

Poéticas da pedra

Marcelo Reis de Mello

Universidade Federal Fluminense

Resumen

La Edad de Piedra. João Cabral de Melo Neto y la inversión del presupuesto platónico: de la *Piedra del Sueño* a la *Educación por la Piedra*. "Tenía una piedra en el medio del camino", de Carlos Drummond de Andrade. "Conversación con una piedra", de Wislawa Szymborska y las piedras sentimentales de Eucanaã Ferraz. Georges Didi-Huberman y las estatuas encarnadas. Piedra como *anhelo de silencio* y la supervivencia de la poesía contemporánea.

Palabras clave

Piedra – poesía – contemporáneo – supervivencia – delicadeza.

Abstract

The Stone Age. João Cabral de Melo Neto and the reversal of the platonic presupposition: from the *Stone Sleep* to the *Education by Stone*. "Was a stone in the middle of the road" by Carlos Drummond de Andrade. "Conversation with the stone" of Wislawa Szymborska and "the sentimental stone" of Eucanaã Ferraz. Georges Didi-Huberman and the incarnated statues. Stone as *desire of silence* and survival of contemporary poetry.

Keywords

Stone – poetry – contemporary – survival – delicacy.

Resumo

A Idade da Pedra. João Cabral de Melo Neto e a inversão do pressuposto platônico: da *Pedra do Sono* à *Educação pela Pedra*. "Tinha um pedra no meio do caminho", de Carlos Drummond de Andrade. "A conversa com a pedra", de Wislawa Szymborska e as pedras sentimentais de Eucanaã Ferraz. Georges Didi-Huberman e as estátuas encarnadas. Pedra como *desejo de silêncio* e sobrevivência da poesia contemporânea.

Palavras-chave

Pedra – poesia – contemporâneo – sobrevivência – delicadeza.

I - “Educação pela pedra”

Não é de hoje que ela exerce fascínio sobre todos nós. E não é por acaso. Foi no Paleolítico (*palaiós*: "antigo", *lithos*: "pedra" = "pedra antiga") ou *Idade da Pedra*, que a espécie humana finalmente desenvolveu as tecnologias que começaram a transformá-la em tudo que é hoje: o domínio do fogo (com a fricção de duas pedras), o fabrico de armas adequadas à caça e domesticação de animais, assim como formas mais evoluídas de comunicação através dos grafismos rupestres. Há pelo menos três milhões de anos a sua imagem ocupa um lugar central na vida humana.

Se nos propusermos a dar um salto desse período de três milhões de anos para o recente terceiro século antes de Cristo, quando a filosofia começa a florescer na Grécia, também encontraremos um mineral indispensável à metáfora platônica do *furor poeticus*. Trata-se da *pedra de magnésia*, utilizada para demonstrar que a influência da poesia sobre o povo grego era equivalente ao poder das musas sobre os poetas. Tal pedra, segundo Platão, atrairia anéis de ferro da mesma forma que os inspirados ou *entusiasmados* acabavam atraídos pela poesia, formando uma cadeia de autômatos inseparáveis. Como sabemos, o que Platão desejava, em última instância, era negar a natureza epistêmica da inspiração poética em benefício da filosofia; por isso insiste que essa força magnética (a que forma a cadeia de inspirados) é de natureza divina (*theía dýnamis*). O perigo, adverte Sócrates, é que “(...) todos tiram a força dessa pedra”. (Platão 1973: 533d/534e).

A pedra de magnésia (ou pedra de Hércules) tornou-se um marco não apenas na história da filosofia, como para os estudos de literatura e poesia no ocidente. Em certa medida, pode-se dizer que até hoje as discussões sobre a importância da *inspiração* e da *técnica* servem de comentário ou resposta à perspectiva de Platão sobre o tema. No Brasil, um dos poetas (um “poeta da pedra”, certamente) que mais se dedicaram a pensar sobre o assunto foi João Cabral de Melo Neto. Na sua réplica indireta ao platonismo, há um desejo de reparação estratégica dos sentidos da poesia:

Você vê os gregos: o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós deveríamos botar antes, como símbolo da poesia, a galinha ou o peru — que não voam. Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como o pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão.
(Melo Neto 2000: 56)

A afirmação tem evidentes ressonâncias baudelairianas, suscitadas pelo rebaixamento vulgar do albatroz e do cisne n’*As Flores do Mal*. Mas enquanto o poeta francês preocupa-se

com as aves nobres, João Cabral refere-se a animais ordinários, comestíveis e talvez até um pouco ridículos. Não há qualquer tentativa de associar a poesia a uma altura panorâmica, porque para ele o pressuposto platônico se inverte. Os poetas não são os inspirados, os magnetizados pela pedra de Hércules; são homens comuns, seres mais ou menos práticos capazes de dominar conscientemente o seu método de trabalho. Não os que se deixam seduzir pelo sopro das musas, gozando o eflúvio das palavras, mas aqueles que se apropriam do peso do que escrevem. Por isso, a pedra que atrai o poeta não é a pedra magnética do mito, mas a pedra sertaneja e áspera do nordeste, com seus ensinamentos “severinos”.

