

**ECOS DE UMA POÉTICA:
AS CARTAS DE RILKE NO CORREIO DE RUY BELO**

Maria Luís de Matos Coutinho

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Novembro, 2024

**ECOS DE UMA POÉTICA:
AS CARTAS DE RILKE NO CORREIO DE RUY BELO**

Maria Luís de Matos Coutinho

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Novembro, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob orientação científica da Professora Doutora Golgona Anghel e, também, do Master en Études Lusophones et en Études Littéraires sur le directeur de mémoire Professeur João Carlos Vitorino Pereira.

Declaração

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia. Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA disponível na intranet e que foram respeitados os seus termos no decorrer do presente trabalho de investigação.

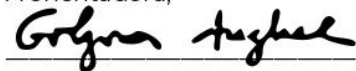
O candidato,



Lisboa, 13 de Novembro de 2024

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar. Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de Lisboa disponível na intranet.

A orientadora,



Lisboa, 13 de Novembro de 2024

PARECER

A fim de ser apresentado aos Serviços Académicos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Eu, Golgona Anghel, professora auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses da mesma Universidade e orientadora da dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses com Dupla Titulação em curso na nossa Universidade e na Université Lumière Lyon 2, declaro que concordo com a alteração do título da dissertação de mestrado em Estudos Portugueses, da mestranda **Maria Luís de Matos Coutinho**, cuja versão final é a seguinte: **ECOS DE UMA POÉTICA: AS *CARTAS* DE RILKE NO CORREIO DE RUY BELO.**

Lisboa, 13 de Novembro de 2024



(Prof. Doutora Golgona Anghel)

Agradecimentos

À professora Golgona Anghel, minha orientadora, pela disposição e pela leitura deste trabalho.

Ao professor João Carlos Pereira, meu coorientador, pelo recebimento deste trabalho e pela confiança.

Ao professor Abel Barros Baptista, por toda a ajuda e prontidão sempre que necessitei.

À professora Alda Correia e ao professor Gustavo Rubim, pelas palavras e por engrandecerem o meu gosto pela teoria da literatura.

À Catarina Alinha e à Helena Vaz, por se manterem perto na distância.

Ao Marcelo Brice, pela leitura e pelo encorajamento.

Ao Qusai Rkab, pelo melhor elogio que recebi, no castelo a que pudemos chamar casa: “As strong as the war, as soft as peace”.

Ao Mouad El Aceb, por me dar soluções e por ser o meu melhor amigo.

Aos meus pais, Maria João e Luís Maria, por tudo...

*Para os meus avós,
Laurinda, Armando, Luís e Fernanda,
que levo na memória para todos os lugares*

ECOS DE UMA POÉTICA: AS CARTAS DE RILKE NO CORREIO DE RUY BELO

Maria Luís de Matos Coutinho

RESUMO

A 17 de fevereiro de 1903, Rainer Maria Rilke endereça a primeira dez cartas a Franz Xaver Kappus, organizadas numa série que nos propomos estudar. A presente dissertação investiga e discute, assim, a relevância da obra *Cartas a um jovem poeta* para os estudos literários, partindo de uma consideração de Paul de Man sobre a popularidade de Rilke. Por meio de uma análise aprofundada a essas *Cartas*, que procede um estudo sobre a sua epistolaridade, propõe-se, ainda, um conceito de criação poética que, nelas, o poeta enuncia e o processo que lhe faz corresponder. O papel do autor foi crucial para o surgimento de uma nova era da literatura ocidental, mostrando-se como um dos precursores da crítica literária moderna. Por último, elabora-se um estudo comparativo dessa enunciação com a formulação de Ruy Belo, nos seus ensaios, que muito aprofundaram e deram continuidade ao pensamento rilkeano, por meio de observações, quer teóricas, quer poéticas, propondo-lhe novas direções. Belo viria a procurar colocar em prática os ensinamentos desse mestre que lhe transmitia uma atenção à interioridade, à introspeção e à complexidade psicológica. Desdobram-se, assim, quatro capítulos. Tem-se como intuito esclarecer como Rilke e Belo descreveram, a seu modo, o processo de criação poética e como os seus escritos contribuíram para a sua compreensão, bem como para o rompimento e alteração das noções que, entre o final do século XIX e o início da segunda metade do século XX, se concebiam nos estudos literários. Destaca-se, ao longo desta investigação, o valor do registo epistolar e ensaístico.

PALAVRAS-CHAVE: Rainer Maria Rilke, epistolografia, Ruy Belo, teoria da literatura, criação poética.

RÉSUMÉ

Le 17 février 1903, Rainer Maria Rilke adresse la première de dix lettres à Franz Xaver Kappus, organisées en une série que nous proposons d'étudier. La présente dissertation examine et discute ainsi la pertinence de l'œuvre *Lettres à un jeune poète* pour les études littéraires, en partant d'une réflexion de Paul de Man sur la popularité de Rilke. À travers une analyse approfondie de ces lettres, précédée d'une étude sur leur caractère épistolaire, il est également proposé un concept de création poétique qu'y énonce le poète et le processus auquel il le fait correspondre. Le rôle de l'auteur a été essentiel pour l'émergence d'une nouvelle ère de la littérature occidentale, s'imposant comme l'un des précurseurs de la critique littéraire moderne. Enfin, une étude comparative de cette énonciation est élaborée avec la formulation de Ruy Belo dans ses essais, qui ont approfondi et donné une continuité à la pensée rilkéenne, au moyen d'observations tant théoriques que poétiques, lui proposant de nouvelles directions. Belo cherchera ainsi à mettre en pratique les enseignements de ce maître, qui lui a transmis une attention portée à l'intériorité, à l'introspection et à la complexité psychologique. Quatre chapitres se déploient ainsi, visant à éclaircir comment Rilke et Belo ont décrit, chacun à leur manière, le processus de création poétique et comment leurs écrits ont contribué à sa compréhension, ainsi qu'à la rupture et à l'évolution des notions littéraires qui, de la fin du XIXe siècle au début de la seconde moitié du XXe siècle, ont façonné les études littéraires. Cette recherche met en valeur l'importance du registre épistolaire et de l'essai.

MOTS-CLÉS: Rainer Maria Rilke, épistolographie, Ruy Belo, théorie littéraire, création poétique.

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	5
Considerações preliminares	11
1. Rainer Maria Rilke: entre o homem e o mito.....	15
1.1. A recepção crítica de Rilke, especialmente, em Portugal	15
1.2. A recepção crítica de <i>Cartas a um Jovem Poeta</i>	19
1.3. O mito literário: Rilke messiânico	21
2. <i>Cartas a um Jovem Poeta</i> : conteúdo literário	24
2.2. A correspondência como gênero.....	25
2.3. Interpretação de um texto epistolar	29
3. <i>Cartas a um jovem poeta: O corpus</i> em análise.....	39
3.1. Contextualização da obra	39
3.2. As <i>Cartas</i> propriamente ditas	51
3.2. O intervalo (e as <i>Cartas sobre Cézanne</i>).....	78
3.3. A última carta.....	86
3.4. Uma espécie de pedagogia?.....	89
4. <i>Et pluribus unum</i> , Ruy Belo: Um estudo comparativo.....	91
Conclusão.....	104
Bibliografia	106

Considerações preliminares

Numa época em que já pouco, quase nada, se recorre ao registo epistolar para dar lugar a uma conversa, com a caixa de mensagens de cada rede social recheada de abreviaturas, interrogativas e de *bips* que nos roubam a atenção de cada tarefa, escolhemos debruçar-nos sobre a correspondência de Rainer Maria Rilke para Franz Xaver Kappus, reunida na obra *Briefe an einem jungen Dichter* [*Cartas a um jovem poeta*] (1929) [2014], para a redação desta dissertação. Não poderíamos elaborá-la sem considerar, em leitura conjunta, outros textos da autoria do poeta e que são indissociáveis deste estudo, nomeadamente, *Briefe über Cézanne* [*Cartas sobre Cézanne*] (1934) [2001] e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [*As Anotações de Malte Laurids Brigge*] (1910) [1955]. Para além disso, por servir de referência a diversos autores estrangeiros, como Martin Heidegger e Maurice Blanchot, mas também portugueses, como Ruy Belo, procuraremos aqui intersetar entre as palavras do poeta algumas formulações desses críticos que auxiliem na compreensão do pensamento rilkeano e que permitam abrir caminho para novas considerações. Como mote deste trabalho, servimo-nos do capítulo intitulado “Tropes (Rilke)”, que consta em *Allegories of Reading* [*Alegorias da Leitura*] [1996], uma das obras fundamentais de Paul de Man e publicada pela primeira vez em 1979. Daí, abriremos uma reflexão de onde gostaríamos de partir para explorar a obra em estudo. Através desta dissertação, pretende-se afastar as *Cartas a um jovem poeta* do lugar de banalidade em que caíram, oferecendo-lhes uma leitura renovada e comparando o processo de criação poética nelas descrito à poética e às formulações teóricas de Ruy Belo, dadas as particularidades que os aproximam.

