

Vida que se recolhe ao invisível: notas sobre Rilke - Juliana P. Perez



Um retrato de Rilke pintado dois anos depois de sua morte por Leonid Pasternak.

Em 1917, em um de seus textos críticos fundamentais, *Tradition and Individual Talent*, T. S. Eliot escreve que o significado da obra de um poeta só pode ser percebido no contraste e na comparação com escritores e artistas já falecidos. E acrescenta:

“...quando se cria uma nova obra de arte, ao mesmo tempo acontece algo com todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam entre eles uma ordem que é modificada pela introdução da obra de arte nova (realmente nova). Antes de a nova obra chegar, a ordem existente está completa; e para que essa ordem persista após a chegada da novidade, toda ela tem de ser modificada, mesmo que seja de maneira quase imperceptível. Assim, as relações, proporções e valores de cada obra para com o todo reajustam-se; e isto é conformidade entre o velho e o novo”.

Não por acaso cito Eliot no início de um breve ensaio sobre a poesia de Rainer Maria Rilke (1875-1927): a aguda observação do poeta americano serve aqui como critério para a leitura dos textos de Rilke e explica por que, a meu ver, *Neue Gedichte* (“Novos poemas”), *Sonette an Orpheus* (“Sonetos a Orfeu”) e *Duineser Elegien* (“Elegias de Duíno”) são livros que ainda despertam o interesse de um leitor atento. A eles juntam-se *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (“Os Cadernos de Malte Laurids Brigge”), *Rodin*, *Briefe über Cézanne* (“Cartas sobre Cézanne”), escritos no mesmo período.

O aparecimento de uma novidade *real*, no sentido de uma *transformação* no interior de um conjunto

de textos que constituem uma “tradição”, explica por que 1922, ano em que Rilke publica *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*, tornou-se uma data de referência na história da literatura: esse também foi o ano de publicação de textos como *The Waste Land*, de Eliot, e *Ossi di Sepia*, de Eugenio Montale, por exemplo. Entre nós, 1922 apenas tentou ser um ano importante. No primeiro caso, os livros citados não só alteraram significativamente sua respectiva tradição literária, como provocaram mudanças em literaturas de outras línguas. No caso brasileiro, uma certa agitação no Teatro Municipal pode ter sido, para quem o queira, até mesmo divertida - mas não alteraria de fato as “relações e proporções” no interior de nossa literatura. O melhor de Machado de Assis, para citar apenas um exemplo, faz-nos reavaliar não somente José de Alencar, mas também Eça de Queiroz, Gustave Flaubert... E assim por diante.

Quando Rilke publica, em 1899, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (“A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke”), e quando, seis anos mais tarde, lança *Das Stunden-Buch* (“O livro das Horas”), sem dúvida já se revela como uma das grandes vozes da poesia de língua alemã. Ambos os livros tiveram grande êxito junto ao público leitor. Mas, até ali, Rilke não fizera nada além de selecionar seus motivos e trabalhar com um repertório de imagens caras à poesia alemã, sob a inquietação que as leituras de Nietzsche, a relação com Lou Andreas-Salomé e a forte impressão das viagens feitas à Rússia lhe provocavam. Embora tanto a relação com Lou quanto a experiência na Rússia permaneçam presentes em textos posteriores, seus primeiros livros não representam mais do que o momento do encontro entre tais experiências e uma certa tradição lírica. No âmbito de língua francesa, que Rilke conhecia muito bem, era a época em que a poesia de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé era exaltada sob o (questionável) nome de “simbolismo”; no âmbito de língua alemã, Nietzsche determinava a verdade como uma rede de metáforas e iniciava sua filosofia “com o martelo”, Fritz Malthner escrevia sobre o fracasso da linguagem e Lorde Chandos, personagem de um texto Hugo von Hofmannsthal, observava a desintegração da mesma.

Como nos autores citados, a busca de uma nova linguagem, em Rilke, já se opunha, com maior ou menor sucesso, às estreitezas da razão cartesiana. Mas somente quando ele vai a Paris, em 1902, encontra um rumo claro para sua criação artística. Rilke passara um breve período na pequena cidade de Worpswede, na qual moravam vários pintores alemães do início do século XX; ali conhece a pintora Paula Modersohn-Becker e sua amiga Clara Westhoff, através da qual entra em contato com Rodin. A convivência com artistas plásticos não só reforça o gosto de Rilke pela história da arte, mas também desperta nele a paixão por “ver” e a busca pela exatidão da representação artística. Sua ida para Paris dará vigor ao novo *ethos*: desaparece o gesto do eu que “sente” para dar lugar a um olhar objetivo da vida. Embora a celebração da vida em si mesma, alternada com uma certa queda pela decadência, estivesse presente em muitos textos da época, aqui se trata de uma tentativa de *conhecimento*: apreender a vida em movimento.

