

# RILKE E MICHELÂNGELO. *PIETÀ*: POEMA DE PEDRA, ESCULTURA DE PALAVRAS

*Jardel Dias Cavalcanti\**  
Universidade Estadual de Londrina

*Dedicado a Rose Furlanetto*

**Resumo:** O artigo propõe criar um diálogo ou aproximação livre entre o poema *Pietà*, de Rainer Maria Rilke e a escultura de mesmo nome do escultor renascentista Michelângelo. No centro da relação, a ideia de que a arte e o artista mergulham nas “dores do mundo” para trazerem de lá a promessa de felicidade que é a beleza da criação. O ensaio de Todorov sobre Rilke, do qual fizemos uso frequente aqui, é a base para se pensar essa ideia.

**Palavras-chave:** Rilke. Michelângelo. *Pietà*. Correspondências das artes.

## Introdução

Que relação pode haver entre duas obras de arte de tempos bastante distintos, separadas que estão por séculos? Estamos diante de dois artistas que criaram a partir de um mesmo tema, em gêneros diferentes de arte: poesia e escultura. Dois artistas que, no entanto, tinham paixões muito próximas. Rilke trabalhou com o escultor Rodin, sobre quem escreveu um ensaio. Também comentou profundamente a obra de Cézanne. Michelângelo, além de escultor era pintor. E era tão grande poeta quanto artista plástico.

Algo profundo aproxima esses dois artistas: têm uma vida artística marcada pela radicalidade de sua opção: viver unicamente para a criação artística. A paixão absoluta pela arte traduziria para eles a decisão de levar a existência poética até o limite: sentir a vida profunda e unicamente a partir da criação artística.

Esse ideal fez da escolha dos temas a que se consagraram um momento onde puderam traduzir, na forma da arte, sentimentos profundos, de si mesmos e das narrativas do mundo.

Existe uma correspondência entre as artes. Ela se processa no interior das formas e



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

\* Professor de História da Arte e Crítica de Arte da Universidade Estadual de Londrina (UEL), PR - Brasil. Mestre e doutor em História da Arte pela Unicamp, pós-doutorado em História pela UFRJ. Colunista do site [www.digestivocultural.com.br](http://www.digestivocultural.com.br) Contato: [jardeldias1@hotmail.com](mailto:jardeldias1@hotmail.com)

do seu conteúdo. Este artigo pretende aproximar duas obras, perceber suas relações.

### **Rilke e Michelângelo: poema de pedra, escultura de palavras**

Em 1912, quando atravessava uma crise de criação, Rilke escreve uma série de poemas dedicados à Virgem Maria (*Das Marien-Leben*). Os treze poemas possuem uma grande beleza, embora o próprio Rilke não os considerassem de grande importância no conjunto de sua obra. Dentre esses poemas, destaca-se *Pietà* (RILKE, 1994, p. 51) que reproduzimos à seguir, na tradução de Dora Ferreira da Silva:

#### PIETÀ

Minha miséria agora é completa. Algo sem  
nome  
apoderou-se do meu ser. Imóvel,  
como se fora pedra,  
o cerne também de pedra.  
Cresceste  
... cresceste muito  
até alcançar a grande dor  
que meu coração não pode compreender.  
Jazes deitado obliquamente no meu colo  
e então, então é impossível de novo  
te gerar.

Particularmente, *Pietà* é um dos mais belos da série dos treze poemas. Não podemos deixar de pensar na escultura de Michelângelo, também denominada *Pietà* (1499, São Pedro, Vaticano), quando lemos o poema de Rilke. Apesar de ter se baseado na obra iconográfica de um livro de pintores do Monte Athos (como deixou registrado numa carta a Herman Pongs), a relação entre o poema de Rilke e a escultura de Michelângelo se impõe. O poeta, como qualquer outro artista europeu, não poderia estar livre de ter gravada em sua mente a imagem da famosa escultura de mármore.