Embora, noutras cartas, o poeta tenha partilhado alguns dados que guiam a interpretação de algumas das suas obras e que serão superficialmente abordados ao longo deste estudo, o mesmo não acontece na correspondência para Kappus. Pelo contrário, pouca coisa Rilke deixa expressa relativamente ao fazer específico de um livro ou de um poema: não se fala de métrica, de rima ou de regras a que deverá obedecer uma escrita propriamente dita. Referem-se, em vez disso, estados de alma e situações quotidianas, para além de uma espécie de breve teorização do processo de criação poética que queremos enunciar aqui. Foi esse o principal motivo que despertou a nossa curiosidade de ler com maior profundidade estas cartas e a vontade de trabalhá-las.

Nascido René Karl Wilhelm Joseph Maria Rilke (1875-1926), em Praga, o autor é, hoje, considerado por muitos um dos maiores poetas de língua alemã do século XX. Escritor precoce, René Rilke publicou o seu primeiro livro de poesia com apenas dezanove anos, intitulado *Leben und Lieder* [*Vida e Canções*] (1894). De entre uma vasta produção literária, destacam-se *Das Buch der Bilder* [*O Livro das Imagens*] (1902) [2005], *Das Stundenbuch* [*O Livro de Horas*] (1905) [2009] e os dois volumes de *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*], de 1907 e 1908, respetivamente. Ressalta-se, ainda, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [*As Anotações de Malte Laurids Brigge*] (1910) [2003] como o seu único romance e um dos primeiros escritos em língua alemã na modernidade, lançado em pleno modernismo e impactante em inúmeros autores e filósofos, como Jean-Paul Sartre. Por fim, *Duineser Elegien* [*Elegias de Duíno*] e *Die Sonette an Orpheus* [*Os Sonetos a Orfeu*] marcam o ponto alto da sua obra poética, publicados, pela primeira vez, em 1923. Da prosa rilkeana, alcançaram ainda grande destaque alguns estudos e ensaios, como a monografia *Auguste Rodin* (1903), e a sua vasta correspondência, por se fazer, quase sempre, de uma alta densidade poética e por revelar, com clareza e uma aparente simplicidade, toda uma riqueza de pensamento. Gravitando com persistência em volta do tema da criação artística e, com mais afinco, da criação poética, Rilke procurou com insistência responder a questões como a origem, o percurso e a finalidade da arte da escrita. Intenso epistológrafo, o autor soube, como poucos, fazer desse registo um exercício de reflexão e, diríamos até, de criação literária¹. Por tais razões, as suas cartas são absolutamente indissociáveis da sua obra e várias são aquelas a que grandes críticos têm recorrido para procurar compreender e explicar o que aparenta ser o processo criativo de um poeta. Não só Paul de Man, mas também Maurice Blanchot, na obra *L'espace Littéraire* [*O Espaço Literário*] (1955) [1987], referiu algumas delas, formulando-lhes reflexões importantes que iremos considerar ao longo desta dissertação.

Foi nesse contexto epistolográfico que se estabeleceu a troca de cartas com Franz Xaver Kappus, escritas entre 1903 e 1908², à data, um jovem ansioso por se tornar também poeta. Nelas, o autor expôs as suas opiniões sobre aqueles que considerava serem os aspetos verdadeiros da vida, entre eles, a necessidade de escrever, a criação artística, o valor nulo da crítica e a solidão inelutável do ser humano. Ao longo de dez missivas, Rilke teceu uma imensidão de pensamentos acerca da produção artística, nomeadamente, poética, que revelam a sua conceção de literatura e do mundo, e é partindo desse conjunto de reflexões que a presente

¹ Maurice Blanchot foi um grande investigador da correspondência de Rilke dirigida, sobretudo, a outros destinatários que não Franz Kappus.

² Seis cartas ao longo de 1903, três em 1904 e uma em 1908.

dissertação propõe a abertura para uma discussão sobre o que são a arte da poesia e a linguagem, desde o seu estado de nascividade até ao momento em que uma obra se dá a ler no espaço da página. Só postumamente³, em 1929, Franz Kappus deu a conhecer as dez epístolas que recebeu do poeta, organizando-as numa compilação. A versão que nos serve de referência para esta dissertação, a partir da qual citarei Rilke, corresponde à primeira reimpressão da tradução realizada por Lino Marques e revista por Manuel Dias para a obra *Cartas a Jovens Poetas*, publicada pela Relógio D'Água, em novembro de 2014⁴, numa edição conjunta com a tradução do texto de Virginia Woolf, *A Letter to a Young Poet [Carta a um Jovem Poeta]* (1932).

O objetivo desta dissertação faz-se, justamente, por expor a necessidade de compreender o que, para Rilke, estaria em questão num poema, a saber, essencialmente, a relação do poeta com a sua criação e o modo como a realiza, o tempo e o espaço da ação, bem como o significado das palavras que a constroem. Embora no prefácio à edição que elegemos da obra Francisco Vale refira que, a essa data, o autor se encontrava já em pleno domínio do seu *mundo* poético, o terceiro capítulo deste trabalho, em que nos dedicamos ao impacto direto de Auguste Rodin e de Paul Cézanne no pensamento e no discurso de Rilke, vem refutar essa afirmação. Os textos que compõem a obra em estudo inserem-se naquela que é considerada a segunda fase da poesia rilkeana, quando o autor havia já publicado várias obras, mas permanecia numa busca muito intensa por um sentimento de plenitude face à sua escrita e, enfim, à sua vida⁵. As reflexões a partir de Rodin verificam-se nas nove primeiras cartas, entre 1903 e 1904, enquanto a influência de Cézanne se deteta, somente, na última, do final de 1908.

De entre o legado incontestável da extensa produção literária que Rilke nos deixou, debruçarmo-nos sobre a análise desta obra em particular tem uma profunda razão de ser: parece-nos a nós que a poesia (o tom poético) que paira nessas linhas merece toda a nossa atenção, já que compõe, gradativamente, um pensamento metapoético⁶ sobre a sua escrita e composições, nomeadamente, sobre as condições necessárias a tal ocorrência, por meio de um discurso franco e pessoal, enquanto nos envolve cada vez mais na sua discussão. Para além disso, o caráter fragmentário que o registo epistolar possui, na sua essência, vem reforçar o trabalho e as considerações elaboradas no capítulo primeiro, onde nos propomos a uma teorização da epistolografia e da *escrita de si*, através de, entre vários, Michel Foucault. Chegados ao terceiro

³ Rainer Maria Rilke morreu a 29 de dezembro de 1926. Era vítima de leucemia.

⁴ A primeira edição foi lançada em setembro de 2003.

⁵ Rilke mandou até retirar a sua primeira publicação das livrarias.

⁶ A metafísica é um tema supremo na terceira fase da poesia de Rilke, marcada por uma maior complexidade, embora as suas reflexões da segunda fase, como as que constam nas *Cartas*, já apresentem indícios de uma busca por um entendimento profundo da realidade e da existência humana.

capítulo, apresentaremos uma contextualização da obra e uma proposta do processo de criação poética que acreditamos ser possível e útil organizar através da leitura destas *Cartas*. Apoiar-nos-emos, ainda, nas Cartas sobre Cézanne, enviadas por Rilke a Clara Westhoff, no final de 1907, Justificaremos a veracidade dos nossos argumentos por meio de linhas de pensamento formuladas, sobretudo, a partir de Blanchot e de Heidegger. Por fim, o quarto capítulo oferecerá um estudo comparativo entre o poeta e Ruy Belo, por meio do qual se fará possível compreender o modo como o processo criativo que Rilke defendeu, na sua Obra, como nas Cartas a um jovem poeta, marcou o poeta português.

No sentido de se proceder a uma análise aprofundada do *corpus* literário que sustenta esta investigação, foi adotada uma abordagem metodológica focada na seleção de instrumentos teórico-críticos adequados à desenvoltura do nosso argumento. Foram nosso enfoque, sobretudo, os textos “Écriture de soi”, de Michel Foucault, *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, *O Espaço Literário*, de Maurice Blanchot, e *A Inocência do Devir: Ensaio a partir da Obra de Herberto Helder*, de Silvina Rodrigues Lopes.

É de suma importância ressaltar, por último, que as citações de cada autor foram incluídas nesta dissertação respeitando a língua e a ortografia da edição utilizada de cada obra referida.