Embora Cabral tenha feito sua estreia com uma onírica *Pedra do Sono* (1940-1941), livro em que a palavra se restringe ao título, não demora a fundar uma pedagogia mais telúrica n’*A Educação pela Pedra* (1962-1965), ministrada em três lições: “A lição de moral, sua resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada; / a de poética, sua carnadura concreta; / a de economia, seu adensar-se compacta (...)” (Melo Neto 2008: 312).

Nesse mesmo livro está “Catar Feijão”, onde o afazer cotidiano e culinário se compara ao ofício poético. Se os grãos doentes do feijão devem ser depositos pelo cozinheiro, o poeta também deve se livrar das palavras mais leves, que ficam boiando no papel. E nesse ofício perigoso “(...) entra um risco: / que entre os grãos pesados entre / um grão qualquer, pedra ou indigesto, / um grão imastigável, de quebrar dente (...)” (321). Esse grão mais duro e imastigável desprezado pelo lirismo fácil é justamente o que torna a poesia mais viva, na poética cabralina, pois “obstrui a leitura fluviente, flutual, / açula a atenção, isca-a com o risco” (ibid.).

A pedra é a matéria-prima usada para sua meticulosa construção desde a “Pequena Ode Mineral” d’*O Engenheiro* (Melo Neto 2008: 59): “Procura a ordem / que vês na pedra: / nada se gasta / mas permanece (...)” e depois, na *Psicologia da Composição* (72): “É mineral o papel / onde escrever / o verso; o verso / que é possível não fazer. // São minerais / as flores e as plantas / as frutas, os bichos / quando em estado de palavra”. Mas João Cabral, que não cabe no estereótipo equivocado de poeta frio e matemático,¹ também reconhece uma dupla dimensão na presença desse corpo sólido. Uma leitura atenta do poema “Escritos com o Corpo” permite estabelecer algumas relações entre o que é corpo e o que é pedra, ou o quanto a pedra pode ser também uma espécie de corpo, significando um volume ao mesmo tempo maciço e oco:

¹ No ensaio “O sim contra o sim”, escrito nos anos 1980, Silviano Santiago já havia mostrado a face mais lírica de João Cabral, relacionando-a com a memória da infância n’ *A Escola das Facas*.

(...) presença, coisa, volume,
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora.

(Melo Neto 2008: 272-273)

Esse corpo só pode ser imaginado a partir de sua superfície sólida, como uma pedra. É através de sua presença palpável que ele se abre ao próprio vazio, de coisa ao mesmo tempo convexa e oca. Porque a sua pele, a sua superfície é tanto um limite, uma divisão, quanto um ponto de contato com as coisas. É o que guarda (acoita) o corpo, mas é o que permite o contato com os outros corpos. A pele que envelopa o mundo é a mesma que nos abre a ele. Cabe lembrar o que escreve Georges Didi-Huberman (2009: 20): “Pele – limite ou pele – próxima, pele – divisão ou pele – imersão, pele cega ou pele decifradora de formas – todos esses motivos recorrem incessantemente ao trabalho do artista”. Ou então, como escreve o filósofo n’ *A Pintura Encarnada* (2012: 43): “(...) nem mesmo a pele é uma superfície. Seu conceito não para de hesitar entre o tegumento (o que recobre) e a derme (o que descobre ou despoja, segundo a etimologia da palavra)”. A pele é uma camada intersticial, é um *entre*.

Mesmo o olho, continua Didi-Huberman (2012a), possui uma pele que age como “superfície e princípio de separação”, interposto “entre o sensível e o sentir” (43). O único privilégio do olho é que “sua ‘pele’ é ‘bastante clara e transparente’, assim como os humores que o constituem” (ibid). A este propósito, recordo que João Cabral dizia fazer poemas com os olhos, não com a mente: “O poema é escrito pelo olho crítico (...)”. (Melo Neto 2008: 713). Tanto que, ao ficar cego, afirma que não pode mais escrever poemas: “Escrever poesia era para mim um ato visual, de trabalho quase manual com a palavra. Sem isto não consigo fazer poemas. Nunca os fiz na mente, a não ser uma ou outra ideia, que em seguida guardava no papel” (Melo Neto 1999).