Em Rilke, o conhecimento do real se dá por meio da literatura: ele não acontece “antes” do texto literário, como se um conteúdo filosófico devesse ser “traduzido” em forma poética, tampouco “depois” que o texto está terminado, como se a criação artística fosse apenas um intervalo entre dois pontos. Rilke, admirador confesso de Valéry, é um poeta ligado ao entretempo, ao “processo” de escrever. Mas, ao contrário do poeta francês, Rilke não valoriza o “processo” em si mesmo, isolado de seu resultado, apenas o observa como condição de possibilidade para alcançar um objeto fora de si, somente acessível ao sujeito por meio da linguagem. Quando se desviam desse ímpeto cognitivo,

os textos de Rilke parecem resvalar num patético quase insustentável. Um verso como “Ela já era raiz” (“*Sie war schon Wurzel*”), do poema *Orpheus, Eurydike, Hermes*, nada acrescenta, por exemplo, ao de resto impressionante texto – talvez apenas aumente a impaciência de Orfeu para sair do mundo dos mortos. Em si mesmo, é apenas um verso de efeito duvidoso, como tantos outros, devidamente satirizados ao longo da recepção de Rilke.

O desafio de *conhecer* a própria vida por meio da literatura viria a implicar, necessária e paradoxalmente, um retorno à morte como uma experiência vital. Assim se iniciam as anotações parisienses de Malte Laurids Brigge:

“É então aqui que as pessoas vêm viver; eu antes diria que é aqui que se morre. Hoje saí. E vi: hospitais. Vi um homem que cambaleava e caiu. Juntaram-se pessoas em volta, e isso poupou-me o resto. Vi uma mulher grávida. [...] Depois vi uma casa singularmente cega, cega de gota serena, não estava registrada no plano, mas por sobre a porta via-se ainda bem legível: *Asyle de nuit*” ^[1].

As primeiras coisas vistas pelo protagonista do romance estão todas ligadas à doença e morte; os parágrafos se alternarão entre o que Malte vê e o que ouve, mas é ainda logo no início que ele escreve:

“Aprendo a ver. Não sei por que, tudo penetra mais fundo em mim e não pára no lugar onde até agora acabava sempre. Tenho um interior de que não sabia. Tudo lá vai dar agora. Não sei o que ali acontece. [...] Já disse? Aprendo a ver. Sim, estou a começar. Ainda vai mal. Mas vou aproveitar o meu tempo. Por exemplo: que nunca tenha tido consciência de quantas caras há. Há muitas pessoas, mas há ainda muitas mais caras, pois cada uma tem várias”.

Dois anos antes de seu falecimento, Rilke ainda escreverá sobre o protagonista:

“[...] o jovem M. L. Brigge sente necessidade de tornar apreensível para si mesmo, por meio de fenômenos e imagens, a vida que continuamente se vai recolhendo ao invisível; encontra estes fenômenos e imagens ora nas próprias recordações da infância, ora no seu ambiente parisiense, ora nas suas reminiscências de leituras. E tudo isso tem, onde quer que ele o tenha vivido, a mesma validade para ele, a mesma duração e a mesma presença”^[2].

Em seu ensaio sobre Rodin, escrito e publicado em 1902, Rilke descreve o impulso que movia o escultor, sem disfarçar que este é também o seu ideal de arte:

“Com essa descoberta [da superfície] começa o autêntico trabalho de Rodin. [...] Não havia poses, nem grupos, nem composição. Havia somente incontáveis superfícies vivas, havia somente vida [...]. Rodin percebia a vida, que estava em toda parte, em qualquer lugar que olhasse. Ele a percebia em todos os lugares, observava-a, dirigia-se a ela. Ele a esperava onde ela hesitava, na sua superação; ele a pegava onde ela corria, e encontrava-a em todos os lugares em seu tamanho original, com a mesma força que a impelia. Não havia então nenhuma parte do corpo diminuta ou sem significado: ele era vivo” ^[3].

