado; sólidos – etéreos. O *tremendum* provém de uma forma simultaneamente tão próxima à humana e da mais extrema distância, e igualmente tocadas pela solidão: estátuas e homens são seres que não se cumprem. Nenhum gesto, nenhuma prova de amor poderá reverter isso, porque é essa morte em vida pujante que nos petrifica diante de uma estátua.

Tudo ali é para sempre: o sorriso e a dor. E se fosse assim com o ser humano? O mito sempre é exemplar. É aterrador a flor que se choca delicadamente com a pedra, e a flor de duras pétalas. Qual seria o sentido de um sono eterno, de uma beleza eterna, sem utilidade? Essas situações despertam o *mysterium tremendum*. O poema exemplifica que é terrificante o eterno, quando nada fenece, nem flor, nem amor. Na beleza, a ausência de vida. No desencontro amoroso, a condenação a viver junto eternamente, no instante da estátua.

Em direção diversa, Cecília, no poema “Namorados”, contrapõe o desencontro amoroso humano ao feliz enamoramento das estátuas, “festivos corpos de pedra”:

No degrau do inverno turvo,
sentaram-se os namorados.
Vai crescendo entre os seus ombros
denso bosque de impossíveis,

com muitos ramos escuros.

Um denso bosque de espinhos
vai crescendo entre os seus lábios.
Pálidas palavras secas,
folhagem de despedidas,
sombra de confusa angústia
na curva jovem da boca,
no doce lugar dos beijos.
(...)

Diante deles, as estátuas,
eternamente enlaçadas,
gloriosamente desnudas,
profundamente amorosas,
com brilhos de primavera
no etéreo gesto de mármore...
(Festivos corpos de pedra!)
(MEIRELES, 2001, p. 1125-1126)

Aqui, o simbolismo das estátuas é profícuo configurando perenidade – “eternamente enlaçadas” –, beleza – “gloriosamente desnudas” –, amor – “profundamente amorosas” – e leveza – “etéreo gesto de mármore”. O verso final da estrofe arremata a glórias das estátuas, o que contrasta com a tensão dos namorados, estrategicamente, sentados diante dos “festivos corpos de pedra”. A cada verso, a poeta insere, para os namorados, um elemento mais perturbador adensando a atmosfera de crise entre eles. Em direção oposta, ao referir-se às estátuas petrificadas em um momento de amor, a poeta ressalta seu fulgor de eternidade e beleza.

Nesse duelo de contrastes, as jubilosas estátuas amantes opõem-se à angústia dos amantes humanos que não conseguem entender-se. Nos ombros, “denso bosque de impossíveis”, nos lábios, “denso bosque de espinhos”, e, na boca, “pálidas palavras secas”. Tais imagens acirram o desencontro que, muitas vezes, na vida se dá. Já a positividade das estátuas enamoradas encerradas em sua imobilidade revelam pairar sobre a pedra a delicadeza da inspiração que outrora engendrou sua elaboração.

Tornando em Dora, o canto VII se diferencia dos outros cantos pelo número de versos – apenas cinco – e pelo tempo verbal, que é o pretérito imperfeito do subjuntivo do verbo “vir”:

Viesse o tremor da fronte
o pulsar inesperado

de um outro coração
viesses a dor e a tristeza
que lhes nublasse a beleza.
(SILVA, 2003, p. 35)

A situação hipotética e irreal que vê as estátuas insufladas pela mortalidade é movida, talvez, por um ímpeto de diminuir a intensidade de um mistério que só os deuses conhecem, o sentido da eternidade: “cada estátua tão diferente se liga sempre à mesma família alva e sombria. Familiar e muito próxima. Inacessível.” (GENET, 2000, p. 23). Mas é, também, em contraposição à negatividade do humano no poema ceciliano, quem sabe, uma confissão do valor positivo da humanidade que só o homem experimenta: o palpitar da carne, a emoção, a dor, a tristeza e a alteração da matéria.