Segundo Dora Ferreira da Silva, que traduziu e prefaciou o livro de Rilke, “o ciclo destes treze poemas dá-nos, paradoxalmente, a face humana e divina de Maria” (SILVA, 1994, p.8). Apesar da aceitação da missão divina de ter gerado o Cristo, o aspecto humano da mulher não deixa de existir e de cobrar seu direito à existência. A sua “grande dor”, tal qual está exposta no poema *Pietà*, é a medida dessa crise. O mesmo ocorreu com o Cristo da *Pietà* de Michelângelo, também humanizado, sobre o qual o artista dizia o seguinte: “em relação ao filho, em contrapartida, nada de milagre: ele encarnou no homem e envelheceu como ele e não há necessidade de fazer desaparecer o humano por trás do divino”. (NÉRET, 2000, p. 16)

O paradoxo também se estende ao próprio Cristo do poeta, onde a crise entre o caráter transcendental e humano do personagem aparece registrado claramente por Rilke em alguns dos versos do poema intitulado *Antes da paixão* (RILKE, 1994, p. 47):

Oh, se era isto que querias, porque escolheste  
nascer de um corpo de mulher?  
Redentores devem ser arrancados das montanhas:  
rochas talhadas na dura rocha.

O diálogo com Michelângelo, nesse sentido, nos parece apropriado. Mestre renascentista, escultor neoplatônico, desejou esculpir no mármore o mesmo paradoxo: aquilo que nos transcende, ou seja, a presença da força divina que alimenta e envolve os seus dois personagens: Cristo e Maria; e o caráter humano da cena, o retrato da mãe que deve suportar a morte do filho, caído já sem o espírito que o anima sobre seu colo.

No poema *Pietà* de Rilke a imagem da pedra é a mais profunda tradução da dor que se apoderou de Maria. Um sentimento que não pode ser quebrado, dissolvido, pois talvez seja o mais doloroso dos sentimentos humanos: a morte de um filho gerado no ventre do amor. Inominável, pois que incapaz de ser traduzido para outra pessoa em sua imperiosidade, somente a metáfora da pedra, talvez, cumpra em parte esse papel de falar da dor:

[...] Algo sem nome  
apoderou-se do meu ser. Imóvel,  
como se fora pedra,  
o cerne também de pedra [...]

Essa pedra-dor, intraduzível, encontra em Michelângelo sua tradução material. Caído sobre o colo de Maria, Jesus está entregue à morte, ao seu destino divino. O corpo se estende nessa entrega ao longo do colo e dos braços da Virgem que o mantém deitado sobre si. A ideia da perfeição metafísica procurada pelo jovem Michelângelo encontra um corpo material para que seja apreciada pelos mortais. O escultor torna finito o que é infinito. Torna matéria formal aquilo que é da ordem do invisível. E tal como Rilke, é na forma que se cristaliza aquilo que é do reino transcendental.

O que faz do artista um ser excepcional senão essa capacidade de entrar profundamente nas “dores do mundo”, embebedar-se delas na sua mais profunda significação e nos possibilitar tê-la para nós, traduzida na forma de sua arte? No seu ensaio sobre Rilke, o ensaísta Tzvetan Todorov clarifica essa razão de ser do poeta:

O dom e ao mesmo tempo a vocação do poeta são o Einsehen, compreender o mundo, ‘vê-lo por dentro’ (...) o objetivo do poeta não é atravessá-lo com o olhar, à maneira de um sábio, mas o de instalar em seu interior, no lugar em que ele se torna o que é, sem, porém, se perder ali [...]. Ter êxito em tal imersão no mundo e manter

o traço verbal é o que Rilke chama de 'minha beatitude terrestre'. [...] Ser poeta é ser capaz de ser dar por inteiro ao mundo, e assim converter a feiura e o desespero em beleza, uma beleza sem contrários. 'Minha tarefa não era estar acima das coisas, mas dentro'. (TODOROV, 2011, p. 137)

Estar “dentro” da grande dor e torná-la uma expressão artística, verbal no caso de Rilke, e uma escultura no caso de Michelângelo, é a função do grande artista. E os dois artistas, ao tomar o tema da morte de Cristo sobre os braços de Maria, procuraram dar ao seu significado a existência plena e profunda dessa dor incompreensível.

Rilke abre seu poema com a imperativa conclusão a que Maria chega sobre sua vida de sofrimento: “Minha miséria agora é completa.” (RILKE, 1994, p. 51) Ressoa nesse verso a dor de uma existência que tinha consciência do destino que lhe foi reservado: assistir à tragédia do filho que lhe seria arrancado, com duros golpes, em nome de um destino sagrado. Destino superior aos destinos humanos normais, mas que, no entanto, não lhe redime dos sofrimentos de mãe.

