

RILKE: UM “FRANCÊS” ENTRE OS FRANCESES

Rilke: A ‘French man’ amongst the French

DOI: [10.14393/LL63-v35n2-2019-10](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n2-2019-10)

Camila Bozzo Moreira*

RESUMO: Rainer Maria Rilke é um dos poetas alemães com ampla recepção no Brasil e um dos mais traduzidos, embora ainda não integralmente. Fala-se muito de sua relação de aprendiz de Rodin e, daí derivado, do poema-coisa. Entretanto, a importância da poesia simbolista francesa ao longo da produção do poeta alemão carece de uma análise mais cuidadosa, especialmente quando se parte também de uma leitura a partir da filosofia nietzscheana, outra leitura de intensa influência nas suas composições. Pretende-se, então, a partir da seleção e análise de alguns poemas, justificar por que Rilke deve ser considerado um “francês” entre os franceses.

PALAVRAS-CHAVE: Rainer Maria Rilke; Friedrich Nietzsche; Simbolismo; Stéphane Mallarmé; Charles Baudelaire.

ABSTRACT: Rainer Maria Rilke is one of the German poets most acknowledged in Brazil. His work has been broadly translated, albeit not integrally. Much has been said about his status as Rodin's apprentice and, as a result, about his thing poem. The importance of French symbolist poetry throughout Rilke's production, however, lacks a careful analysis, especially through the perspective of Friedrich Nietzsche's philosophy, which influenced many of Rilke's poems. This article analyzes some selected poems with a view to justifying why Rilke should be considered a 'French man' amongst the French.

KEYWORDS: Rainer Maria Rilke; Friedrich Nietzsche; Symbolism; Stéphane Mallarmé; Charles Baudelaire.

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. ORCID: 0000-0001-9768-7037. E-mail: [camila.bozzom\(AT\)gmail.com](mailto:camila.bozzom(AT)gmail.com)

1 Introdução

Numa tentativa de contribuir para os estudos da poesia, este artigo traz à baila uma análise da fase madura da poesia de Rainer Maria Rilke, que compreende, em especial, as obras “Elegias de Duíno” e “Sonetos a Orfeu”, ambas de 1923, sendo aquela composta desde 1912. Esse recorte se dá pelo interesse na mudança de postura com relação às técnicas de composição por parte de Rilke, depois de seu envolvimento na tradução das obras dos franceses Charles Baudelaire, Paul Valéry e Stéphane Mallarmé para o alemão. Esse contato se deu por meio de sua estreita relação com Rodin, que lhe apresentou obras dos respectivos autores quando da temporada do poeta em Paris.

Seus escritos “pré-poetas franceses” tinham algo de parnasiano no que tange ao rigor formal e ao racionalismo na composição. Há uma forte influência da filosofia nietzscheana – a qual conhecia desde sua juventude e que se manteve presente também por sua relação com Lou-Andreas Salomé¹ – e que resultou em poemas que negavam a ideia cristã de vida pós-morte². Contudo, as supracitadas traduções, que ocorreram sobretudo entre os anos de 1919 e 1921, tiveram um papel definidor nos rumos que Rilke pensava para a poesia e é essa guinada que interessa aqui. Há registros de que Rodin, já por volta de 1916, tenha apresentado a poesia de Mallarmé ao poeta alemão e, mais ainda, data de 22 de novembro de 1913 a palestra de André Gide sobre Verlaine e Mallarmé et Le Vieux Colombier da qual Rilke participou (MIDDLETON, 1998, p. 149).

Pretende-se, portanto, apresentar um panorama das principais questões que definiram diferentes fases da poesia de Rilke para, a partir da análise de alguns poemas selecionados das obras acima, identificar a extensão e o impacto dos poetas franceses na composição dos poemas mais tardios.

¹ Esse relacionamento, que durou de 1897 a 1900, quando ela decidiu se afastar do poeta, foi muito intenso: rendeu a mudança de nome de René para Rainer – este seria mais adequado para um escritor, segundo Salomé –, além de algumas cartas anônimas com poemas que antecederam o encontro oficial de ambos – Rilke ficara impressionado com o ensaio que ela escreveu, “Jesus, o judeu”. Os poemas de “O livro das horas” também resultam dessa relação, quando de uma viagem à Kiev.

² Um bom exemplo, é o poema “A morte do poeta”; não há transcendência, apenas a morte e o rosto macilento que uma vez foi e viu tudo. Cf. CAMPOS, A. (organização e tradução). **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

2 Pressupostos teóricos

Rilke não escreve para iniciantes. Sua poesia é reflexo da arte com a qual entrou em contato, mas não influenciada por ela, isto é, sua poesia é original e renovada a cada novo aprendizado, difícil de ser enquadrada num movimento, como sói acontecer com os grandes artistas (ANNAN, 1984). Quanto mais madura sua produção, mais hermética e maior sua força afirmativa – igualando-se à força exercida por disciplinas como a Filosofia, o Teatro e a Música (FRIEDRICH, 1967, p.15). Para Seligmann-Silva (2002, p. 172), a poesia de Rilke é “absolutamente consciente de seu meio” desde os poemas mais jovens. Perpassa sua obra a problemática da relação do indivíduo moderno com a realidade.