1. Rainer Maria Rilke: entre o homem e o mito

1.1. A recepção crítica de Rilke, especialmente, em Portugal

O nome de Rilke marcou o mundo, mas as suas criações despertaram nos leitores – maioritariamente, outros poetas e estudiosos – dois extremos opostos: de um lado, a vontade de as compreender a fundo; do outro, uma reticência inabilidosa perante cada palavra. Do primeiro, salientamos, em França, Maurice Betz (1898-1946) e Joseph François Angelloz (1893-1978), que assumiram, de livre vontade, a missão de partilhar o poeta: Betz introduziu-o no país com *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1923), o pioneiro de um extenso número de traduções, entre as quais se destaca *Poésie* (1938); já no âmbito teórico, Angelloz redigiu, em 1936, a tese que lhe garantiu o “Prix Montyon de l'Académie française” [“Prémio Montyon da Academia Francesa”], intitulada *Rainer Maria Rilke, l'évolution spirituelle du poète* (1936), e elaborou a primeira tradução francesa de *Les Élégies de Duino* (1936). Em pouco tempo, a grande quantidade de textos assinados por Rilke foram ganhando destaque no campo literário francês, tornando-se objeto para muitos estudos literários de autores consagrados, de entre os quais destacamos Maurice Blanchot, que os trabalhou por meio da sua tão particular genialidade, nomeadamente, em *L'Espace Littéraire [O Espaço Literário]* (1955). Outro lugar na recepção do poeta pertence a Edward Snow, tradutor e poeta norte-americano que verteu para o inglês obras como *Neue Gedichte [Novos Poemas/Poemas Novos]*. O seu destaque de Snow deu-se menos pelo trabalho de tradução em si, longe das complexidades formais da escrita original de Rilke, do que pela leitura e constatações que lhe fez, como veremos. No Brasil, influenciou fortemente diversos autores, como João Guimarães Rosa, que se deixou marcar tanto na poesia, quanto no seu livro consagrado, *Grande Sertão: Veredas*⁷, muito embora a crítica brasileira das décadas de 1940 e 1950 tenha envolto o nome do poeta num “misticismo de fachada” (ROSENFELD, 2013: 41) que levou tanto ao seu “culto messiânico” (*ibid.*), quanto à repulsa. Manuel Bandeira chegou a traduzir também alguns textos, como “Archaischer Torso Apollos” [“Torso Arcaico de Apolo”]. Destacam-se, por fim, as versões da tradução da poesia por Augusto de Campos, nomeadamente, em 1994 e em 2001.

⁷ Conf. artigo sobre a influência de Nietzsche em Rilke, de Kathrin H. Rosenfield, “‘A melodia como luz da poesia’: O impacto de F. Nietzsche sobre R. M. Rilke” (2013).

Em Portugal, Rilke assume um papel de relevo entre as referências literárias de diversos poetas da segunda metade do século XX, ainda que, a princípio, por meio de algumas versões argentinas, italianas, inglesas e, sobretudo, dos franceses Betz e Angeloz. Sophia de Mello Breyner Andresen, Ruy Cinatti, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Manuel Alegre, Fernando Guimarães, Víctor Matos e Sá, Herberto Helder e, queremos destacar, Ruy Belo são apenas alguns dos escritores que se assumiram leitores do poeta de *Duino*. Para além destes, outros nomes marcaram a época com importantes trabalhos críticos, como João Gaspar Simões, Óscar Lopes, Eduardo Lourenço e David Mourão-Ferreira. Arnaldo Saraiva, por seu turno, presenteou-nos o ano de 1984 com a obra *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil* (1984), onde aponta essas e outras informações a respeito da presença rilkeana na literatura portuguesa. Eis o que nos alega:

Sophia Andresen [...] adquiriu um exemplar que tem manuscrita a data de Julho de 1938 [*Poesie*, de Maurice Betz] e cuja leitura deixou logo marcas nítidas nalguns dos primeiros poemas que ela escreveu (a partir desse mesmo ano) e que publicaria nos livros **Poesia** [...] e **Dia do Mar**, que, apesar de publicados respectivamente em 1944 e em 1947, só contêm poemas escritos entre 1938 e 1942. (SARAIVA, 1984: 9, grifo do autor)

Compreende-se que a escrita de Rilke deixaria rastros bem definidos nesse momento tão intenso da poesia portuguesa, revelando-se significativa para a criação de uma nova consciência estética. Às palavras de Saraiva não poderíamos acrescentar senão as de Maria Antónia Hörster, que redigiu a primeira tese de doutoramento portuguesa sobre o poeta, sob o título *Para uma história da recepção de Rainel Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*⁸ (1993), constituindo parte do material essencial a este estudo: “Nele [em Rilke] se comunica um dos mais fortes impulsos de que parte a lírica de Sophia, impulso em tudo idêntico ao que preside à elaboração dos *Novos poemas* e dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*” (HÖRSTER, 1993: 718). Por fim, no processo rececional português, queremos ainda destacar Ana Hatherly com a composição da obra *Rilkeana*, publicada no primeiro dia de 1999, pela Assírio & Alvim.

Mostra-se importante enumerar o percurso que a partilha de Rilke tomou em Portugal para se fazer possível compreender o rumo conturbado da impressão geral que a leitura coletiva atribuiu à sua obra. Com efeito, remontando ao princípio, sabe-se por Hörster que as primeiras referências a Rilke em Portugal datam do ano da sua morte, 1926, por José Osório de Oliveira. Logo após, em 1930, ocorre a primeira conferência sobre o poeta no país, por Albin Eduard Beau, que, cinco anos depois, resultaria no primeiro ensaio português sobre o poeta. As

⁸ Horster formulou importantes considerações sobre Rilke em Portugal e estabeleceu relações inéditas entre o poeta e escritores portugueses, dos quais é exemplo Manuel Alegre.

primeiras traduções portuguesas com visibilidade no país deram-se pela exímia intervenção de Paulo Quintela, no âmbito da *Revista de Portugal* (1937-1940), dirigida por Vitorino Nemésio, e foram realizadas, inequivocamente, a partir da língua original, o alemão – um trabalho de tradução que, deliberadamente, preferiu “a obscuridade à tentação do circunlóquio e da paráfrase” (HÖRSTER, 1993: 3). Três primeiras tentativas de apresentar este nome ignorado pela maioria portuguesa, através de: “Poemas de Rilke. Carta a Vitorino Nemésio, para servir de credencial a algumas traduções”, em janeiro de 1938, e “A primeira Elegia de Duíno”, em julho de 1939, acompanhada de um comentário interpretativo, publicados, respetivamente, no segundo e oitavo números da *Revista de Portugal*; “Cinco canções. Agosto de 1914”, em novembro de 1940, versões quintelianas dos “Fünf Gesänge” [“Cinco Cânticos”], cinco poemas da fase inicial da poesia de Rilke, naquele que viria a ser o último número da revista, o décimo. Obras de destaque, como *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*] (1910), em 1955, fazem parte do trabalho quinteliano mas, apesar da mão fiel, um problema se gerava. A primeira antologia portuguesa da poesia de Rilke, por Quintela organizada, intitulada *Poemas* e publicada em 1942, considerava apenas a produção até aos *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*] (1908), de um modo que ali se formava – ou deformava – uma imagem do autor de *Malte* como “poeta da interioridade, saudoso e melancólico, um poeta de inquietação religiosa, atento às coisas simples e naturais” (*ibid.*: 722). A essa data, já vários críticos internacionais haviam procurado refutar tais interpretações de uma poesia tradicionalmente religiosa (*apud* HYAMS, 2014), ou “como uma alternativa profética à espiritualidade tradicional” (*ibid.*), que dominavam a receção mundial de Rilke desde a década de 1930; entre tantos, Martin Heidegger destacou-o como um *poeta filósofico*. Tentativas facilmente superáveis: os anos 50 trouxeram a reafirmação da redundância dessas teorias que impunham nas obras do autor, em particular, da sua última fase poética (as *Elegias de Duíno* e os *Sonetos a Orfeu*), a aparente religiosidade e essa leitura viria a ser retomada, não apenas em Portugal, mas a nível mundial: um *rilkisme* insensato. O filósofo católico Romano Guardini destacou-se como o primeiro a retomar as *Elegias* como testemunhos de uma experiência genuinamente religiosa, em *Rainer Maria Rilke's Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegien*, mas Hans-Georg Gadamer (seguindo os passos do seu professor Heidegger e rompendo, até, com a sua opinião de uma poesia relativista) insistiu na contestação dessas considerações, por meio da escrita de uma recensão do livro de Guardini, intitulada “Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins”, e do texto “Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien”.