Na escultura de Michelângelo, apesar da impassível expressão de Maria diante do cadáver do seu filho, a dor é congelada para o espectador na forma do silêncio absoluto, de pedra, que ela, a dor absoluta, possui. Dor que seria intraduzível não fosse a sua presença na forma da criação pela arte.

Embora esteja comentando Rilke, também podemos pensar em Michelângelo quando Todorov fala dessa capacidade que o artista tem de penetrar na natureza das coisas e dos sentimentos:

Foi-lhe concedida (...) a capacidade de apreender até o infinito o que se passa na natureza e no homem. Foi-lhe concedida a compreensão do sentido invisível de todas as coisas, de exprimir o que parecia ser inexprimível, e o faz tão bem que ficamos diante da profundidade, da beleza e da clareza de sua santa humanidade, como diante de um milagre. (TODOROV, 2011, p. 148)

Aquilo que no poema de Rilke é incompreensível até para sua personagem, Maria, “a grande dor”, é para o poeta matéria de compreensão profunda e revelação para o leitor. Se Maria diz: “cresceste muito até alcançar a grande dor que meu coração não pode compreender”, tanto o poeta quanto o escultor perscrutam esse sentimento no seu mais agudo sentido e procuram fazer de sua obra a tradução daquilo que está guardado no coração ferido da personagem.

Para Michelângelo os dois personagens devem encontrar-se entregues ao seu destino e sentimento: Cristo na suave morte que o leva, enfim, ao abraço divino, e Maria ao congelamento que a dor insuportável lhe trás. O mármore se dobra ao gesto suave do rosto de Maria, delicadamente reclinado, como na cabeça, nas pernas e nas mãos que pendem de

Cristo. Fazem o desenho deste “momento imóvel da paixão” em linhas que fixam o abismo da dor. Parafrazeando Michelângelo: “e eu, porque a escutei/ não mais senhor de mim serei”. (MICHELANGELO, 1994, p. 17)

O tema do poema e da escultura é a dor. Vale citar a descrição da *Pietà* de Michelângelo, feita por Giovanni Papini ,para até se pensar na hipótese de que ela poderia ter sido lida por Rilke:

Tratava-se de representar o cadáver de um Deus ferido de morte e a dor de uma Mãe: tema sublime que Michelângelo tinha já experimentado em pintura (...).

Com esta *Pietà* Buonarotti situou-se inteiramente na luz cristã da paixão. O rosto virginal de Maria, reclinada para a extinta humanidade do Filho, fala, naquela sua firmeza pálida e silenciosa, uma linguagem que toca o fundo das almas. A dor está nela como que retida e contida por qualquer coisa que é mais forte que a própria angústia materna; é uma tristeza suave não desfigurada por elementos demasiado humanos; é a beleza casta da mulher moça, mas tão pura que parece que lembra o reflexo de um mundo que ainda não é o Céu, mas já não é a Terra. A Madona tem sobre os joelhos o filho, com a mesma terna atitude de quando Ele era menino, mas a expressão da face não é leda como outrora, e a mão esquerda, em lugar de disposta à carícia, cai-lhe pendida para fora, com a palma aberta, como a de uma mendiga que implorasse caridade.

Por todo o grupo se difunde uma taciturna e luminosa majestade, que o situa numa solidão quase natural. Cristo jaz morto e parece que o mesmo caudal de amor que une os homens a Deus esteja suspenso e interrompido, naquela pausa de aparente abandono que se abre, como um abismo, entre a Crucificação e a Ressurreição. O Deus, ainda que seja por poucas horas, está ausente e o gênero humano mergulha aterrado na expectativa. O corpo abandonado e inerte de Jesus não é o de um efebo adormecido, nem o cadáver devastado dos realistas. É a Humanidade, sacrificada, porque os homens não puderam aguentar o fulgor e a aproximação dessa perfeição. A morte não O deformou nem evileceu; os suplícios não O alteraram; sente-se que aquele despojo imóvel é o templo de que fala S. Paulo: o templo onde a divindade morou, deixando para sempre as marcas e vestígios. É um Deus que repousa na sua dor com a mesma placidez de uma criança, que na alegria adormeceu. (PAPINI, s/d, p. 65-66)

As pausas no poema de Rilke, os momentos em que os versos se quebram, apontam a perspectiva desse sentimento que lentamente é reconhecido em sua dolorosa imposição. A imobilidade que ele instaura encontra a sua tradução na imperatividade das frases pausadas. A reticência angustiosa aponta um crescimento dessa dor em sua evolução: “Cresceste- ..... cresceste muito”, diz o poema.