Nas estrofes seguintes, os versos registram a “singular corrupção”, as “feridas” que experimenta o mármore: nódoas e escurecimento, mas a ferida maior é a do “não-ser”. Assim, “íntegras se opõem / à violência da vida. // O mármore consistente paira / sorri com o vento: / adeus a tudo o que é mortal.” O sorriso que as estátuas ostentam, com o qual acenam aos mortais é, segundo Vernant, a *cháris*, o esplendor divino que os deuses emprestam aos homens, “quando ele reflete, na flor de sua juventude, a natureza dos que se chamam Bem-aventurados” (VERNANT, 1990, p. 412), tal como se diz, a respeito de Afrodite, que ela é “a sorridente”. Ao final dessa sequência, a poeta registra, ainda uma vez, o alheamento entre os dois mundos e a “demência” de um ato comparativo entre essas realidades que se ignoram.

Por essas asserções acerca das estátuas nas poéticas de Dora e Cecília, percebe-se o sentimento da criatura que se apequena diante do incompreendido, o Mistério. Como nota Rudolf Otto, dessa experiência com o sagrado brota um aspecto energético, que pode ser simbolizado por força, comoção, natureza emotiva, vontade, vivacidade. Nas palavras do estudioso, o sagrado “ao ser experimentado, aciona a psique da pessoa, nela desperta o zelo”, pois a psique é “tomada de assombrosa tensão e dinamismo” (OTTO, 2007, p. 55). Assim, na via sacral eleita por Dora e Cecília, mitos, pinturas, invocações e artes são sempre tentativas de aproximação do sagrado. Ainda para Otto, o misterioso é que estimula a fantasia para narrar, afinal, a magia da arte é numinosa, porque o poema ilumina algo “totalmente outro”.

Nesse sentido, ao referir-se às telas de De Chirico, em uma de suas crônicas de viagem, Cecília Meireles observa que os quadros do artista italiano, na pintura das estátuas, não representam simplesmente a forma durável, “mas, através dela, o

modelo de outrora, que as inspirou, ou o seu protótipo” (2000, p. 175-178). Para a poeta, o ponto de partida dessa inspiração talvez esteja além da realidade espacial, nos escaninhos da memória. Desse modo, parafraseando a própria Cecília, pode-se dizer que, tanto na sua obra como na de Dora Ferreira da Silva, o desenvolvimento do tema da estatuária faz o sonho e a realidade se abraçarem, o visível e o invisível se completarem, o passado e o presente se unificarem, já que, no solo da poesia, a face humana pode procurar o seu espelho sobre-humano nas vívidas imitações de pedra de si mesma.

Abstract

The article discusses the statuary theme in Dora Ferreira da Silva’s and Cecília Meireles’ poetry, by exploring the stone symbolism related to death and to the soul of things in the cold shape of statues. In these authors’ poems, the stone imitations evoke the *mysterium tremendum*. As messengers of untouchable sacred, the poets rouse and break in the mortal reign, the statues seem to bear the captive life in the marble by being terrific and fascinating that point to divine and human. Therefore that is a reason of Dora’s and Cecilia’s recurrence of the symbolism – which imitates life without being alive – as a way to reduce the intensity of a mystery that gods alone know, the sense of eternity.

Key words: Brazilian poetry; Cecília Meireles; Dora Ferreira da Silva; Statuary; *Mysterium tremendum*.

Referências

A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico.** v. I. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 490.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas.** Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FRANZ, Marie-Louise Von. **C. G. Jung: seu mito em nossa época.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1992.

FREUD, Sigmund. “Animismo, Magia e a Onipotência de Pensamentos”; “O Moisés de Michelangelo”. In: **Totem e tabu**. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 217-239.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

JAFFÉ, Aniela. “O simbolismo nas artes plásticas”. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. p. 254.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem-3**. (Org.). Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 175-178.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MÉRIMÉE, Prosper. A Vênus de Ille. In: CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 241-266.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lucia Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

SILVA, Dora Ferreira da. **Cartografia do imaginário**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.

SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução de Haiguanuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.