O contorno ou limite reivindicado por Cabral não integra um dentro nem um fora, driblando as interpretações simbólicas (superinterpretações) e qualquer leitura tautológica (uma pedra é uma pedra). Pois é possível ver na figura da *pedra* o seu avesso côncavo – a abertura do volume ao vazio do corpo, diante do volume maciço e ao mesmo

tempo oco “que o corpo teve, onde já estive, e onde o ter e o estar igual fora”. (Melo Neto 2008: 272).

No poema “O ovo de Galinha”, essa mesma dialética é reivindicada para explicar o objeto: “Sem possuir um dentro e um fora, / *tal como as pedras*, sem miolo: / e só miolo: o dentro e o fora / integralmente no contorno” (idem: 278). Não há interior nem exterior. A pedra se insinua ao olhar como uma presença dura, concreta, e ao mesmo tempo como a memória de um vazio (o oco do ovo), um corpo desocupado.

II. “Tinha uma pedra no meio do caminho...”

No contexto da modernidade brasileira, além de Cabral, o exemplo mais significativo dessa relação entre a linguagem poética e a imagem da pedra é encontrado no poema “no meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra. (...)”. De tão simples, repetitivo e desprovido de ornamento, não é difícil entender por que o texto se transformou num controverso marco da poesia brasileira.

As críticas foram tantas e tão pesadas, que Drummond decide publicar em 1967 uma biografia do poema com a extensa e meticulosa compilação de tudo o quanto se escreveu (a favor ou contra) os polêmicos versinhos. Recentemente, esse mesmo livro foi republicado em edição ampliada pelo Instituto Moreira Salles, sob a responsabilidade de Eucanaã Ferraz, que acrescentou novas interpretações do poema e também uma “biografia da biografia”, contendo a fortuna crítica sobre o livro desde seu lançamento.

Nas páginas iniciais do novo volume encontra-se uma “Nota para um livro divertidíssimo”, onde Ferraz conta sobre o surgimento e a recepção do livro de Drummond, lembrando que “A disseminação insultuosa do poema acabou por lhe emprestar um raro isomorfismo: transformou o próprio texto em obstáculo, como a pedra criada pelos versos” (Ferraz 2010: 12), que o poeta itabirano usou para superar e eternizar o trauma.

Ao analisar a capa da edição original, que reproduzia a Esfinge de Gizé,² Ferraz reconhece uma intenção de evidenciar o *mistério*, o caráter indecifrável daquela pedra aparentemente tão simples, que apesar dos inúmeros comentários nunca foi completamente elucidada. E também chama a atenção para o nariz desfigurado da esfinge:

Ou melhor, para a ausência dele, para esse possível resultado de um vandalismo, e ainda para as escoriações e os desgastes no tempo, pequenos

² Esfinge que guarda a pirâmide de Quéfren, nos arredores do Cairo.

esfacelamentos que emprestam ao monumento o aspecto de uma ruína. Também o poema, biografado, exhibe sua natureza traumática, a ruína de sua significação. O poema se confunde com sua biografia, feita de pedaços, fracionária, necessariamente incompleta, ainda que exaustiva. Assim, de um lado, vê-se a solidez e o valor irrefutável do monumento, enquanto, de outro, deparamo-nos com sua precariedade. (Ferraz 2010: 20-21)

Mais uma vez, o que se sobressai na perspectiva de Eucanaã Ferraz sobre a pedra drummondiana é a valorização da precariedade, da sua resistência discreta à violência. Mesmo em se tratando de um monumento, destaca-se o seu aspecto de ruína, a sobrevivência da imagem. O poema de Drummond invoca a imagem da esfinge não apenas por conta da sua *presença* ameaçadora (pois a figura mitológica aniquila todos os homens que não conseguem decifrar seus enigmas), mas também pelo que hoje é *ausência* na estátua de pedra: seu nariz decepado, as escoriações, os inevitáveis desgastes e esfacelamentos do tempo.

Morte e vida estão entrelaçadas na história da estátua, e a palavra *esfinge* (do egípcio *Shesep-ankh*), que significa “imagem viva”, era cultuada no mundo antigo como a guardiã do mundo dos mortos. Por isso elas foram construídas estrategicamente diante das necrópoles, as pirâmides, onde os faraós e seus familiares jaziam embalsamados.³ A Esfinge de Gizé é uma pedra gigantesca, esculpida quase três mil anos antes de Cristo para guardar e proteger a sonhada eternidade dos homens.

III. “Sou eu, me deixa entrar”

Fora do contexto poético brasileiro, outra escritora do século XX que nunca procurou resistir aos enigmas da pedra, imaginando-lhe portas e grandes salas vazias, foi a polonesa Wislawa Szymborska. Mas também ela esbarrou na superfície hostil do corpo mineral: “– Sai – diz a pedra. / Sou hermeticamente fechada. / Mesmo quebradas em pedaços / vamos ficar hermeticamente fechadas. / Mesmo trituradas em grãos / não vamos deixar ninguém entrar” (Szymborska apud Ferraz 2012a).