Em Portugal, para as considerações limitantes contribuía a escassez da receção crítico-valorativa da Obra do poeta, nomeadamente, das *Elegias de Duíno*, que, no decorrer de toda a década portuguesa de 1940, seriam apenas acessíveis a um número ínfimo de leitores e sem publicação traduzida⁹. Essa seria, evidentemente, uma falha grave, não apenas por serem consideradas pelo autor “o coroamento da sua obra” (HÖRSTER, 1993: 722), mas porque viriam integrar um dos padrões da lírica europeia do vigésimo século. Com o tempo, a ideia errónea construída em volta de Rilke enraizava-se com vigor no pensamento português. Apesar da publicação de um segundo volume de *Neue Gedichte* [*Novos Poemas*], em 1967, por Quintela, perdurava a deformidade da interpretação das palavras rilkeanas nos nossos estudos literários – salvo raras exceções, entre elas, Sophia de Mello Breyner Andresen e Ruy Belo. Maria António Hörster esclarece:

Também a novidade, a estranheza intrínseca destes poemas opunham alguma resistência à sua plena recepção e aceitação. Se o Rilke veiculado pelos Poemas nos surgia como mais familiar, em virtude da sua disposição contemplativa, do seu amor pelas coisas simples e naturais, do seu franciscanismo, o Rilke das Elegias começa por aparecer-nos como algo de tão distante que não sabíamos o que fazer com ele. (*ibid.*: 722, 723)

Convergindo nesse sentido, algumas produções, como a “Sexta elegia” e os sonetos XII e XIII da segunda parte de *Sonetos a Orfeu* (1959), sofriram mutilações de sentido nas mãos de Florentino Goulart Nogueira, poeta e crítico de arte e literatura, de extrema direita e defensor de Salazar. Segundo Hörster, essas foram versões traduzidas em segunda mão a partir do francês de Angeloz e convertidas num teor contraditório de exaltação nacionalista. Tal falso espírito desfigurava o conteúdo textual e conferia à imagem do incomparável poeta uma personalidade menor, engajada e distinta do então distante Rainer Maria Rilke. Viria a sair para venda, finalmente, em 1969, o primeiro volume em português a reunir, acompanhadas da quase totalidade dos *Sonetos a Orfeu*, as dez *Elegias de Duíno*, dando a conhecer aquelas em falta e permitindo o acesso a esse conjunto de textos num livro só, o que será dizer: de uma vez só, proporcionando, enfim, a sua apreensão em unidade e reduzindo a possibilidade de interpretações falaciosas.

Mediante a progressiva popularização do nome de Rilke e o crescente número de traduções, outros autores, como Nuno Lobo Salgueiro, David Mourão-Ferreira, Maria Teresa Dias Furtado e Vasco Graça Moura também assinaram algumas delas, mas foi pela mão de Quintela que, embora a custo, se inaugurou em Portugal um interesse duradouro pela lírica

⁹ Quintela havia já traduzido em 1937 a segunda e terceira elegias, mas somente vindas a público quinze anos mais tarde, em 1952.

alemã¹⁰ e que viria a prolongar-se até à atualidade, quebrando um império há muito conquistado pelos autores franceses. Ditados por ordem cronológica de publicação, os cinco primeiros tradutores lançam as suas versões em momentos muito diferentes da receção do poeta de *Duínio*: a iniciativa de Paulo Quintela (a mais dura, mais concisa, fiel e arriscada) traduziu com mestria essa escrita, suprimindo uma falta importante na nossa literatura e despertando, somente em meados da década de 1950, algumas “reações manifestas, de adesão e de estranheza, mas reacções” (*ibid.*: 726); após a sua assinatura, as versões de Goulart Nogueira e Nuno Lobo Salgueiro surgiram num tempo em que o nome do poeta das *Elegias* já era mais tranquilamente uma referência no campo literário português; por fim, Mourão-Ferreira e Maria Teresa Furtado trabalharam vários textos mediante um Rilke já canónico, devolvendo, em especial, Furtado, “uma resposta geracional” (*ibid.*: 726). É de salientar ainda Graça Moura, que se destacou pela sua contribuição incomparável, trabalhando cada uma das suas versões como uma nova obra de arte: “é um poeta que se assume, e tem todas as razões para isso, como autor das suas traduções de poesia” (RILKE, 2017: 7). Quem o diz é João Barrento, em 2007, no prefácio à edição de Moura, *Elegias de Duínio e Os Sonetos a Orfeu*, de quem vale lembrar a versão inédita, em Portugal, de *Viagem Singular a Worpswede*¹¹, lançado pela editora Quetzal em 2016 e que abriu com um ensaio introdutório.

1.2. A receção crítica de *Cartas a um Jovem Poeta*

No seio das várias obras que consolidaram a imagem de Rilke no panorama literário mundial e, sobretudo, português, é nossa pretensão dedicarmo-nos sobre o estudo de *Cartas a um jovem poeta*, por se destacarem nesse âmbito, em particular, por nos parecer reforçarem a interpretação limitada e limitante das palavras do autor. Ademais, essas cartas oferecem uma visão única e consolidada sobre o seu trabalho criativo e, até, sobre os momentos de tristeza e solidão que tanto comprometiam esse processo. Mais do que regras para a escrita de poemas, cada texto trata as imensas possibilidades que Rainer encontra no mundo e nas coisas para lidar com as questões que o inquietam, como estar sozinho, mas, sobretudo, para lidar consigo mesmo. Graças a uma linguagem objetiva (embora o tom e o discurso nem sempre o sejam) a

¹⁰ Quintela divulgou amplamente a obra de Rilke em Portugal. No entanto, antes das suas traduções, já alguns escritores portugueses conheciam as versões francesas.

¹¹ Ensaio escrito por Rilke em 1902 sobre a sua passagem na colónia de artistas de Worpswede, na Alemanha, e a pintura de paisagens. Lá chegara em março de 1901, conhecera a sua mulher, Clara Westhoff e ali ficaria até agosto de 1902, dali partindo para conhecer Rodin, em Paris.

facilitar um pouco mais a tradução, a obra chegou a todo o mundo, editada em inúmeros formatos, línguas e publicações conjuntas com outros textos, não apenas seus, mas de outros nomes, como Sigmund Freud e Virginia Woolf, tornando-se, também, objeto de análise em diversos estudos literários. No Brasil, Mário de Andrade assumiu-se um leitor fiel; Cecília Meireles prefaciou, habilmente, a primeira das traduções publicadas no país, em 1950, elaborada por Paulo Rónai para a editora Globo, e acompanhou-as da sua própria tradução do poema “Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke” [“A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke”], originalmente publicado em *O Livro das Imagens* (2005), em 1902.

A primeira versão traduzida de *Cartas a um jovem poeta* surgiu em Portugal no ano de 1946. Preparada por Fernanda de Castro e publicada pela editora Portugália, a obra tornar-se-ia, segundo Hörster, de leitura obrigatória para “todo aquele que aspirava a uma noção mais clara e mais segura sobre a sua ‘própria relação com a poesia’” (HÖRSTER, 1993: 169). As primeiras e numerosas notas que se seguiram viram-se documentadas em revistas e jornais das décadas de 1950 e 1960, evidenciando um interesse crescente por Rilke, muito superior ao que se fizera sentir quando das primeiras traduções quintelianas. No entanto, essa relevância logo volta a perder força no país face a outros autores internacionais e incontornavelmente referenciáveis, relegando o poeta a uma referência secundária para a maioria leitora e escritora. Como salienta Hörster, o ano 2000 trouxe, enfim, algumas alterações na receção rilkeana, ainda que insuficientes:

O clima parece ser o de intensificação da receção, mais liberta agora de auras canonizantes e, mas nem sempre, de envolvimentos patéticos. Disto mesmo dão conta as cerca de três centenas de títulos rilkianos disponíveis, colhidos numa consulta recente da rede, em que abundam os florilégios (publicações naturalmente dirigidas a camadas largas e indiscriminadas de receptores) [...]. (*ibid.*)

O decorrer de uma pesquisa aprofundada desde 2000 até ao ano presente, 2024, pouca coisa se alterou. Embora tenham sido produzidos um grande número de artigos e dissertações sobre o poeta, poucas assumem como obra fundamental as *Cartas a um jovem poeta* e, nas vezes em que o fazem, repetem sucessivamente as mesmas considerações.

Vale notar que, na recensão “Rainer Maria Rilke: A voz” (1994), Hörster referiu a importância de se fazer ressaltar *um* Rilke que fugisse da imagem distorcida que levou o mundo e, especialmente, Portugal, a perdê-lo um pouco. Na sua base estiveram sempre as traduções em segunda mão e pouco rigorosas, como as que, na prosa, resultaram do volume francês organizado por Paul de Man e intitulado *R. M. Rilke, Oeuvres I* (1966) a par de uma amenidade

geral na leitura de cada escrito. Por considerarmos que essa ideia da Obra rilkeana ainda se mantém, verificável nomeadamente quanto a *Cartas a um jovem poeta*, pretendemos nesta dissertação cumprir essa demanda. Introduzimos, assim, o nome de De Man, fazendo-o chegar, não pelos melhores motivos, mas para melhor podermos convergir em considerações essenciais a esta questão, que o teórico formulou tão perspicazmente.