O comentário de Carlo Argan sobre a poesia de Michelângelo parece dizer também de Rilke, como comentamos no parágrafo anterior:

Aquela rara ‘coisicidade’ da palavra consistia na firmeza do contorno, na força do timbre, no esmalte luzidio, feito pedra dura, que adquiriram as palavras isoladas justamente pela absoluta ausência de associação harmônica naquele contexto descomunal, que não seguia o fio de um discurso, mas deslocava as notas verbais segundo os ritmos de movimento de uma alta e conturbada consciência, para a qual tudo era uma contradição desesperada ou exaltante. (ARGAN, 1994, p. 132)

A forma do poema não existiria sem a capacidade de entrega do poeta ao que se esconde na escuridão da existência. É a arte e o poeta, conjuntamente, que abrem as comportas dos sentimentos agudos. Novamente recorremos ao belíssimo ensaio de Todorov sobre Rilke para exemplificarmos isso:

O que é a poesia? O que é a arte? É a abertura à totalidade do real, é a capacidade de descobrir a beleza da existência em cada uma de suas parcelas. O artista é aquele que diz 'um sim livre e definitivo ao mundo', que vive a 'paixão da totalidade' e supera a incompletude constitutiva do ser humano. Para chegar a isso, porém, o artista necessita de todo o seu amor. 'O princípio de meu trabalho é o de uma submissão apaixonada ao objeto que me ocupa, ao qual, dito de outra maneira, pertence meu amor. (TODOROV, 2011, p. 151)

Mas para traduzir uma emoção tão profunda é preciso, antes, ler em si o que se deseja ler na alma dos seus personagens: a sua mais infinita dor. É preciso fundamentalmente um estado de empatia do artista com essa dor que ele quer tornar visível. Lou Andreas-Salomé, em suas conversas com Rilke, explicita a relação entre as próprias dores do poeta e o mergulho que o mesmo faz na alma sofrida do mundo. Uma coisa não poderia existir sem a outra.

Ela está convencida de que o sofrimento permanece como absolutamente indispensável ao artista, pois alimenta sua criação. Desde o princípio de sua amizade, ela constata: 'O poeta, em você, cria a partir das angústias do indivíduo'; portanto, suprimir as angústias significa calar a fonte da poesia. O trabalho de criação não pode dispensar o sofrimento interior do criador. (...) Se quiser continuar a flertar com o essencial, ele deve pagar o preço. (TODOROV, 2011, p. 161-162)

O martírio da dor dos personagens deve acabar sendo o próprio martírio do artista. Do mergulho nas profundas águas de onde se vislumbra a dor, nasce a felicidade da arte, ou sua promessa de felicidade. "O sofrimento é uma marca de eleição, mesmo não sendo uma garantia: não existe gênio feliz. Para se aproximar de seu Deus, o criador deve se tornar mártir." (TODOROV, 2011, p. 163)

Há nesses dois artistas uma ideia de entrega absoluta à criação. Mais que a vida, interessa essa transcendência que a arte possibilita. Como se a vida precisasse ser imolada no altar da arte.

Michelângelo quer, também, encontrar os confins da alma de seus personagens. Cada contorno suave que impõe à escultura revela esse estado de penetração no sentimento trágico do personagem. Cada pequena dobra, cada pequeno gesto da mão de Cristo, do seu pulso, a torção do tornozelo, de suas costelas e a cabeça que pende, tudo nessa escultura do corpo do mártir, como também nos detalhes da feição de Maria, dos seus lábios delicadamente

fechados, do seu olhar interior, traduz na matéria – em si mesma – a transcendência do personagem em sintonia com seus próprio sentimentos.