Sobre Szymborska, Eucanaã Ferraz não chegou a organizar um dossiê, como no caso de Drummond, mas publicou um ensaio na revista *Piauí* intitulado exatamente “A Poeta e a Pedra”. Nesse texto, Ferraz aponta para a importância da imagem da pedra na sua poética:

³Cf.: Thomas, Angela P. *Egyptian gods and myths*. Buckinghamshire: Shire Publications, 2001.

O poema “Conversa com a pedra”, traduzido por Regina Przybycien, pode ser lido como súmula da poesia de Szymborska. Nele, uma voz, em primeira pessoa, pede a uma pedra insistentemente: “Sou eu, me deixa entrar”. A resposta   sempre negativa: “Sou hermeticamente fechada”, diz a pedra, num diálogo improvável e perturbador. A linguagem nada tem de excepcional e, antes, busca a normalidade da conversa no encontro absurdo entre o humano e o mineral, resultando da  o insólito característico da obra de Szymborska. O poema faz-se numa série de varia es que encenam uma mesma procura obsessiva, ou ainda, o desejo permanente de compreender aquilo que desafia os sentidos e a razão. A “pedra” ocupa, portanto, o lugar que cabe a Deus,   morte, ao universo, ao medo, ao desejo, a certas memórias, a tudo que tentamos investigar sem sucesso, a tudo que não sabemos e que, a despeito de nossos esforços, devolve-nos   plena ignorância: “Não tenho porta – diz a pedra”. (Ferraz 2012a)

Essa *conversa com a pedra* torna-se tão importante para Ferraz, que no livro *Sentimental* escreve uma espécie de réplica ao poema de Szymborska. Em “Sou eu, me deixa entrar” a voz em primeira pessoa é substituída por um narrador que nos descreve a cena: “Chama-se Wislawa Szymborska. / Exausta, a cabeça na pedra recosta. / Parece, então, ouvir um cochicho; / aproxima um pouco mais o ouvido” (Ferraz 2012b: 56). E assim, com a cabeça encostada na pedra, a poeta ouve o mineral despertar:

Não mais o sono em que, pedra, permaneço há mil nios;
desabotoo em portas e janelas; brunindo-me,
faço em corredores claros o que outrora compacta
indiferença; sem os fáceis da matéria lassa, invento
paredes menos ferozes; contor o, sem avesso, oco

que me tornasse mais leve, como acontece aos fetos,
como deve ser sair de um ovo; d oi,
porque não há desabrochar suave, em pétalas, quando
se ignora totalmente a primavera e tudo o que se sabe,
não podes imaginar, é o cavo escuro do chão;

porque não se pode ir às apalpadelas, ao vento,
quando se   uma coisa contra a qual o vento se quebra,
 guas se quebram; mesmo sem poder-me abrir às cegas,
pois o risco seria quebrar-me, não há senão prosseguir
em trevas, sem ouvidos, sem cheiro, s  o peso,

o letargo sem tréguas que só cabem aos que dormem
inorgânicos, aos que são o caroço e em tudo essa noite
que não se arranca, mesmo se, pedras, translúcidas;

ainda assim, persevero; não conte, senhora: assaltei
as chaves com que os minerais se trancam; transudo

os grãos adversos que me vendavam salas varandas
vенеzianas e a duras penas avanço contra a brutalidade
empedernida; arquiteto-me, revessa, por querer ser
um “ele”, casa aberta a poder dizer como lhe digo agora:

entra!

(Ferraz 2012b: 56-57)

Se a pedra de Szyborska diz “Não tenho porta”, a pedra de Eucanaã desabotoa justamente em portas e janelas. O minério se abre, mas não sem dificuldade, pois o reino das pedras não é leve, aéreo. A indiferença mineral guarda “corredores claros”, mas vedados às palavras. Por isso foi preciso que a pedra assaltasse, ela mesma, “as chaves com que os minerais se trancam”.

Nesse poema também há uma correspondência e uma distância entre a *pedra* e o *ovo*, como já havíamos notado no poema de Cabral “O Ovo de Galinha”. Entretanto, se para Cabral a linguagem poética se constrói dialeticamente a partir da pele, posto que o dentro e o fora estão integralmente “no contorno”, Eucanaã Ferraz prefere imaginar o momento em que essa pedra eroticamente se abre, ressaltando a dimensão aderente e háptica do olhar. Antropomorfizado, o mineral é fendido da mesma forma que o corpo de uma mulher se abre ao dar à luz a seus filhos; e “como acontece aos fetos, / como deve ser sair de um ovo; dói, / porque não há desabrochar suave, em pétalas, quando / se ignora totalmente a primavera e tudo o que se sabe, / não podes imaginar, é o cavo escuro do chão; (...)”. (Ferraz 2012b: 56).