1.3. O mito literário: Rilke messiânico

Não foi só em Portugal, sem acesso por tempo prolongado a essa Obra mais complexa/amadurecida de Rilke, que a sua *fisionomia* se traçou deformada; nos Estados Unidos da América, Paul de Man constatava o mesmo aparato. O crítico destacava-se, em 1979, com *Allegories of Reading [Alegorias da Leitura]*, a última das duas obras publicadas em vida e que levanta agora em nós um interesse particular. Autor de perspectivas originais quanto à filosofia, à linguagem, à literatura, à retórica e à política, é por meio de uma leitura inovada e ousada das palavras rilkeanas que, no capítulo “Tropes (Rilke)”, de Man revela como, ao longo de décadas de estudos, uma grande parte da Obra do poeta teria sido, até à data de 1979, alvo de interpretações menores que, por tomarem como base dados biográficos de Rilke, reduziriam a qualidade do seu conteúdo. Nesse sentido, a correspondência do autor teria vindo a ser trabalhada enquanto material fulcral à formulação de considerações teóricas que, não raras vezes, direcionavam, erroneamente, a sua escrita e as suas criações para uma atitude messiânica de base. Gerava-se, assim, um misticismo em relação ao poeta de *Duino* que contaminava a compreensão dos seus textos, direcionada para o *feeling* (*apud* CAMPOS, 1998), digamos, para o sentimento, muito mais do que para a linguagem, contrariando a *poética das coisas* que consagrou a arte de Rilke, como veremos.

Terá sido nesse contexto de má receção da sua Obra e de mau tratamento da correspondência que se desenvolveu, no poeta em estudo, um grau elevado de notoriedade pública e que se transformou naquele a que de Man nomeou por “um mito de Rilke” (MAN, 1996: 37). Contornando a complexidade que as suas criações realmente apresentam e atribuindo ao autor um carácter popular que não lhe pertence, dada a complexidade da sua linguagem e do seu pensamento, assim como a consequente resistência à tradução, o mito fez sobressair *um*

Rainer rodeado de gente que o elevou tão alto, de volta ao lugar solitário que, na prática, sempre o magoou:

Mais de cinquenta anos após a sua morte, um mito de Rilke ainda vive muito além das fronteiras do mundo de língua alemã. As razões [...] não são óbvias [...]. No entanto, ele tem sido recebido com um enorme fervor, como se o que tinha a dizer fosse de interesse direto até para leitores distantes dele por língua e destino. Muitos o leram como se ele se dirigisse às partes mais secretas de seus íntimos, revelando profundezas de que eles mal suspeitavam ou permitindo-lhes compartilhar provações que o poeta ajudou a compreender e superar. Numerosas biografias, reminiscências e cartas dão testemunho desse modo de recepção altamente pessoal. Rilke parece ser dotado do poder curativo daqueles que abrem acesso às camadas ocultas de nossa consciência, ou a uma delicadeza de emoção que reflete, para aqueles capazes de perceber suas nuances, a imagem confortadora de sua própria solicitude. (*ibid.*)

A leitura de Paul de Man esclarece-nos que a Obra e a correspondência de Rilke foram tomadas, não raras vezes, como uma espécie de discurso de autoajuda, onde o poeta oferece múltiplos conselhos que se adequam à situação pessoal de cada leitor, facto que, como já referido, dificultou a sua recepção crítica rigorosa. Essa situação conduziu a escrita rilkeana para um caminho afastado do seu verdadeiro contexto literário e filosófico, afinal, mais rigoroso, complexo e sofisticado. Sabe-se, inclusive, que o autor recebia inúmeras cartas de admiradores que procuravam as suas orientações em busca de uma vida íntima e artística mais equilibrada. Parece que, em contrapartida, Rilke nada fez para desencorajar essa tendência que tanto contribuiu para a formação e o sucesso do seu mito pessoal; pelo contrário, viu nela a possibilidade de uma intimidade. Uma boa estratégia que o escritor assume numa carta dirigida à Princesa Maria von Thurn und Taxis, sua amiga, a 24 de fevereiro de 1915, que de Man cita da obra *Briefwechsel Rilke/ Maria von Thurn und Taxis*. Se o registo epistolar implica, por definição, um recetor – ainda que real ou imaginado –, Rilke levou esse aspeto em grande consideração. Talvez visse em cada carta outra possibilidade, afinal, mais profunda: a de resistir ao tempo, de permanecer no mundo, guardado em várias dobras, por todos os lugares a que endereçou os seus envelopes. Pudessem ser cada destinatário o impulso e o motivo de uma criação, que não chegava nem por nada, de todas as vezes em que a esterilidade ameaçava os seus dias; ocupar-se, na falta de meios (íntimos e económicos) para gerir a sua ocupação. Nas palavras do crítico:

O próprio Rilke muitas vezes jogou com a ambiguidade de uma relação de dupla face que mantinha com os outros, deixando em suspenso a definição de qual dos dois, o poeta ou o seu leitor, dependia do outro para nutrir a sua própria força. ‘Desejo ajudar e espero ser ajudado. O eterno erro de todo o mundo é me tomar por um curandeiro quando, na realidade, estou apenas atraindo outros, para meu benefício próprio, na armadilha de uma ajuda simulada.’ Rilke confia essa percepção de si próprio [à Princesa] em relação a um caso de amor, mas ela resume uma disposição encorajada por alguns aspectos da obra. A sedução inicial, a primeira intimidade entre Rilke e seus leitores, ocorre quase inevitavelmente como uma cumplicidade ambígua, no confronto partilhado com ‘a quase impossibilidade de viver’. [...] A considerável

platéia de Rilke baseia-se em parte numa relação de cumplicidade, em fraquezas compartilhadas. (*ibid.*: 38)

Embora já muito se tenha investigado e esclarecido os textos de Rilke, é certo que, no decorrer da pesquisa para a escrita desta dissertação, fomos sobressaltados pela terrível sensação de que, no que diz respeito à obra que deu sentido a este trabalho, as considerações de Paul de Man permanecem atuais e que as palavras do poeta se mantêm, ainda, demasiado encarceradas em si mesmas. A reunião de *Cartas a um jovem poeta*, se se tornou um *best-seller* das grandes livrarias, numerosamente traduzida, e um dos livros recomendados pelo PNL2027¹², foi tristemente à custa do seu próprio aprisionamento: o extremo reconhecimento comercial armadilhou essa série de dez missivas no seu sucesso, levando a que uma grande parte dos seus leitores continue a lê-las ainda hoje como textos quase sagrados e escritos com a intenção de confortá-los. Essa leitura contribuiu, em contrapartida, para uma reticência quanto ao seu estatuto enquanto objeto de análise crítica e académica, para além de formulações e argumentos repetitivos, de artigo em artigo, que não ajudam a desfazer esse nó. Se o *messianismo rilkeano* (*apud* ROSENFELD, 2013) aparenta já ter sido, em parte, superado, envoltas nesse mito emuralham-se, ainda, as *Cartas a um Jovem Poeta*, caídas na banalidade e sofrendo um descaso cada vez maior nos estudos literários, comparativamente à restante Obra e correspondência de Rainer Maria Rilke; a dificuldade em encontrar traduções renomadas do livro, como a versão de Vasco Graça Moura e outras, que se encontram quase esgotadas, é um fator que comprova as nossas considerações.

¹² O Plano Nacional de Leitura 2027 indicou a versão de Pedro Rodrigues (edições Cultura, 2020) para leitores a partir dos quinze anos.

2. *Cartas a um Jovem Poeta*: conteúdo literário

2.1. Uma obra epistolográfica

Em fevereiro de 1903, surge a troca de cartas entre Rilke e um certo Franz Xaver Kappus. Como já referido, não era raro Rainer receber correspondência dos seus admiradores, mas esta vez mostrar-se-ia distinta. Se o poeta não conhecia Franz, um jovem aluno da Academia Militar de Wiener Neustadt, na Áustria, esse já o lera e dele ouvira falar. De lá, com apenas dezanove anos e perto de se formar numa profissão indesejada, decide, na sua coragem de juventude, enviar a Rilke alguns poemas da sua própria autoria; sabemos-lo, desde logo, servidos da introdução com que Kappus apresenta a obra, quando da sua primeira publicação¹³, e que por norma acompanha as edições. É curioso notar o peso que o pensamento e o ponto de vista do nosso poeta exercem na consciência do rapaz, o efeito da leitura de Rilke-sujeito poético parece ser revelador. Esperaria o jovem que a resposta daquele homem lhe valesse? Procuraria o amparo de alguém que, apenas oito anos mais velho, seria já “como um intermediário de mistérios, uma espécie de oráculo, que se consulta e em que se crê” (RÓNAI, 2001: 10)? Escreve-o Cecília Meireles e nós perguntamos; as suas palavras chegam-nos do prefácio à tradução de Paulo Rónai, publicada em 1953 pela Editora Globo, no Brasil. A acompanhar os poemas, segue uma carta. A quem se dirigirá? Ao autor que, em cada verso, o transporta para outros espaços, lugares que o absorvam da realidade em que habita? “Estava tão concentrado na leitura que mal me apercebi de que [...] Horaèk – viera sentar-se junto a mim.” (RILKE, 2014: 29), escreve Kappus, na introdução à obra. Ou para a figura que o seu professor Horaèk lhe descrevera e que, da memória de um, passara para a intimidade do outro, como se também Kappus houvesse algum dia partilhado da experiência de privar com o escritor? É interessante notar que, ainda que, nesse momento, o jovem se dirija pela primeira vez a Rilke, a escrita da carta com que se introduz ao poeta *abre* no seu íntimo uma outra dimensão, aparentemente, nova mas talvez mais reconhecida pelo destinatário do que por ele mesmo: “E, ainda que involuntariamente, os meus versos acabaram por ser acompanhados por uma carta, na qual me revelava de uma forma tão aberta como nunca o fizera ou viria a fazer em relação a mais ninguém.” (*ibid.*: 30, 31). Coloca-se a questão: será mais fácil escrever para alguém que