Do casamento com a escultora e pintora Clara Westhoff, dos anos de convivência com Rodin em Paris, que lhe possibilitou conhecer a arte de Cézanne, e, depois, na Itália, em meio a outros pintores, como Otto Sohn-Rettel, nascem os “poemas-coisa”³, de Rilke⁴. Ele, como vemos pela convivência com artistas franceses, herda o descritivismo da poesia parnasiana que influenciou os poetas simbolistas. Entretanto, diferente daqueles e mais próximo destes, Rilke, com esses poemas, não pretende uma representação objetiva e racional do mundo, mas expressar as capacidades representacionais por meio da linguagem⁵, logo, propor uma relação subjetivo-objetiva de apreensão do mundo que não seja livre de tensão; “nessa poesia cada fragmento passa a ter o mesmo peso, o mesmo valor, o que bloqueia a chegada a um ‘sentido final’. Essa fragmentação das palavras indica um processo de ‘coisificação’ [delas]” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 173), donde, emprega-se excessivamente o *enjambement* como, a título de exemplo, em “Apolo primitivo”, contido em “Novos Poemas”:

Como por vezes dentre desfolhada
rama se vê a aurora, inteira em pura
primavera; em sua cabeça nada
é capaz de impedir que o que fulgura

³ O conceito foi cunhado por Kurt Opperts (Cf. OPPERT, K. Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. **Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte** 4. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1926).

⁴ É desse período que data uma de suas obras mais conhecidas, “Novos poemas”, de 1907. Nem todos os poemas ali contidos foram traduzidos para o português (FLORES; CARDOZO, 2011)

⁵ A poesia moderna “é intimista, usa linguagem simbólica abstrata e fictícia não necessariamente ligada ao mundo existente. Isso porque a ficção moderna cria uma realidade poética diferente da realidade histórica.” (ROCHA, 2012, p.95);

na poesia nos fira um golpe cruel;
pois não existem sombras no seu rosto,
as tēmporas são frias pr’ o laurel,
e mais tarde dos cílios, de alto posto,

excelso roseiral surge da toca,
e cada pétala caída, quanto
ganha vida no tremular da boca

sempre imóvel, sem uso, reluzente,
e em seu sorriso algo de absorvente
sorve, como se lhe insuflassem canto.
(FLORES; CARDOZO, 2011, p.4)

As constantes quebras sintáticas se sobrepõem ao rigor formal – soneto, decassílabo, com rimas alternadas nos quartetos e no primeiro terceto, uma paralela no segundo terceto e o último verso deste retomando a rima do terceto anterior – somadas aos deslocamentos das tônicas em cada verso resultam numa leitura truncada. A isso acrescenta-se o título “Apolo primitivo”, parte integrante da compreensão do poema, seja para completar-lhe o significado, seja para desestruturá-lo ao soar incoerente. Nesse caso, há um duplo jogo, a referência a Apolo que tanto identifica o busto descrito quanto evoca a própria lírica moderna: fria e técnica ao mesmo tempo que um mistério, uma zona limítrofe do quase exprimível, uma força dominante, a qual se estuda “como uma explosão experimental de forças simultâneas de palavras atomizadas, sua linguagem misteriosa como o resultado combinações químicas testadas pela primeira vez” (FRIEDRICH, 1967, p. 161)⁶.

Ademais, a referência a Apolo evoca a popularização que, a partir da filosofia nietzscheana⁷, fica patente no pensamento moderno em sua relação com Dionísio. Nietzsche,

⁶ Os textos traduzidos cujo nome do(a) tradutor(a) não estiver devidamente anotado ao longo do texto ou nas referências são de autoria própria. Para os poemas de Rilke, foram selecionadas as traduções que tiveram o cuidado de respeitar também os aspectos formais do texto – uma grande maioria abriu mão, especialmente em se tratando dos sonetos, das rimas e dos versos decassílabos. Recomendáveis restaram, portanto, as traduções de Haroldo de Campos, Guilherme Gontijo Flores, Mauricio Mendonça Cardozo, José Paulo Paes (embora ele tenha decidido transformar alguns sonetos decassílabos em dodecassílabos), Karlos Rischbieter e Paulo Garfinkel, todos devidamente listados nas referências.

⁷ Vale lembrar que, para Nietzsche, o mundo é um processo, um “pleno vir a ser: a cada mudança se segue uma outra, a cada estado atingido se sucede um outro” (MARTON: 1990, p. 56), o que corrobora a noção de poema-coisa, à medida que o próprio poema não busca uma completude, mas as inter-relações “de campos de força instáveis em permanente tensão, o mundo não é governado por leis, não cumpre finalidades, não se acha

em seus estudos acerca do nascimento da tragédia grega, cunha os conceitos “apolíneo” e “dionisíaco” para analisar como o pensamento ocidental se desenvolve a partir destas duas características: aquele “assegurava ponderação e domínio de si; o outro envolvia pelo excesso e vertigem” (MARTON, 1990, p. 56)⁸. O princípio que o apolíneo delineia, é a técnica, o esculpir, o rigor inclusive de fragmentação na composição do poema, ao passo que aquilo que surge dessa quebra, que rompe limites, a tal explosão experimental corresponde ao dionisíaco. Há, como se vê, uma constante tensão entre as imagens primaveris⁹ e calorosas e a frieza do rosto inexpressivo, de uma estátua, cuja boca, antes inutilizada é afetada por essa interação: “em seu sorriso algo de absorvente/ sorve, como se lhe insuflassem canto”.