Nesse sentido, Eucanaã Ferraz parece querer partir a pedra onde se enclausurou (dogmaticamente, talvez) certa leitura da poesia cabralina, ostentando, como escreve Antonio Carlos Secchin, “uma plasticidade e um rigor mais dúcteis, mais sinuosos do que a versão retilínea e angulosa de João Cabral” (Secchin 2003). Recombinando as possibilidades formais do poema, ele não recusa nem adere inconsciente ao projeto cabralino, mas acessa de um modo diferente algumas imagens análogas. Mesmo que o minério de João Cabral seja (e pode ser, como vimos) a imagem de uma dialética entre *presença* e *ausência*, *vazio* e *volume*, também é certo que a sua dureza tem servido para representar equivocadamente a suposta frieza matemática do autor. Com raras exceções, a pedra de João Cabral transformou-se em arma contra qualquer tentativa de arroubo sentimental na poesia brasileira. E *Sentimental* é, não por acaso, o título de um dos livros recentes de Eucanaã Ferraz.

IV. Leão de pedra

Passando em frente
ao antigo e imponente
prédio:

o leão, velho, para
e repara, atento,
naquele seu estranho parente.

Repara nas patas
bem postas,
pesadas, afiadas,

nos pelos, nos olhos,
em tudo que, granítico,
jamais apodrece.

O leão velho vê
a si mesmo
e inveja o irmão de pedra.

Pensa, por exemplo, que
não poderia guardar
entradas de edifícios

como faz o pétreo
leão de guarda,
impávido, perfeito.

Enquanto medita, moscas
fazem festa em volta de sua juba,
um tanto suja,

não há como negar, e
todo ele, desse jeito, mostra
uma ternura engraçada,

de palhaço,
de palhaço velho,
mais doce por isso.

O leão de pedra,
ao contrário, é,
depois de um século,

todo empáfia,
um rei
que não morresse,

que não morre,
que permanece, e
mais rei por isso.

O leão de pedra, imóvel,
guarda a entrada do templo,
enquanto o outro

procura por nós, igual
a nós, dentro
do tempo.

(Ferraz 2002: 42)

Nesse poema, chamam a atenção alguns aspectos sintáticos. Não há como desviar a leitura das aliterações construídas a partir da consoante plosiva “p” e da linguodental “t”, que reforçam o aspecto concreto e eterno do leão de pedra. Quando esse leão velho “pára” e reconhece o “estranho parente” na estátua que guarda o “antigo, imponente / prédio”, ele também “repara nas patas / bem postas, pesadas (...)”, “nos pelos, nos olhos, / em tudo que, granítico, / jamais apodrece”. E o “p” articula também as principais diferenças entre o invejado irmão de pedra e a capacidade de pensar do velho leão. Pois se o “pétreo leão de guarda” é “impávido, perfeito”, o leão vivo “pensa, por exemplo, que / não poderia guardar / entradas de edifícios”.

O leão de pedra é “depois de um século, todo empáfia”, como um rei que “não morre / que permanece”, ao contrário do leão de carne, que, “enquanto medita, moscas / fazem festa em volta de sua juba, / um tanto suja”; “e todo ele, desse jeito, mostra uma / ternura engraçada, // de palhaço, / de palhaço velho, / mais doce por isso”. Ao final, o poeta mostra a diferença entre o leão perfeito, transcendente, e o leão precário, imanente, investindo no contraste sutil entre os substantivos *templo* e *tempo*.

O templo é o lugar do sagrado, do mistério que guarda o “leão de pedra, imóvel”. Por outro lado, *o que vive* só existe quando lançado à precariedade e à finitude, dentro do *tempo*, palavra em que a elisão do encontro consonantal “p” sugere uma falta, uma falha. E se a expiração da palavra *templo* se prolonga mais líquida, a palavra *tempo* acaba seca, com o “p” mais curto soprado entre os dentes. Por isso o leão feito de carne sabe que não poderia guardar o templo e “procura por nós, igual / a nós, dentro / do tempo”.

O leão de pedra é talvez mais rei, porém de um mundo que já não concerne aos vivos. Seu patético parente mortal o inveja, mas a perfeição da estátua é fria, enquanto a precariedade do velho leão “mostra / uma ternura engraçada, // de palhaço, / de palhaço velho, / mais doce por isso”.