¹³ Franz Kappus decidiu publicar/publicou as cartas de Rilke em 1929, três anos após a morte do poeta. Já se conhecem as cartas assinadas pelo rapaz, apesar de contra a sua vontade.

gostaríamos de conhecer, ou para um sujeito que traçou o seu perfil em modos de existir, nos versos que oferece aos outros? Ou, em último caso, será a redação de uma carta um modo de existir sozinho, ainda que, porventura, do lado de lá, esteja sempre o *outro*? Porque não sabemos se o envelope chegará ao destinatário, se esse nos retornará alguma coisa, nem se, quando algo nos chegar, ainda seremos os mesmos. De algum modo, tudo aquilo que vemos e escrevemos, fazemo-lo partindo de nós; isto porque a percepção que temos do mundo chega-nos da nossa intimidade. Nesse caso, independentemente do seu conteúdo, a elaboração de uma carta levar-nos-á sempre a escrever mais sobre e para nós do que sobre o mundo, ou para quem quer que seja; certamente, se falarmos sobre uma qualquer cidade, um novo lugar, a descrição que fizermos partirá da emoção que nos desperta. Assim Rilke viu Paris na sua vida, como se em apenas uma coubessem tantas cidades: **Poesia; angústia; redescoberta; intimidade; solidão.**

2.2. A correspondência como gênero

Não seria possível interpretar *Cartas a um jovem poeta* sem compreender a pertinência do estudo da escrita epistolar para os estudos literários. Enquanto objeto discursivo, uma epístola comum pertence a um determinado gênero que a distingue de outras espécies de comunicação. Para John Malcolm Swales, autor de referência na base teórica principal desses estudos, “the genre is a distinctive category of discourse of some kind, whether spoken or written, with or without literary purposes” (SWALES, 1990: 33). A origem da discussão remonta à Antiguidade Clássica, com a primeira referência no livro III da *República* (394 a.C.), de Platão, e surgiu de uma reflexão de tom mais literário que, mais tarde, Aristóteles retoma na *Poética*, quando se predispõe a classificar os gêneros. Essa discussão estabeleceu uma base para a análise literária e para a teoria dos *gêneros do discurso*, um conceito mais amplo e dinâmico que se desenvolveu posteriormente, com categorias que se têm vindo a modificar consoante a evolução das práticas comunicativas. Essa transição refletiu uma ampliação na compreensão do papel da comunicação no mundo e nas sociedades. Assim, recuperando os estudos clássicos, na tentativa de propor uma organização moderna da teoria dos gêneros discursivos, Mikhail Bakhtin distinguiu-os em dois grandes grupos: primários, correspondentes à “atividade humana e da comunicação” (BAKHTIN, 2003: 296), quotidiana, de teor mais espontâneo e elementar – considerados os gêneros primeiros e elementares; os secundários, mais complexos, que diriam respeito a produções dos locutores, como os textos, onde se incluiriam os literários, e que seriam, muitas vezes, o resultado de uma transformação dos primeiros. Objeto de grande

complexidade, o texto pode ser lido e analisado a partir de várias perspectivas e dimensões, como a discursiva e a literária ou textual. Segundo Beaugrande e Dressler, em *Introdução à Linguística do Texto* (1981), como conceito, o texto deve cumprir sete fatores de *textualidade* para que possa ser considerado uma ocorrência comunicativa; a esses fatores, Isabel Seara enumera-os: a coesão e coerência das palavras, a intencionalidade de quem escreve, a aceitabilidade (a relevância para aquele que lê), a informatividade (a especificidade da informação), a situacionalidade (a relevância para uma determinada situação) e a intertextualidade (a dependência de outros textos já produzidos) (SEARA, 2006: 28); é nesse ponto que nasce a possibilidade de considerar o epistolar um gênero discursivo. Entretanto, é certo que esse gênero discursivo de segunda ordem que é o texto literário se ramifica para assumir uma pluralidade de designações de outros gêneros, os gêneros literários. Nesse sentido, o registo epistolar corresponderia, para Bakhtin, a um gênero primário do discurso, pela sua gênese na realidade concreta e em situações de instantaneidade da comunicação discursiva. Existe, no entanto, uma particularidade: considerando o conteúdo de muitas cartas de cariz literário, o gênero epistolar (desconsiderando a ficção) também se inclui enquanto tal. Mediante a ocorrência da transformação desses enunciados reais em objetos literários, acompanhada de um distanciamento inevitável do real, esses serão integrados, *a posteriori*, nos gêneros secundários do discurso (BAKHTIN, 2003: 263). O gênero epistolar poderá, assim, pertencer a uma simultaneidade de gêneros e de subgêneros, como, a título de exemplo, a carta pessoal.

Cada uma das *Cartas* pessoais de Rilke para Kappus, enquanto texto literário, assume todos os parâmetros de textualidade em que está, inevitavelmente, implicada. Tzvetan Todorov, no entanto, considerou, na obra *As Estruturas Narrativas* (1976), que as definições estáticas de gêneros literários seriam redutoras na caracterização de textos, por procurarem delimitar as margens e construir barreiras em discursos textuais que, não raras vezes, podem ser reveladores de mais do que um gênero. Essa ambiguidade e pluralidade de gêneros está particularmente presente em *Cartas a um jovem poeta*, impedindo o texto de se fixar ou definir: se, por um lado, se destacam fatores como a função comunicativa e o contexto social de uma missiva comum, estas *Cartas* foram organizadas em obra por se revelarem também parte do epistolar enquanto gênero literário. Torna-se este um texto que, dada a plasticidade das linhas que o constroem, pode ser analisado sob diversas perspectivas, aproximando-o até da poesia, como veremos, sem que nele se leia um único verso (TODOROV, 2006: 29). Nesse sentido, considerando a obra em estudo um conjunto de textos epistolares, encontramos nas palavras de Benoît Melançon a sua adequada definição: “on définira la lettre comme l’expression écrite d’un je non

métaphorique (celui qui signe est bien celui qui dit *je*) à l'adresse d'un destinataire, également non métaphorique" (MELANÇON, 1996: 47-49). Todo o texto epistolar, enquanto expressão escrita, se restringe, portanto, a um *eu* e a um *tu* não metafóricos, mas à partida reais, já que, aparentemente, aquele que escreve é exatamente o *eu* do discurso. Entretanto, o *tu* a que quem escreve destina o texto, embora conhecido pelo remetente (mesmo na ausência de um conhecimento físico), pode corresponder a um indivíduo ou a um grupo, ainda que esse grupo possa ser intencionalmente imaginado por quem escreve, para lá da figura de um destinatário individual, como veremos de seguida. Assim, forma de troca e, por isso, de comunicação, "la lettre unit ces deux instances – le destinataire, le destinataire – dans un projet commun dont la réciprocité est souvent postulée" (*ibid.*).

Na Antiguidade Clássica, epistolar dizia respeito ao diálogo entre ausentes, em que, mediante a falta do *outro*, o *eu* redigia o seu discurso por meio da palavra escrita. Com efeito, a origem da epístola demanda essa ausência, que cumpre substituir: "ce dont témoignent la coalescence de diverses temporalités dans la lettre [...] et l'importance attachée au corps de celle-ci comme substitut de l'absent" (*ibid.*). A multiplicidade de tempos, em que o presente nunca encontra lugar, mas se perde entre a vivência do passado e a perspectiva do futuro, sujeita a noção do real a um desafio contínuo face à linearidade da experiência temporal numa conversa verdadeira; o papel, enquanto substituto do corpo ausente, partirá também, por fim e sempre. Por ser um registo escrito,

Même si la lettre remplace l'autre et sa parole, elle n'est pas elle-même une forme orale [...]. Par la lettre, l'épistolier propose de lutter contre le silence, de maintenir une forme de dialogue avec l'absent [...], ce qui rend indispensable l'envoi effectif d'un texte, mais ce dialogue a ses règles propres, qui ne sont pas celles de la conversation mondaine ou du dialogue philosophique. L'expression épistolaire est souvent marquée par plusieurs formes d'autoreprésentation, entre autres de l'écriture et de la lecture de la lettre [...], en plus de dépendre, mais de façons différentes selon les époques, de modèles épistolaires ou conversationnels [...]. La représentation de soi et de l'autre dans la lettre est subordonnée à cette autoreprésentation: le destinataire et les destinataires sont des créations du texte [...]. De même, les notions de 'fantaisie' [...] ou de spontanéité [...] en sont-elles aussi des créations. Stylistiquement et rhétoriquement, la lettre fait appel à des procédés convenus: temps verbaux mêlant anticipation et rétrospection [...], métonymie de la mort [...]. (*ibid.*: 50)