Pouco depois de redigir o ensaio, Rilke começa a escrever os poemas de *Neue Gedichte* (“Novos

poemas”) – “Der Panther” (“A pantera”) foi escrito em novembro de 1902; *Der neuen Gedichte anderer Teil* (“A outra parte dos novos poemas”) também acompanha a redação de um novo “Relato” sobre a obra de Rodin, publicado em 1907, a quem Rilke dedica seu livro. Ignorar os nexos entre os escritos de Rilke e a inegável relação de seus poemas com o real equivaleria a fazer de Rilke um pré-concretista chique. Considerá-los em seu conjunto e em seu ímpeto de conhecimento do real nos oferece a chave de leitura não só de *Novos poemas*, mas de toda sua obra. A mudança do visível, do olhar – atitude que caracteriza *Novos poemas/ A outra parte dos novos poemas* – para o invisível, a escuta – atitude que caracteriza *Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno* –, não é mais do que o desenvolvimento que o próprio Rilke previu para o jovem Malte: “a vida que se recolhe ao invisível”, uma vez que a tarefa de captar em um só fôlego a vida e a morte e registrá-las em todas as suas variações estaria fadada ao insucesso.

Mas, antes de seguir rumo ao invisível, Rilke – na imitação do mestre Rodin, que continuou a admirar mesmo após o conflito entre os dois – deixa de lado a abstração transcendente do *Livro das horas* para se deter em cada um dos objetos ao seu redor: obras de arte, animais, plantas, figuras históricas, legendárias ou bíblicas, impressões de viagem, cidades – e cada um dos fenômenos, figuras ou objetos é apresentado como a vida em ato. “A pantera” torna-se, nos termos de Eliot, o “correlato objetivo” de uma experiência, mas não a “expressão” de um eu que se dilata até a natureza.

DER PANTHER

Im Jardin des Plantes, Paris

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille Steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
Sich lautlos auf. – Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.*

A PANTERA [trad. Geir Campos]

Varando a grade, a nada mais se agarra
o olhar tomado de um torpor profundo:
para ela é como se houvesse mil barras
e, atrás dessas mil barras, nenhum mundo.

Seu firme andar de passos gráteis, dentro
dum círculo talvez muito apertado,
é uma dança de força em cujo centro
ergue-se um grande anseio atordoado.

De raro em raro, só, o véu das pupilas
abre-se sem ruído - e deixa entrar
a imagem, que sobe, pelas tranqüilas
patas, ao coração, para aí ficar.

Neste poema, em que o “eu” não comparece em nenhuma forma verbal ou nominal, todos os versos acontecem em terceira pessoa e descrevem movimentos: dos olhos, dos passos, de uma imagem captada pelo olhar. Na forma lingüística, nada trai aqui o estado de ânimo do *eu* que escreve; a identificação também é evitada pela comparação explícita do “como se”, tão característico dos poemas de Rilke. Entretanto, a tentativa de apreensão do *real* - que quase obriga o poema ao *enjambement* - é o ápice de tensão da subjetividade.

É o encontro com o real, a busca do movimento da vida - visível ou invisível, como no poema “Archaischer Torso Apollos” (“Torso arcaico de Apolo”) - que interpela o eu, devolvendo-lhe o olhar que este lhe dedicara. Os dois últimos versos do poema, na insuperável tradução de Manuel Bandeira, dizem: “... pois ali ponto não há / que não te mire. Força é mudares de vida”. A descoberta da subjetividade - com sua conseqüente implicação ética - deve-se ao olhar atento ao real.

A passagem da abstração transcendente à objetividade apaixonada de *Novos poemas* é sintetizada pelo próprio Rilke em 1907:

“... a natureza era para mim, então [em *Livros das Horas*], um ensejo geral, uma evocação, um instrumento em cujas cordas minhas mãos se reconheciam; eu ainda não sentava diante dela; me deixava levar pela alma que dela emanava; ela incidia sobre mim com sua vastidão, com sua grande e exagerada existência, como o profetizar vinha a Saul; exatamente assim. Eu caminhava ao redor e via, mas não via a natureza, e sim a história que ela me inspirava. Teria aprendido muito pouco, naquela época, diante de Cézanne e de Van Gogh. Por isso, por Cézanne ter tanto a ver comigo agora, noto como me tornei diferente” ^[4].