Essa ternura engraçada traz à tona também um poema chamado “O doido”, de *Cinamateca*. Aqui, um homem supostamente rico acaba ficando “endividado, torto, falido” (Ferraz 2008: 127), depois insano e miserável. Quem sabe um dos incontáveis mendigos solitários que perambulam todos os dias pela orla do Rio de Janeiro: “(...) era comum / vê-

lo penteando com seus dedos / encardidos a água das praias / como se província sua / como sua líquida mulher ou filha” (127).

Ao final, o doido também se encontra com a pedra, que corresponde aqui à inércia e ao noturno silêncio da morte: “Viveu assim, entre feridas e piolhos, // até que desceu a noite / e uma pedra veio buscá-lo” (127).

V. “Entre pedras, não sonha...”

Em outro poema ainda, intitulado “A mulher”, não se aspira à perfeição quieta nem à sacrossanta simbologia da pedra, desejando apenas tocar levemente os seus sonhos emudecidos, as suas memórias extintas, a tristeza dessa pétrea *Pietà* que nunca terá onde depositar seu filho:

A MULHER

Madona entre pedras,
a noite esfria,
o corpo dói, o leite seca,
os instantes pesam, caem

do teto
numa cova larga,
funda, que represa a hora,
o silêncio rói.

Madona entre pedras,
onde pôr seu filho?
Onde repousar pele, cabelo
e cólica, suavidades

que as rochas,
absurdas, repelem?
Onde pôr os olhos?
Onde pôr a memória

da casa, da mesa, da palmeira
alta como a torre?
Onde (aviões, um disparo súbito) pôr
o último retalho de um céu calado?

Mulher, soubera sempre
não lhe caber o solícito e fácil,
azuis, grãos
por si mesmos lavradores.

Mas como supor
tal espinho: não ter

onde pousar,
onde pousar seu filho?

Entre pedras, não sonha. Acesa
e sólida, vigia, vela pelo menino,
vela com seus olhos de pano enxuto,
à espera de, à espera.

(Ferraz 2002: 42)

Além das aliterações em *p*, nesse poema se repetem as vibrantes sonoras *r* e *rr*, que ajudam a dizer o repouso da *rocha*, onde apenas o silêncio *rói*. E os versos curtos e cravejados de vírgulas ajudam a imprimir a sensação de clausura da estátua, uma mulher sem memória cingida por um corpo imóvel. Embora o poema seja recortado por alguns *enjambements* (geralmente muito explorados pelo autor), nesse poema o abuso de vírgulas evoca a perturbadora percepção dos instantes que “pesam, caem // do teto / numa cova larga / funda / que represa a hora”. Um tempo que em verdade não flui; tempo extinto – e que, no entanto, vibra – quando dessa mãe imóvel emergem as suavidades de uma mãe qualquer, feita de carne e osso.

A madona, por sua condição feminina, “soubera sempre / não lhe caber o solícito e fácil”, acostumada com uma vida cheia de pedras, que são esses “grãos / por si mesmos lavrados”. Mas ao petrificar-se eternamente no corpo da estátua, ela não tinha como “supor tal espinho: não ter / onde pousar / onde pousar seu filho”. Na imobilidade da pedra, Ferraz encontra a eterna negação de um repouso, pois a *Pietà* é feita refém de um ato que nunca se consuma. Ao repelir qualquer suavidade, que seria a possibilidade humana de repousar “pele, cabelo / e cólica”, esta mãe só pode velar pelo seu menino, “à espera de, à espera”.

VI. A carne das estátuas

O tema dialoga com toda a história da arte no ocidente. Este encontro entre sujeito (desejo) e objeto (pétreo, morto), já era muito explorado ao menos desde os tempos de Ovídio, Plínio e Clemente de Alexandria. Como ensina mais uma vez Didi-Huberman (2012a: 125):

O mármore é, pois, a matéria de uma semelhança, o que toma o lugar de um corpo junto ao qual um desejo enlouqueceu, malogrou. Mas o mármore seria igualmente a matéria de um advento desse desejo como tal. Assim como a matéria de sua imobilização, de sua petrificação medusada. Portanto, de sua

anulação; entre desaparecimento histórico do objeto (um fulgor que passa e se esvai, um corpo que não é mais o mesmo) e desaparecimento melancólico do sujeito (um desejo que se enluta para sempre). Esse *topos* antigo atravessa toda a nossa história.

Entre as muitas estátuas mulheres que a história nos lega, o autor destaca a *Vitória da Samotrácia*, referida por Césanne e Gasquet, assim como a *Gradiva* do romance de Wilhelm Jensen, posteriormente referida por Freud. E podemos acrescentar a esta lista o antigo mito de Pigmalião e Galateia, em que o escultor se apaixona pela sua Vênus de pedra, assim como a estátua grega conhecida como *Juno Ludovisi*, que aparece nas considerações estéticas de Schiller e, contemporaneamente, nos textos críticos de Jacques Rancière.