O título desempenha também um papel importante nessa construção. Nele há um trocadilho, recurso bastante apreciado pelos poetas desse início do século XX, incluindo Rilke¹⁰, no alemão (*früher*, “antigo”, “jovem”) que sugere tanto o período de produção desse busto – antiguidade grega – quanto o busto do jovem Apolo; a juventude como um “vir a ser” (do poeta/da poesia), ainda em transformação e refinamento.

A tradução para o português preserva a polissemia com o uso de “primitivo” e lhe garante uma outra gama de inter-relações: o peso da antiguidade grega ainda se mantém e se intensifica se “primitivo” também for lido como “original” ou “primeiro”; é dele, de Apolo, que emana a potência dinâmica que permite a extravagância. Contudo, “primitivo” também carrega

submetido a um *ander* [outro] transcendente — e mais: sua coesão não é garantida por substância alguma. Se permanece uno, é porque as forças, múltiplas, estão todas inter-relacionadas” (MARTON: 1990, p. 57).

⁸ Seligmann-Silva (2002, p. 174) propõe uma leitura semelhante de um outro poema de Rilke: “Seu conhecido poema ‘Torso Arcaico de Apolo’, parte dos Novos Poemas, desenha justamente uma figura ruínosa sem cabeça, mas onde ‘ponto não há/ Que não mire’, como lemos na bela tradução de Manuel Bandeira. Esse passado clássico e ruínoso, sem cabeça, mas que devolve o nosso olhar, também pode ser lido como a visão de uma Grécia dionisíaca que brota das ruínas da Grécia apolínea. Todo o ‘drama’ da poesia moderna alemã – e da própria ‘identidade alemã’ – encontra-se nessa metamorfose. O rigor da poética de Rilke já foi interpretado como uma estratégia apolínea de apresentar o indizível. Esse indizível é o dionisíaco.”

⁹ As rosas, dentre outras flores, têm uma importância simbólica muito grande para Rilke. Elas ilustram o processo sem início e sem fim (“a cada mudança se segue uma outra, a cada estado atingido se sucede um outro” (MARTON, 1990, p. 56)) de modo que seu desabrochar significa a completude da existência no exato momento antes de se esvaír. Ela não cessa de ser depois de murchar, seu odor permanece e outro ciclo se inicia. “E quando ela mesma também cessa de ser, ou seja, em conceitos humanos, morre, ela atinge, portanto, seu Ser da mesma forma como cumpre esse processo – em termos rilkeanos – determinada [*entschlossen*] e sem reservas” (BOLLNOW, 1956, p. 285).

¹⁰ “Os poetas tornam-se aventureiros nos campos linguísticos ainda nunca adentrados. Estão, porém, munidos dos aparelhos de medição de seus conceitos, os quais lhes possibilitam, a todo momento, um controle sobre si mesmos e lhes resguardam do arroubo do sentimento banal” (FRIEDRICH, 1967, p. 161).

o significado de “bruto”, “tosco”: o amadorismo jovem no texto alemão se reveste de uma camada mais rudimentar, cuja lapidação exigirá um esforço ainda maior.

Parte-se, portanto, da coisa, o busto de Apolo, e dela reflete-se acerca do mundo de acordo com as percepções, questões, incongruências etc. que ela evoca. Nesse sentido, atribuir “poema-coisa” a essa produção de Rilke parece limitar e reduzir demais sua leitura, forçando-o enquadrar-se na tradição parnasiana que, sim, é repleta de sonetos belissimamente compostos dedicados às coisas elas mesmas, postura nunca assumida pelo poeta alemão¹¹. A extrapolação da técnica fria de composição, a elaboração de um sistema semântico e o respeito a ele explicitam o porquê de seu encanto por Baudelaire, Mallarmé e Valéry, além da sua aproximação incontornável com a filosofia.

3 Metodologia

A fim de demonstrar a maturidade poética proveniente da leitura dos poetas franceses e o envolvimento filosófico de Rilke, foi de essencial relevância analisar também os poemas publicados antes de ele ser convocado para lutar na Primeira Guerra Mundial para que fosse possível estabelecer uma comparação que levasse em consideração os seguintes aspectos: abordagem da mesma temática, a saber, o simbolismo em torno de Apolo e Dionísio, a dúvida a respeito do Ser e a relação com a musicalidade, além das escolhas que concernem à estrutura do poema, como a forma, soneto ou elegia, e a estrutura sintática das sentenças. Ademais, as leituras realizadas por Rilke apontam para um envolvimento crescente com a poesia francesa da segunda metade do século XIX e início do XX, também levantadas e registradas para os fins desta breve pesquisa.