Tanto em um como no outro, poeta e escultor, a transcendência está a serviço da beleza. A vida das formas, como conceituou Henri Focillon, é quem faz existir o sentimento que transpassa do poeta ou escultor para o leitor ou espectador. O sentimento vem ao mundo na arte não como expressão de algo externo à forma, mas como ser no mundo a partir dessa forma. Michelângelo e Rilke tornam aquilo que é dor um objeto palpável. Se a dor é dura, “como se fora de pedra”, é a percepção das entranhas da linguagem que dirá.

Se na *Pietà* de Rilke a dor é fruto da constatação de que o filho morto “é impossível de novo te gerar” (RILKE, 1994, p. 51), o poema refaz a criação, eternizando aquilo que o coração de Maria experimentou e que agora é dado ao leitor na construção do poema, esse diamante reluzente que nos chama à leitura: ela pensa no destino do homem, na vaidade das paixões e na vulnerabilidade que caracteriza todos os empreendimentos humanos. Alçar ao sagrado e ter que lidar com a brevidade da vida humana é o centro da tensão irremediável.

Em Michelângelo, a criação da morte de Cristo em seu retorno ao colo da mãe é que perfaz esse caminho: “O corpo de Cristo já não é um cadáver rígido, um homem reduzido ao seu estrito invólucro carnal. É o corpo de um homem abandonado à morte, como que com doçura e confiança. É ao mesmo tempo o filho que voltou para sua mãe, para o último refúgio.” (ARBOUR, 1985, p. 39).

O escultor também faz da forma concentrada de seus traços, da busca da perfeição da forma, a tradução da *idea* que a cena comporta de tragédia. “Ei-lo novamente diante da matéria, investido desse poder de execução mais poderoso ainda que o seu poder de sonhar e de pensar e, do mesmo modo, de dar forma às promessas da sua imaginação.” (ARBOUR, 1985, p. 41).

O mesmo acontece com Rilke, que sabe que o grande poema é uma imagem tão forte quanto um conceito; imagem sólida e real como uma pedra. Mas essa pedra não é fria, como o conceito, pois versos lacerados conduzem a sentimentos dolorosos, imagens não tão desenvolvidas a tensões espirituais profundas, frases truncadas a curvatura de metáforas que são quase sentimentos impossíveis.

A obra de arte seria a projeção na matéria de uma imagem interior que o artista acessa: “o desenho nada mais é do que a criação de uma forma intuitivamente clara e correspondente ao conceito que o espírito contém (...).” (PANOFSKY, 1994, p. 61). A perda absoluta do filho pela morte e o sentimento doloroso dessa perda encontra sua paz na

perfeição em que o mármore se tornou. A dor tornada arte é nossa promessa de felicidade: possibilidade de decolar e alçar-se ao sublime.

A arte é, conseqüentemente, “signo provável de valor artístico”, mas também, “signo de que alguém quis ir aos confins de si mesmo”. (TODOROV, 2011, p. 163)

### Referências

ARBOUR, Renée. *Michel Ângelo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. “Michelângelo: artista e poeta”. In: *Michelangelo Buonarotti. Poemas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BUONAROTTI, Michelangelo. *Poemas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

NÉRET, Gilles. *Michelângelo (1474-1564)*. Lisboa: Taschen, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fones, 1994.

PAPINI, Giovanni. *Vida Miguel Àngelo na vida do seu tempo*. Lisboa: Livros do Brasil Ltda, s/d.

RILKE, Rainer Maria. *Vida de Maria*. Petrópolis: Vozes, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvataeva: os aventureiros do absoluto*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

[Recebido e aceito para publicação em dezembro de 2013]

### **Rilke and Michelangelo. Pietà: poem of stone, sculpture of words**

**Abstract:** The paper proposes to create a dialogue or free approach between the Pietà poem, written by Rainer Maria Rilke and sculpture of the same name from the Renaissance sculptor Michelangelo. In the center of the relationship, the idea that art and artist plunge into the "pain of the world" to bring from there the promise of happiness that is the beauty of creation. Todorov's essay on Rilke, which made frequent use here, is the basis for thinking this idea.

**Keywords:** Rilke. Michelângelo. Correspondence arts.