É significativo notar que a *Vitória da Samotrácia* é uma representação da deusa Nice sem a cabeça, enquanto a Juno se resume a uma cabeça da deusa Hera, descolada do corpo. E se na primeira as asas e o busto inflado mostram “o movimento de toda mulher, como seu eterno (petrificado) desaparecimento” (Didi-Huberman 2012a: 126), a imagem da cabeça estática da Juno apenas inverte o mesmo enunciado. Porque seu semblante austero convida-nos a imaginar o movimento ondular, erótico, do corpo desaparecido. Em ambos os casos, “Quando a cabeça despregou-se, convenhamos, o mármore sangrou...” (126).

A mesma carnadura e o mesmo jogo entre presença e desaparecimento se dá com a *Gradiva* de Jensen, a estátua que “resplandece ao andar” (126). Feita de um “mármore fascinante, de admirável alvura, fascinante até ganhar vida: vida empalidecendo até o mármore (...)” (126). Substância de um *entremeio*: “Entre *sema*-sepultura e *soma*-desejo”.

O que Didi-Huberman deseja mostrar a partir dessas pedras “encarnadas” é que o trabalho artístico consiste em retirar o poder “(fascinação), beleza, exclusividade” (128) da precariedade significativa que elas sustentam, “entre o corpo verdadeiro e a anulação total” (128). Pois “dando a ver que há uma mulher ali embaixo, ele mostra um corpo já sepultado, encriptado, desaparecido” (128). E a partir desse estatuto paradoxal da visibilidade, entende-se que a *delicadeza* radical do artista, do escultor, do poeta, é consagrar seu trabalho a uma *sobrevivência*. Não ao fixar ou estancar o momento de um desaparecimento, mas por fazer com que ele se prolongue:

Mas trata-se igualmente de impedir in extremis que aquele ‘inacreditável, lento e progressivo desaparecimento’ (...) seja ele próprio destruído, tornado invisível. É, pois, a visibilidade violenta de uma *aphanisis* que se produz – uma intensidade contraditória. Entre o pudor mortal e a exibição daquela fuga, nos debaixo, de um corpo de mulher (...). O prazer diante da beleza não determina

somente o “juízo de gosto”, como diz Kant, ele determina igualmente “o enigma da relação enlutada” – trabalho do luto antecipadamente iniciado – com a beleza. (Didi-Huberman 2012a: 131)

Para compreender esse trecho, lembremos por um instante do relato de Freud *Sobre a transitoriedade* (Freud 2006), onde disserta sobre a impossibilidade de se obter prazer com a beleza, quando antecipamos o luto. Naquele texto, o amigo poeta de Freud vivencia apenas a morte de tudo que vê, sem conseguir admirar com entusiasmo a brevidade da vida. Neste outro caso, ao contrário, Didi-Huberman mostra como o artista é justamente aquele que procura situar-se no espaço intersticial do luto, impedindo que o processo de desaparecimento de uma imagem se conclua.

Não o luto niilista e entrópico que transforma a alegria em míseras cinzas, mas o “enigma da relação enlutada” que o artista pode encontrar na carnadura da pedra ou na pele de um quadro: a substância de um *entremeio*. No mistério mantido entre o tegumento e a derme: o que recobre e o que despoja um corpo.

No poema de Eucanaã Ferraz citado acima, a constatação de que a estátua é feita de matéria fria, inorgânica, apenas serve de fundo ao seu preenchimento carnal. O que ele escreve não é a imagem-clichê do sofrimento de Maria, a mãe de Jesus, levada aos altares dos templos. Ao contrário, são as suavidades humanas, as cólicas menstruais, a feminilidade (pele, cabelo) de uma mãe como outra qualquer. Desse modo, o poeta perverte a dimensão metafísica impregnada na obra. Tanto é assim que o título do poema é “A mulher”, não *Pietà* ou *Santa Maria*.

Outra característica da *mulher* petrificada do poema é que (embora não se mova, não volte a ser humana, como nos contos sobre a Galateia e a Gradiva) ela está *acesa*. Em *Quando as imagens tocam o real*, Didi-Huberman destaca exatamente a importância da natureza ardente das imagens: “Não se pode falar do contato de uma imagem com o real sem falar de uma espécie de incêndio” (Didi-Huberman 2012b: 208). No poema, a natureza incandescente (viva) da estátua é ressaltada ainda pelo contraste entre os verbos “arder” e “velar”. Pois enquanto *vela* o seu filho, a madona de pedra não apenas vigia (guarda, protege, escruta) a sua morte, como o ilumina: dá-lhe novamente à luz. A imagem sobrevive quando exposta ao fogo, enquanto arde submetida à constante ressignificação do olhar.