Fica também evidente a intensa imersão na leitura das obras de Friedrich Nietzsche, não só pelo emprego recorrente em seus poemas das figuras de Apolo e Dionísio seguindo a acepção determinada por aquele, mas também, e inclusive, pela celebração da cultura francesa em detrimento da alemã a que se propõe o filósofo, a qual será aprofundada a seguir.

¹¹ Cf. HAMBURGER, K. **Rilke: eine Einführung**. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976.

4 Resultados

Middleton (1998, p. 154), por meio da análise da tradução proposta por Rilke do “Tombeau”, de Mallarmé, em homenagem ao finado Verlaine, demonstra uma intersecção entre as “visões órficas” de ambos os poetas, as quais serão aprofundadas a seguir. Ao analisar e criticar algumas escolhas tradutórias de Rilke, afirma que o poeta alemão não teria reconhecido o sistema relacional presente no poema acima: seria possível realizar uma espectroscopia do “Tombeau” e identificar que cada palavra singular do soneto se relacionaria com outras em outros contextos dentro da rede intrincada de produção de Mallarmé. Porém, o que Rilke teria notado não seriam somente as palavras em si, mas a sintaxe como um todo, conforme nota-se no trecho a seguir.

Mallarmé é tão completo, porque ele finaliza o objeto e, não obstante, o preserva em si, algo como uma criança já totalmente formada no útero da mãe antes do nascimento. Daí a permissão de jogar de perto com isso, de dissolver o objeto cada vez mais e mais: tão seguro de sua formação completa – ao invés do Expressionismo aprisionado na própria subjetividade. (RILKE; SALOMÉ, 1975, p. 408)

Rilke, então, muito mais intensamente do que nas obras anteriores, depois de um emudecimento criativo causado pela Primeira Guerra Mundial, desenvolve o que chama de *Herzwerk*, “obra do coração”: uma escrita que revela um “estado de ser desviante da Humanidade que conduz indignamente as coisas ao seu próprio, mas inapropriado fim – viragem que se faria de fora para dentro, e, por isso, o que até ao limiar do derradeiro momento havia sido tarefa do olhar passa a ser Herz-Werk (*sic.*), quer dizer, ‘**obra do coração**’” (BRANCO, 2007, s/p, grifos no original). É esse encontro com a morte¹² – já desenhado desde 1912, quando das primeiras composições fragmentadas que culminaram nas “Elegias de Duíno”¹³, finalizadas concomitantemente aos sonetos, em 1923 – que se eleva com os “Sonetos a Orfeu”¹⁴, herói e poeta que desce ao mundo dos mortos e os encanta com sua música.

¹² “Rilke acreditava que a morte nasce com o homem, que este a traz em si tal uma semente que brota, faz-se árvore, floresce e frutifica ao se despojar do seu alburno humano”. In: MORAES, V. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004

¹³ Rilke passou uma temporada no castelo de Duíno no início dos anos de 1910, a convite da princesa Marie von Thurn und Taxis, dona desse, com quem se correspondeu ao longo da vida e com quem se dedicou à tradução de “Vita Nuova”, de Dante. Nesses anos escreveu as elegias I e II e iniciou as III, VI e X. As elegias restantes foram compostas entre 1922 e 1923 entre suas viagens à França, Suíça e Alemanha.

¹⁴ Vale a lembrança de que Orfeu era filho da musa Calíope e do deus Apolo.

A forma como a morte é retratada nas obras de Rilke indicam uma influência de Mallarmé. Na obra do poeta francês, a temática da vida na morte e da morte na vida também se vê bastante presente em seus poemas corroborando sua visão orfeica, e, por substituir todo o real que circunda os objetos simples do nosso mundo, por dissolvê-los mais e mais, de modo a torná-los enigmáticos, torna-os “o canto do misterioso com palavras e imagens, com cuja percepção a alma vibra, mesmo quando guiada ao desconhecido” (FRIEDRICH, 1967, p. 97). O poema, portanto, *torna-se* a musicalidade da lira orfeica, capaz de comunicar aos vivos e aos mortos, de conhecer diferentes mundos.

Rilke, ao optar por continuar a compor sonetos em um período em que as principais vanguardas modernistas pregavam a destruição formal, denota uma tentativa de preservação e de resgate da própria humanidade. Em meio aos destroços, físicos e emocionais, causados pela Primeira Guerra, era preciso ater-se a algo sólido que servisse de fundamento para a reconstrução da própria vida. A forma fixa do soneto ofereceria essa base, essa essência nuclear. Ao dedicar “Os Sonetos a Orfeu” à morte da bailarina Wera Ouckama Knoop, amiga de sua filha, evidencia-se também a influência que recebeu de Paul Valéry: em ambos os poetas, e também em Mallarmé, como foi comentado acima, a morte é celebrada como “a suprema lei da vida” (RILKE, 2012, p. 46-47), sempre em uníssono com a musicalidade. O soneto I.3, a seguir, é um exemplo do canto à existência nos moldes orfeicos; Orfeu é porque canta.

Um Deus o pode. Como, porém, poderá
um homem segui-lo na lira delgada?
Seu acordo é discorde. Na encruzilhada
Dos corações, templo para Apolo não há.