O que aparentava ser verdade em relação a uma carta, não o é realmente: aquele que nela se enuncia (e anuncia) é uma construção textual, do mesmo modo que o é o *tu* a quem se dirige e ambos se afastam dos seus correspondentes reais. Distantes, cada um carrega em si a ausência (simbólica) de quem deveria ser, metonímia da sua morte, e o seu discurso torna-se, enfim, uma unidade solitária que permanece no tempo e no espaço como vestígio de, não uma, mas duas existências. Como Seara considera, o escrever de uma carta tornar-se-ia, assim, para sempre

um modo de “substituir o descontínuo (a ausência, a separação)” (SEARA, 2006: 19), traduzindo-se a situação de enunciação por um empenho em contrariar a distância que afasta os interlocutores e tornando-se a troca de correspondência “uma conversação *in absentia*” (*ibid.*), ou seja, servindo o texto epistolar como mediação de um diálogo. Essa solicitação que emerge do discurso do emissor mantém no destinatário a responsabilidade de lhe devolver uma resposta, como celebração de um mútuo e mudo acordo: “le pacte épistolaire” (MELANÇON, 1996: 34), que garante a troca de correspondência. Perante a ausência daquele a quem se destina – aqui, Franz Xaver Kappus –, a expressão escrita visa a comunicação e a reciprocidade entre os dois. Nesse sentido, o registo epistolar representa muito mais do que o próprio texto, já que desempenha um papel simbólico (por vezes, quase material) na conexão entre aqueles que se escrevem, enquanto resposta a essa falta. Uma carta apresenta, assim, um carácter dual, já que tanto assume a ausência como é o lugar em que a comunicação se torna possível. Essa possibilidade não se garante, todavia, no tempo: o momento da escrita não coincide com o da leitura, nem a resposta poderá, alguma vez, superar essa ocorrência – esse aspeto é especialmente relevante nas cartas para Kappus, já que os assuntos tratados remetem, inúmeras vezes, para outros momentos que não o da escrita. O registo epistolar permite, por isso, uma sobreposição temporal intensa que não se verifica nos outros géneros: uma fragmentariedade que caracteriza as missivas e que se estende para o carácter do tempo.

Esses elementos que Melançon refere no longo excerto que reproduzimos não marcam presença ao mesmo tempo, nem do mesmo modo, em todas as cartas pessoais ou *familières*, como nomeia; porém, é a sua coincidência num mesmo texto e, depois, a interpretação dessa coincidência que torna possível uma leitura literária do documento. Nesse caso, o crítico destaca um ponto importante: “Cette lecture ne reposera pas sur l’intentionnalité de l’auteur [...], encore que celle-ci pourra être prise en considération si elle est perçue comme un effet du texte et non comme un hors-texte relevant de la conscience du scripteur” (MELANÇON, 1996: 51). Essa autonomia do texto epistolar é o aspeto que nos permitirá analisar as *Cartas a um jovem poeta* na sua dimensão poética e filosófica, fazendo-as dialogar com as considerações de diversos críticos de épocas posteriores. Nessa interpretação literária, está, à partida, implícita uma dimensão histórica, já que o registo epistolar testemunha um conjunto de temporalidades, mas que é limitado. Contudo, a natureza necessariamente fragmentária que caracteriza o género que é o epistolar vem, por sua vez, corroborar na ambiguidade do texto, devolvendo-lhe a sua literariedade: “la correspondance est le royaume du discontinu” (*ibid.*). Melançon sugere que esses aspetos do texto que é toda a carta, não obedecendo a uma estrutura rígida ou contínua,

fazem dele um fragmento isolado, não necessariamente dependente de outros anteriores ou que o sucedam. Nesse sentido, um conjunto de missivas, como a obra em estudo, proporciona de igual modo uma leitura habitual, isto é, aquela que cumpre a orientação cronológica, como qualquer outra tendência que não respeite essa linearidade, porque “la correspondance n’est pas ‘une belle machine bien une’” (*ibid.*) e prendê-la a uma lógica poderá facilmente camuflar a complexidade do seu conteúdo.

Embora a primeira carta de Kappus tenha surgido inesperadamente na vida de Rilke, as palavras que redige ao rapaz revelam-se um exemplo de correspondência que transcendeu o caráter confidencial, para se aproximar da ideia de um discurso dirigido a uma comunidade pública de leitores, gerada pelo forte impacto da sua publicação póstuma, que a tornou uma obra de referência quando se ouve o nome *Rilke* em contexto académico, mas, sobretudo, fora dele. Em boa verdade, em determinados períodos da História, como o século XVIII, o registo epistolar foi visto menos como um ato privado do que como uma atividade pública e, no que toca a essas missivas do poeta, a sua circulação intensa tornou-as uma espécie de serviço comunitário, um diálogo com o mundo – e com o mundo dentro de si. Ademais, a dimensão histórica que as datas implicam nas *Cartas* torna-se o *alibi* perfeito que permite a intertextualidade, possibilitando criar relações diretas com, *e. g.*, as considerações dos seus contemporâneos¹⁴ Friedrich Nietzsche, Auguste Rodin e Paul Cézanne, como poderemos constatar de seguida. Nelas, a literariedade é percebida no modo como o discurso de Rilke transcende a mera comunicação com o rapaz sobre poesia, para adquirir, em jeito subtil, uma dimensão, mais do que simbólica, poética. Nesse caso, como proceder à sua leitura?

2.3. Interpretação de um texto epistolar

Toda a análise e interpretação de um texto epistolar se reveste sempre de uma grande complexidade e admite inúmeras perspetivas, já que, enquanto género discursivo, contém características intrínsecas, como a polimorfia e a plurifuncionalidade. Em geral, como género literário, o epistolar tende a ser menos oscilatório, no entanto – e esse será um grande feito de Rilke –, as *Cartas a um jovem poeta* demonstram o contrário, sobretudo, porque se encaminham

¹⁴ Embora tenham interagido em momentos e contextos diferentes, os três compartilharam um período de tempo com Rilke e influenciaram, diretamente, o seu pensamento. Essas marcas estão presentes na Obra de Rilke, como explicaremos no capítulo seguinte.

constantemente para um diálogo com a poesia¹⁵. Quando nos propusemos à tarefa de estudar as missivas para Kappus, fomos confrontados com os elementos linguísticos e literários que o registo epistolar, como género, incorpora, mas também com as inúmeras implicações sociais, históricas e culturais que sempre se entrelaçam de maneira única nesse tipo de registo. Desse modo, ainda que a história da vida do escritor seja insuficiente e redutora para a ela nos cingirmos, na tentativa, se não de compreender a obra, de nos aproximarmos dela, mostrar-se-á um fator aqui essencial. Será a partir de determinados dados biográficos que se fará possível contextualizar e compreender o que suscitou cada pensamento expresso na série em estudo, já que nela se refletem as crenças artísticas, filosóficas e até espirituais de Rainer Maria Rilke, pelo menos, entre 1903 e 1908. Uma carta, como forma de comunicação, não só fornece ideias e emoções, mas também reflete lugares, datas, valores e preocupações do seu remetente e, muitas vezes, pode ser que até do destinatário. Para lá de transmitir as próprias nuances histórico-culturais em que é redigido, um texto como este pode, por meio da sua estrutura e formato, revelar informações valiosas sobre determinadas intenções do seu autor – sempre, claro, partindo do que texto e sujeito têm de literariedade. Portanto, ao abordar um texto epistolar, mostra-se essencial adotar uma abordagem holística, isto é, que leve em consideração não apenas os aspetos literários, nem somente os dados históricos e socioculturais que constroem o seu contexto, mas esse todo que, em conjunto, molda o seu significado.