No poema “Gioventù”, do livro *Martelo*, notamos uma perspectiva equivalente. Em provável referência à pintura homônima de Eliseu Visconti, que se encontra exposta no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o poeta diz o que há de mais fascinante na jovem retratada pelo artista:

GIOVENTÙ

Um modo de olhar
– de frente – o sol.
A palavra desembainhada, sempre.
E esta beleza, a mais aguda:
não saber que
nasceu anteontem
e morrerá menina – a pressa
dos incêndios,
a insônia das estátuas.

(Ferraz, 1997: 50)

A juventude consumida pela “pressa dos incêndios” se prolonga no olhar da estátua, voltado de frente para o sol. A sua beleza não é a eternidade fria de um retrato, mas de que modo ele mostra os seus olhos incandescentes, a sua juventude dissipada, feita cinzas. O rosto da *Gioventù* sobrevive não porque foi retratado, mas porque está encarnado; porque as cores e a espessura das pinceladas permite entrever os sonhos que palpitavam nos olhos da modelo.

O poema, assim como a escultura e a pintura, diz o que está sempre morrendo (pegando fogo, voltando às cinzas), e que apenas por isso sobrevivem. Mostra como as imagens e as palavras estão sempre correndo um perigo, à beira do desaparecimento:

Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido). Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (como se costuma dizer “ardo de amor por você” ou “me consome a impaciência”). Arde pela destruição, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo resplendor, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se (como uma vela que nos ilumina mas que ao arder destrói a si mesma). Arde por seu intempestivo movimento, incapaz como é de deter-se no caminho (como se costuma dizer “queimar etapas”), capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra parte (como se costuma dizer “queimar a cortesia”; despedir-se à francesa). Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis (como se costuma dizer “queimar os navios”). Arde pela dor da qual provém e que

procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. (Didi-Huberman 2012b)

A *delicadeza* (o limite da força) da poesia é a sua capacidade de fazer com que as imagens não cessem de morrer, como ela própria, graças ao fogo que as consome. É o desejo de silêncio e a necessidade de dizer, sobretudo, o que não tem palavras. Desde as primeiras pinturas humanas na superfície das pedras até essa dimensão pétrea (ou pedregosa) da poesia contemporânea, o que resta é apenas a nossa capacidade de reencantamento pelo presente, tempo em que tudo se dissolve. A pedra talvez seja uma figura indispensável à poesia enquanto sobrevive na forma (ou na constante reformulação) de um mistério, e é possível que as palavras estejam para o poeta-escritor como um bloco de pedra está para o escultor, ou a tela em branco para quem pinta. Exigindo a escuta de uma língua estranha, difícil:

GAKU TADA

Há quem, secretamente e manso,
das pedras e das flores ouça a voz,
na mesma língua em branco

respondendo; pensei nisso quando
olhei nos olhos do menino, ator
de uma pequena trupe de kabuki.

(Ferraz, 2012, p.47)

Bibliografia

Andrade, Carlos Drummond de (2012). *Poesia 1930-62: De Alguma Poesia a Lição de coisas*, São Paulo, Cosac Naify.

Didi-Huberman, Georges (2012a). *A Pintura Encarnada*. São Paulo, Escuta. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa.

_____ (2012b). "Quando as imagens tocam o real". (Trad. Patrícia Carmello e Vera Casanova, *Revista do Programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v.2, nº4: 206-219.

Ferraz, Eucanaã (1997). *Martelo*. Rio de Janeiro, 7 Letras.

_____. “Nota para um livro divertidíssimo”, Prefácio, em Andrade, Carlos Drummond de. *No meio do Caminho: Biografia de um Poema*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.

_____ (2002). *Desassombro*, Rio de Janeiro, 7 Letras.

_____ (2012a). “A poeta e a pedra. Ensaio”, *Revista Piauí*, edição 66.

_____ (2012b). *Sentimental*, São Paulo, Companhia das Letras.

Freud, Sigmund (2006). “Sobre a transitoriedade”, em *Obras Completas*, vol. XIV, Rio de Janeiro, Imago.

Melo Neto, João Cabral de (2008). *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

_____ (2000). *De Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Félix de Atháide (org.), Rio de Janeiro, FBN, UMC e Nova Fronteira.

_____ (1999). Entrevista concedida a Ivo Barroso, em *Caderno Prosa e Verso, Jornal O Globo*, 09 Jan, 1999. Versão online disponível em: <http://gavetadoivo.wordpress.com>.

Eucanaã (2003). *Desassombro*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Platão. *Ião*. (1973), em *Diálogos (I)*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará, UFPA.

Secchin, Antonio Carlos. “O sumo do desassombro”, em *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2003: 273-274.