Cantar, como o ensinas, não é tormento,
Nem desejo de uma conquista final.
Cantar é ser. Para o Deus, coisa banal.
Mas nós: quando somos? Em que momento

ele constela Terra e Estrelas em nosso ser?
Jovem, amar é tudo e nada, embora
a voz te rasgue a boca: aprende a esquecer

que cantaste. É apenas por um momento.
Cantar em verdade é outro canto agora.
Um canto por nada. Um sopro em Deus. Um vento.
(RILKE, 2002, p. 19)

Na obra “Sonetos a Orfeu”, o grande tema é o amor desenhado entre Orfeu e Eurídice, nos dois primeiros sonetos do ciclo. Ela é retratada já no segundo soneto como uma jovem que, encantada pela música daquele deus (na tradução grafado com maiúscula), se aninha numa cama na orelha dele e dorme ao encontro da morte. Esse amor divino, em contraposição ao amor dos homens (“seu acordo é discorde”), é livre e puro; cabe a eles alcançarem o verdadeiro canto (“cantar é ser”), descrito pelo próprio soneto, livre dos pensamentos graves da consciência. Por isso, Eurídice dorme aos pés do ouvido de Orfeu, que os levará ao verdadeiro amor, que, também, apenas é (“cantar, como ensinas, não é tormento”). A hesitação humana, por outro lado, se traduz sonoramente nos *enjambements*, os homens anseiam esse amor puro, esse “canto por nada”, num encadeamento de questões (“Mas nós: quando somos? Em que momento/ Ele constela Terra e Estrelas em nosso ser?”), às quais uma única lição lhes serve de resposta: “aprende a esquecer que cantaste”¹⁵; o canto é outro, despreocupado e sem razão. Essa oposição é também sonora à medida que há uma repetição de plosivas sempre que se trata da aflição humana e do canto em desacordo dos homens e de fricativas quando do canto divino, mais suave e fluido.

A existência plena, o ser pelo ser, é também tema das “Elegias de Duíno”. Tal qual Mallarmé, Rilke se engaja num exercício de abstração dos elementos cotidianos que implica a criação de um mundo metafísico, isto é, preocupado com o pensamento, que transcende o mundo sensível, ao mesmo tempo em que é formado necessariamente a partir da sensibilidade de que transcendem. Para os dois poetas, a linguagem poética atinge seu ápice ao não apenas transmitir um conteúdo, mas ao ser ela mesma o conteúdo transmitido. A forma do soneto, com versos metrificados e rimados são abandonados em detrimento do verso livre, como destaca José Paulo Paes, na introdução à sua tradução dos poemas de Rilke:

Um verso discursivo cujo ritmo nervoso, marcado pela frequência do *enjambement*, está a serviço não das certezas de uma doutrina fechada no seu círculo de silogismos mas dos anseios e angústias de uma sensibilidade aberta para o mistério da existência aberta para o mistério da existência. Verso homorgânico de uma ampla visada que pretende abarcar toda a totalidade do ser-no-mundo, do Terrível ao Radioso. (RILKE, 1993, p.28)

¹⁵ Os tradutores optaram pelo uso dos dois pontos para marcar essa fala imperativa, no alemão usou-se o travessão, pontuação mais usual para a língua. José Paulo Paes finalizou o período anterior com um ponto final, o que perde a força de fala de um mestre em resposta às inquietações do aprendiz. Outras traduções para o português optaram por manter o travessão.

Figura central desse fazer poético é o Anjo, símbolo da inspiração poética e da transformação do visível (sensível, externo) em invisível (pensamento, interno), na rede semântica do poeta alemão, que perpassa as elegias. Desse hermetismo poético segue ainda a questão do “quanto a interpretação ainda é permitida” (ARENDR; STEIN, 1930, p. 855). Paes corrobora essa afirmação ao frisar que não há um fio explícito de coerência conectando os elementos componentes da linha temática da produção tardia de Rilke, a saber “a terribilidade do Anjo; o desamparo existencial do homem; a missão celebratória do poeta; as amantes abandonadas; os heróis; os mortos precoces; a continuidade entre a vida e a morte; o mito da origem da música (e da poesia)” (RILKE, 1993, p. 29). A elegia V, escrita integralmente em 1922, segundo Arendt e Stein, concentraria em si o ápice desse exercício metafísico:

dessa unidade, as linhas individuais emergem incoerentes e insulares; inversões seriam absolutamente concebíveis. Apesar dessa arbitrariedade completa, apesar da falta de um processo que não pode ser revertido no tempo, apesar da simultaneidade de imagens, a poesia não se acumula num amontoado de associações sem sentido. (ARENDR; STEIN, 1930, p. 855)

Segunda mais extensa elegia, perdendo apenas para a décima e última, a quinta elegia se ocupa exatamente do ser e do artista¹⁶ (temas já presentes na obra do poeta, inclusive nos poemas selecionados aqui). Inspirado no quadro “Os saltimbancos”, de Picasso, o poema descreve as acrobacias dos saltimbancos como uma simulação vazia e grosseira da vida. A primeira estrofe segue, a título de ilustração, transcrita, a seguir:

Mas quem *são* eles, diz-me, os vagantes, estes um pouco mais efêmeros que nós mesmos, que, desde cedo, severamente torcidos – por amor *a quem, a quem* – por uma vontade nunca satisfeita? Mas ela os torce, os curva, os entrelaça e os balanceia, os arremessa e volta a pegá-los; como dum ar oleoso e liso, aterrissam no tapete ralo, gasto por seus eternos saltos, neste tapete perdido no Universo. Pousado como um emplastro, como se o céu de subúrbio ali tivesse ferido a terra... E apenas lá, eretos exibem a grande inicial de Duração..., e logo a garra sempre presente

¹⁶ Ursula Franklin (1992) e Peter Por (2004) exploram a relação entre Rilke, Baudelaire e Mallarmé a partir da problemática do artista em suas obras, representada na figura dos saltimbancos.

rola-os novamente, com graça, mesmo os mais fortes
homens, como Augusto o Forte fazia, à mesa
com um prato de estanho. [...]
(RILKE: 2002, p. 153)

O poema já se abre com a questão essencial, “quem são eles”: meros produtos dos movimentos acrobáticos, eterna e mecanicamente reproduzidos. Não são eles que se torcem, mas são torcidos “por uma vontade nunca satisfeita”, a vontade de *ser*, sempre emulada, mas sempre exterior à própria existência desses artistas. O tapete¹⁷ gasto, tocado sempre por poucos segundos, representaria o contato com o real – que delimita, ainda que de forma frágil, pelo seu estado – e que poderia fornecer impressões sensíveis para a composição identitária desses seres. É o que sugerem os versos: “E apenas lá [sobre o tapete],/ eretos exibem a grande inicial/ de Duração...”: duração é qualidade de existir. No alemão, o termo é “Dastehen”, isto é, “stehen”, estar (especificamente de pé, como estão os acrobatas), “da”, lá, num lugar, no tapete que possibilita a duração, o tempo, logo a existência, portanto, ser. Contudo, esse momento é breve, no instante em que a letra “d” é desenhada pelos corpos dos artistas (não por eles mesmos, mas por seus corpos), uma garra, da vontade nunca satisfeita, suspende-os no ar novamente. Nesse ambiente em que não há delimitações, os artistas não sentem a dor, o amor tampouco a morte real:

Ali: o levantador de pesos, enrugado e murcho,
o velho, que agora apenas rufla o tambor,
encolhido em sua pele enorme, como se, outrora, tivesse
contido *dois* homens e um deles
já estivesse no cemitério, e ele tivesse sobrevivido ao outro,
surdo, às vezes um pouco
confuso, em sua pele enviuvada.
(RILKE, 2002, p. 155)

Incôscios de si, os artistas não sentem nem a vida passar. O *enjambement*¹⁸ ao final da estrofe acima destaca a inexistência desse artista ao separar “confuso” de seu determinante, ele

¹⁷ Metáfora do “tapete da vida” bastante utilizada entre os poetas e escritores no início do século XX (POR: 2004, p.247). É esse tapete púido que marca o encontro do céu e da terra, mas não mais na cosmovisão romântica, aqui, o céu fere a terra.

¹⁸ A tradução manteve as quebras tal qual ocorrem no poema em alemão.

não tem certeza do que é nem do que foi, se foi um outro ou se era dois – agora talvez pouco importe, a surdez contribui ainda mais com essa incerteza, o mantém distante também sonoramente do real. A esse velho, opõe-se o jovem “filho de um pescoço e de uma freira”, porque “rijo e vigorosamente pleno/ de músculos e ingenuidade” (RILKE: 2002, p. 155). Aqui também o *enjambement* é definitivo, separa-se “pleno” de seu determinante como para quebrar a expectativa de que talvez o jovem, diferente do velho, pudesse livrar-se das garras da vontade nunca satisfeita, são os músculos, porém, que são plenos, a carcaça, portanto, não a essência. Até aqui, como afirma Por (2004, p. 243), há apenas um encadeamento de figuras isoladas, retomando a aparente insularidade incoerente e arbitrária anotada por Arendt e Stein (1930), revestido de alternâncias no tipo de composição: “o texto move-se entre descrição ilustrativa, pergunta, vocativo, chamamento, dêixis e comentário”. Até mesmo o público, descrito como uma rosa, está imerso nessa automatização, inconsciente. O ponto de mudança é a dor sentida pelo jovem acrobata: “e com rapidez, é teu corpo que/ faz jorrar algumas lágrimas nos teus olhos” (RILKE: 2002, p. 157); embora não seja o jovem quem ativamente chora, mas seu corpo reagindo à sensação – anestesiada pelos movimentos mecânicos –, promove uma mudança, inclusive da narrativa. O Anjo é evocado para cuidar daquelas “alegrias/ *ainda* desconhecidas por nós” (RILKE: 2002, p.157). Uma primeira pessoa surge, diferente da primeira pessoa do primeiro verso, que perguntava sobre os artistas que via. Há um “nós” agora que sente e que reflete acerca da própria condição de artista em sua existência: “fruto da feira da indiferença, / exposta ao público, sempre de modo diferente, entre os ombros e sobre balanças de equilíbrio instável” (RILKE, 2002, p.157). A voz que fala dirige-se a uma jovem de modo a desejar-lhe a satisfação e a refletir sobre o espaço artístico, esse que se determina, agora, mais concretamente: um lugar que está no coração e que é o Nada, o absoluto arbitrário; somente quando se esvazia de tudo, é que se torna objetivo.