A objetividade apaixonada, quase obcecada por um motivo em constante mudança, como o Mont Sainte-Victoire seria para Cézanne, implica uma nova transição, que Rilke formulará nesse mesmo ano, mas que só finalizará após longos anos de crise criativa:

“As coisas da arte são sempre resultado de ter estado em perigo, de ter ido até o fim de uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade [...]. Aí está a enorme ajuda das coisas da arte para a vida daquele que tem que fazê-las [...]” ^[5].

Em 1912, após duas longas visitas ao castelo de Duíno, em 1910 e 1911, Rilke escreve as duas primeiras elegias. Ao contrário do que boa parte da crítica afirmou, as *Elegias de Duíno*, publicadas somente em 1922, estão impregnadas pelos sofrimentos da Primeira Guerra Mundial: talvez fosse possível dizer que o sentimento de abandono, o medo, a angústia da cidade grande – que caracterizam as vivências de Malte – são levadas a seu extremo após a guerra, quase como se Rilke não pudesse ter escrito as *Elegias* antes do término do confronto mundial. Em carta a um amigo, Rilke escreve:

“Passei todos os anos da guerra, *par hasard plutôt*, esperando em Munique, pensando sempre, *tem que* ter um fim, sem compreender, sem compreender, sem compreender. Não compreender: sim, esta foi toda a minha atividade nesses anos, posso lhe assegurar que não foi fácil!” ^[6]

A partir de 1919, Rilke passa a ser hóspede de amigos na Suíça, mora por alguns meses em um pequeno castelo em Irchel; em seguida, um amigo aluga para o poeta a torre de Muzot, que Rilke habitará até seu falecimento. Somente então consegue retomar a criação iniciada em 1912 em Duíno. Enquanto ainda escreve as *Elegias*, no início de 1922, Rilke redige, em menos de 20 dias, os *Sonetos a Orfeu*.

Como antes as *Cartas sobre Cézanne*, os *Sonetos* são a homenagem de um artista a outro, um diálogo entre o cantor mítico e o novo Orfeu. As *Elegias* são o canto fúnebre de um mundo que desaparecera por causa da guerra, as palavras de um Orfeu moderno que perdeu Eurídice e tudo o mais e que, no entanto, sobreviveu às Mênades e conseguiu reintegrar, na estreita razão cartesiana, a vida e a morte: “A afirmação da vida e da morte mostram-se como um nas *Elegias*” ^[7], escreve o autor em 1925. No mesmo sentido, a imagem do anjo representa, nas palavras de Rilke:

“... aquela criatura em que a transformação do visível no invisível, que realizamos, já aparece completa. Para o anjo das *Elegias* todas as torres e palácios antigos são existentes, porque há muito são invisíveis, e as torres e pontes do nosso ser ainda existentes já são invisíveis, embora ainda durem corporalmente (para nós). O anjo das *Elegias* é aquele Ser, que é responsável por reconhecer no invisível um grau mais elevado da realidade. – Por isso, ‘terrível’ para nós, pois nós, seus transformadores e amantes, ainda dependemos do visível” ^[8].

Ainda que a superação do visível também seja um dos paradoxos iniciados na modernidade, não é possível negar que a busca da vida em movimento – da vida que se recolhe ao invisível – é o que concede aos textos de Rilke sua grandeza.

Juliana P. Perez é doutora em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo. Foi professora da UFRJ de 2006 a 2009; desde abril de 2009, é professora de Literatura Alemã da FFLCH/USP.

NOTAS:

^[1] *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1955, pp. 3; 5.

^[2] *Carta de Rilke a Witold Hulewicz, Muzot sur Sierre (Valais)*, 10 de novembro de 1925. In: *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1955, pp. 265-266.

^[3] *Rodin*. Trad. Daniela Caldas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, pp. 31-32.

^[4] *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 63.

^[5] *Idem*, p. 24.

^[6] *Carta de Rilke a Leopold von Schlözer*, 21 de janeiro de 1920, *apud* Hans Ego Holthusen. *Rilke*. Hamburg: 1998, p. 127.

^[7] *Carta de Rilke a Witold Hulewicz*, 13 de novembro de 1925, *apud* Holthusen, p. 152.

^[8] *Idem*.

Tags: Movimento, Poesia, Rainer Maria Rilke, Vida,

Fonte: IFE Campinas. Disponível em: <http://ife.org.br/vida-recolhe-invisivel-rilke-juliana-perez/>