Praças, ó praça em Paris, espetáculo infindo,
onde a modista, *Madame Lamort*,
compõe e entrelaça os caminhos irrequietos
do mundo, fitas sem fim, nas quais ela inventa
rufos e flores, cocares, frutos artificiais –, tudo
em coloridos falsos, – para os módicos
chapéus hibernais do destino.
(RILKE: 2002, p. 159)

Semelhante às moiras, Madame Lamort, num trocadilho com “morte”, tece as fitas que enfeitarão os chapéus do destino. O chapéu, vale lembrar, era um elemento essencial na composição do vestuário ainda no início do século XX, logo, símbolo da marca de identidade do indivíduo; daí os diferentes “rufos e flores, cocares, frutos artificiais”. Por (2004, p. 269) entende o “chapéu hibernal do destino” como metáfora à objetificação da mais imprópria mercantilização da existência e morte humanas e de seu espaço, daí as cores falsas. Rilke retoma a lógica do soneto I.3 acima: há uma oposição entre o espaço humano – a praça de Paris – e o espaço divinal, apelado ao Anjo. Aquele é impuro, impreciso, imperfeito, este é a verdade, desinteressada, onde os acrobatas, agora amantes (nos termos do amor divino, entre Orfeu e Eurídice) “mostrariam suas audaciosas/ altivas figuras de corações impetuosos, / suas torres de paixões” (RILKE: 2002, p. 159). Os espectadores, “incontáveis e silentes mortos”, não mais “rosa da contemplação”, são finalmente agentes, jogam “válidas moedas da felicidade”. Ora, a morte¹⁹, por opor-se à vida, à existência, define-a, verdadeiramente. Daí o fechamento interrogativo do poema, na esperança de uma possível definição.

5 Considerações finais

Não há, mais uma vez, como desviar da filosofia nietzscheana, na qual a produção de Rilke se encontra embebida, esta que fundamentou quase que integralmente a filosofia de Martin Heidegger²⁰. Nietzsche, vale ressaltar, rejeita a cultura alemã em sua filosofia, por considerá-la carente de sentido e decadente, em oposição ao pensamento francês. Leitor assíduo dos moralistas franceses – como Montaigne, Rousseau e Pascal – assume-se herdeiro deste pensamento²¹: “creio só na cultura francesa e tenho por equívoco tudo o que na Europa se chama ‘cultura’ (Bildung), para não falar da cultura alemã...” (NIETZSCHE, 2008, p. 31). Em

¹⁹ Por (2004, p. 273-274) cita um poema de Mallarmé, o qual Rilke teria indubitavelmente lido, cuja temática é exatamente o estatuto da arte e do artista, a saber “Le Guignon” no mesmo tom que Rilke emprega nessa elegia. Ele também faz alusão a outros dois poemas, mas cujas leituras por parte do poeta alemão são imprecisas: “Le saut du tremplin”, de Théodore de Banville, e “Um fantôme de nuées”, de Apollinaire.

²⁰ Cf. HEIDEGGER, M. **Caminhos de floresta**. Tradução de Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, para uma crítica de Heidegger à poesia de Rilke, a qual insere no pensamento metafísico por ele criticado. E, para uma crítica a essa crítica de Heidegger, cf. SMITH. P.C. Heidegger's Misinterpretation of Rilke. **Philosophy and Literature**. v. 3, n. 1, p. 3-19, primavera 1979.

²¹ “Ele mesmo – sendo alemão – se fizera francês” (MARTON, 2009, p. 20).

“Ecce Homo”, sua autobiografia intelectual, é bastante voraz em sua crítica aos alemães: “O que na Alemanha se chama ‘profundo’ é, em rigor, a falta de limpeza do instinto para consigo, de que acabo de falar: não se quer estar na claridade em relação a si mesmo” (NIETZSCHE: 2008, p. 98), isso porque, em sua visão, a cultura germânica é, em sua maioria, idealista²², ou seja, decadente, fraca, pois

Para o forte, o conhecimento, o dizer sim à realidade é uma necessidade tal como, para o fraco, sob a inspiração da fraqueza, também é uma necessidade a cobardia e a fuga perante a realidade – o “ideal” ... A estes não está patente o conhecer: os *décadents* precisam da mentira, esta é uma das condições da sua conservação. Quem não só compreende a palavra “dionisíaco”, mas se compreende a si na palavra “dionisíaco”, não necessita de qualquer refutação de Platão, ou do cristianismo, ou de Schopenhauer – fareja a putrefacção... (NIETZSCHE, 2008, p. 54)

Apolíneo e Dionisíaco, Rilke não foge à realidade, investiga-a em sua profundidade. Do contrário, não estaria em sua obra a raiz da filosofia da existência, interessa-lhe o sentimento de “total desamparo do homem *no mundo* e do fundamental absurdo da vida” (RILKE: 1993, p. 12, grifos meus). Reflexo direto dos franceses, seja pelo seu trabalho com Rodin, pelas traduções dos poetas franceses – leitores, em alguma medida, daqueles mesmos moralistas lidos por Nietzsche –, seja por suas longas estadias, em diferentes épocas, na França, escreveu seus últimos poemas em francês. Por isso, é contrário ao idealismo quando determina o ser do ente como a presença *mundana*, ou seja, terrestre. Nesse aspecto, o poeta não se inscreve na tradição germânica que Nietzsche acusa, em sua crítica aos alemães, que se refugiam em mundos ideais, ou seja, mentirosos. Apesar de alemão, Rilke não é idealista e, apesar de alemão, é o espírito francês em Nietzsche que se sobressai e se deixa ler nos poemas daquele.

²² E sempre pela mesma razão: pela mais íntima cobardia perante a realidade, que é também a cobardia perante a verdade, pela sua falta de franqueza transformada já neles em instinto, por “idealismo” ... Os Alemães levaram a Europa a fracassar na colheita, no sentido da última grande época, a época do Renascimento, num momento em que uma ordem superior de valores, em que os valores nobres, que diziam sim à vida, os valores que garantem o futuro, tinham já ocupado vitoriosamente o lugar dos valores opostos, os valores da decadência – e tinham mesmo penetrado nos instintos dos que aí imperavam! Lutero, essa calamidade de monge, é que restaurou a Igreja e, o que foi mil vezes pior, restabeleceu o cristianismo, no instante em que este sucumbia... O cristianismo, a religião transformada em negação da vontade de viver!... Lutero, um monge impossível que, por razões da sua “impossibilidade”, atacou a Igreja e – por conseguinte! – a restabeleceu... Os católicos tinham razões para fazer festas em honra de Lutero, para escrever dramas a propósito de Lutero... Lutero – e a “regeneração moral”! Para o diabo, toda a psicologia! Não há dúvida, os Alemães são idealistas. (NIETZSCHE, 2008, p. 97)

Referências

- ANNAN, G. Rilke in Life and Death. **The New York Review of Books**. 1984. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1984/09/27/rilke-in-life-and-death/>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- ARENDT, H., STERN, S. Rilkes Duineser Elegien. **Neue Schweizer Rundschau / Wissen und Leben**, n. 23, p. 855-871, 1930.
- BOLLNOW, O. F. **Rilke**. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. 1956.
- BRANCO, M. I. R. **Desvios e Simbolismos em Rainer Maria Rilke**. 2007. Disponível em: <http://ww3.aeje.pt/avcultor/secjeste/lsarosete/Desviosesimbolismos.htm>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- CAMPOS, A. (organização e tradução). **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FLORES, G. G.; CARDOZO, M. M. Novos poemas dos novos poemas de Rilke. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 1, p 1-24, 2011.
- FRANKLIN, U. The Saltimbanque in the Prose Poems of Baudelaire, Mallarmé and Rilke. **Comparative Literature Studies**, v. 19, n. 3, p. 335-350, outono 1982.
- FRIEDRICH, H. **Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts**. München: Rowohlt Verlag, 1967.
- HEIDEGGER, M. **Caminhos de floresta**. Tradução de Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- MARTON, S. (Org.) **Nietzsche, um “francês” entre franceses**. São Paulo: Barcarolla; Discurso Editorial, 2009.
- MARTON, S. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MIDDLETON, C. Mallarmé, Rilke, and the orphic trace. **Po&sie**, n. 85, p. 148, 1998.
- NIETZSCHE, F. **Ecce homo**. Tradução de Artur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.
- POR, P. Eine Lektüre von Rilkes fünfter duineser Elegie. **Neohelicon**, v. 31, n. 2, p.239-277, 2004.
- REUTERSWÄRD, P. Zu einigen Kunstinterpretationen Rainer Maria Rilkes. **Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History**, v. 51, n. 3, p. 139-142, 2008.
- RILKE, R. M. **Neue Gedichte; neue Gedichte anderer Teil**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975.
- RILKE, R. M. **Os Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno**. Tradução de Karlos Rischbieter e Paulo Garfinkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- RILKE, R. M. **Poemas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RILKE, R. M.; ANDREAS-SALOMÉ, L. **Briefwechsel**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975.
- ROCHA, R. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. **Philia&Filia**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 84-97, jul./dez. 2012.
- SELIGMANN-SILVA, M. Coisas e Anjos de Rilke e os desafios da tradução. **Revista USP**. São Paulo, n. 54, 2002, pp. 170-177.

SMITH, P.C. Heidegger's Misinterpretation of Rilke. **Philosophy and Literature**. v. 3, n. 1, p. 3-19, primavera 1979.

WIEGAND, E. Rilke and Eliot: The Articulation of the Mystic Experience. **The Germanic Review: Literature, Culture, Theory**. n.30, v.3, 1955, pp.198-210.

Recebido em: 24.10.2019

Aprovado em: 25.12.2019