Parece, contudo, que a interação epistolar terá sempre subjacente um equívoco preponderante, já posto em evidência por Vincent Kaufmann, em *L'équivoque épistolaire* (1990). Seara esclarece:

Na sequência de Derrida, de Violi e de Orecchioni, a crítica contemporânea interrogou-se pertinentemente sobre o modo conversacional presente na comunicação epistolar: falamos uns com os outros através da carta? [...] A comunicação epistolar tem este ideal de se dirigir a um outro, imaginário, diferente dele próprio, mas semelhante à imagem construída ou sonhada pelo emissor. Ainda que encerre um pedido ao outro, a sua adesão, o seu reconhecimento, a escrita epistolar será uma *atividade de resistência ao outro*. (SEARA, 2006: 4, grifo nosso)

A comunicação por via da epístola não se dirige, portanto, ao recetor, mas escreve para *alguém* ambíguo que, não sendo exatamente o *outro*, adquire parte do carácter do *eu*, por via da sua imaginação. Tal ponto coloca o conteúdo de toda a carta num limbo entre conversação e literatura, tendendo mais para um lado do que para o outro consoante o conteúdo do texto, mas nunca chegando a tombar. Acontece que, em contrapartida, a tentativa que é uma carta de aproximar emissor e destinatário denuncia, forçosamente, esse intervalo, semelhante ao que se

¹⁵ Essa discussão será desenvolvida no capítulo seguinte.

estabelece entre autor e leitor; é essa distância que aqui nos importa. Ora, mediante o caráter migratório que a palavra assume quando “ruma em silêncio em busca de interlocutor atento, fiel e confidente” (*ibid.*: 2), a imprevisibilidade da sua chegada implica no registo uma pessoalidade mais profunda do que aquela presente numa conversa.

Então, será assim tão importante uma resposta?

O discurso epistolar dirigir-se-á, afinal, a um destinatário que não o real, mas que só existirá na realidade textual, isto é, na presença do texto, assim como o leitor se constrói na leitura. A leitura de uma carta, no entanto, corresponderá muito mais a esse discurso do que aquela que se dirá comum, já que, nela, escrita e leitura se correspondem na mesma intencionalidade: digamos, a intenção com que é escrita uma carta corresponde-se com a intenção com que é lida. Entretanto, na contemporaneidade, pudemos já concluir que, numa epístola, como em qualquer texto literário – não só pela distância física face ao leitor, mas também porque é texto –, o *eu* demarca a sua própria ausência, tornando-se aquela caligrafia a única marca da sua existência. De um modo geral, e disse-o Silvina Rodrigues Lopes da poética de Herberto Helder, “não há outro protagonista, porque o poeta que escreve [ou o emissor] é já, ou é apenas, o poema escrito [a carta], o qual, por conseguinte, é necessariamente biografia, *escrita de uma vida*, a sua inacessibilidade” (LOPES, 2019: 19). Por esse motivo, assim como num poema, o modo comunicativo que aqui se trata deverá edificar-se através de modalidades enunciativas diferentes daquelas que sustentam uma simples conversa face a face, de um modo que permita ao emissor, como primeiro falante, focar-se em si mesmo e no seu discurso sem a interrupção, verbal ou não verbal, do outro. No texto “Meu amigo”, de *Carta ao Futuro* (1985), Vergílio Ferreira define a epistolografia como “a forma de comunicação mais directa que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo” (FERREIRA, *Carta ao Futuro*, 2010: 9-10). Vemos que toda a carta está implicada num lugar de silêncio e, nele, ocupa o seu lugar como *uma estrela de uma constelação* (apud LOPES, 2019). Para Maurice Merleau-Ponty, esse silêncio que se ocupa do hiato deixado pela carta é o mesmo que preenche os intervalos do *gesto* que é a fala, de modo que se impõe como uma necessidade para o acontecimento da linguagem (MERLEAU-PONTY, 1974: 23). Sabemos que qualquer texto que apresente literariedade terá, inevitavelmente, silêncio amarrado à sua volta. Isto porque, nessa que será a experiência do silêncio, desenham-se as margens de uma linguagem que nele se inscreve, uma “linguagem absoluta, linguagem pensante” (MERLEAU-PONTY, 2003: 171). Assim, o silêncio

fundamenta o pensamento, a ação e a fala; ele antecede e sucede todo o texto, toda a carta, aspecto que prometemos desenvolver quando procedermos à análise das *Cartas*.

Voltamos ao livro de Melançon para compreender agora que, “comme toute pratique littéraire, la lettre a une histoire. [...] La lettre, au Moyen Âge, est une forme codifiée depuis longtemps. Inspirée des grandes correspondances de l’Antiquité, elle s’insère dans un système des genres où elle est considérée comme une forme d’écriture réflexive” (MELANÇON, 1974: 23). Como será possível constatar quanto às missivas para Kappus, através desse gênero de escrita, também Rilke converte a folha num espaço privilegiado para a reflexão, permitindo-se articular deliberadamente os seus pensamentos. Para Janet Altman, assume um caráter profundamente epistolar a carta que é, ela mesma, a progressiva descoberta de si através do outro (Altman. Podemos, daqui, retirar dois sentidos: aquele que escreve, porque escreve, se descobre; quem lê, conecta-se consigo mesmo através das palavras do outro. Assim, a carta permite em ambos a introspeção. Contudo, se, *a priori*, o texto epistolar vive aprisionado ao gesto comunicativo que motivou a sua escrita e à intenção de o fazer chegar a um determinado recetor, reivindica-se, entretanto, como “um *espelho da alma*” (SEARA, 2006: 5). Fica o texto a oscilar segundo “um ritmo pendular entre a *epifania do eu* e a *epifania do outro*” (*ibid.*). Perante a possibilidade de se ver perspectivado numa pluralidade de *realidades*, desde discurso a testemunho, e revelando-se, genericamente, “a amálgama de todas” (*ibid.*), o conteúdo de uma epístola revela-se como “o prolongamento, o reflexo, o eco, o simulacro, intencional ou espontâneo do texto literário. Uma literatura interior e privada, uma ‘*literatura da alma*’, segundo [Gustave] Lanson” (*ibid.*, grifo nosso). Recuperemos novamente o texto de Vergílio Ferreira, um autor que também pensou essa indiferença face ao recetor na escrita, nomeadamente, epistolar:

Meu amigo: Escrevo-te para daqui a um século, cinco séculos, para daqui a mil anos... É quase certo que esta carta te não chegará às mãos ou que, chegando, a não lerás. Pouco importa. Escrevo pelo prazer de comunicar. [...] Além disso, seduz-me o halo de aventura que rodeia uma carta: papel de acaso, redigido numa hora intervalar, um vento de acaso o leva pelos caminhos, o perde ou não aí, o atira ao cesto dos papéis e do olvido, ou o guarda entre os sinais da memória. (FERREIRA, 2010: 9-10)

O texto supracitado, ainda que sem indicação de tempo, nem de espaço, utiliza uma linguagem e um tom reveladores de uma carta. O modo como o autor o inicia fornece, desde logo, uma proximidade com o leitor: o vocativo permite que esse estabeleça um certo vínculo com o sujeito textual, mesmo que, sendo literário, o texto alcance um número infinito de destinatários como sua condição intrínseca. Perante a sensação desse vínculo, o leitor lerá, certamente, a carta até ao fim, mesmo se até ao fim o remetente falar somente de si mesmo. É um jogo

consciente que levará o recetor a ser atraído pela intimidade, a adentrar no texto e a receber a mensagem mais eficazmente. Mas qual mensagem? Ora, no escrito, Ferreira denota a criação de uma carta como o cumprir de um anseio, o de pôr-se em contacto com, e que, realizado, converter-se-á num sentimento prazeroso, a satisfação do desejo humano de se conectar¹⁶. Parece-nos, então, que no fazer se implica mais quem redige, entregando-se e revelando-se, seja a quem for, do que esse *a quem* da epístola. Clarice Lispector tende a concordar: embora escritas para um público amplo, as crónicas da autora contêm um certo tom pessoal que lhes atribui um carácter próximo do registo epistolar, já que, tal como a carta de Ferreira, são dirigidas a todos como se para um indivíduo só. Por esse motivo, considera-se fundamental pensar nas suas palavras:

Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo dando-me a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. [...] O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: ‘Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos.’. (LISPECTOR, 1999: 69)

Essa frase pertence ao texto “Balança de Minerva”, que se presume ter sido escrito em 1915 e onde Pessoa refere que “esse modo imoral e hipócrita de falar a que se chama escrever mais completamente nos vela aos outros e àquela espécie de outros a que a nossa inconsciência chama nós-próprios”. Se tanto mais nos desconhecemos quanto mais escrevemos será, certamente, porque a escrita nos devolve a consciência da impossibilidade de nos expressarmos completamente, dada a limitação da linguagem; por outro lado, à medida que nos descobrimos, cada vez mais questionamos quem somos. A escrita de uma carta permite esse exercício numa medida avassaladora e, por isso, se compreende que o registo epistolar, enquanto permite a quem escreve estabelecer uma interação com o outro, trata-se, num primeiro momento e sobretudo, de um exercício de abertura de si mesmo, de trabalho interior. E se o envelope se extravía? A carta não chegará a ninguém, mas o texto já lá mora e se para o mundo não existe, o emissor já o libertou e caiu na armadilha de se (re)conhecer – ou desconhecer? – naquelas palavras. Essa imprevisibilidade da chegada, da receção da epístola, vítima do acaso, o emissor o sabe, mas nem por isso impede a sua escrita. Esta linha de pensamento aplica-se, em primeira linha, a Kappus, que, embora aguardasse ansiosamente a resposta do mestre, também revela o quanto, envolto na tentativa de estabelecer o primeiro contacto com Rilke, se deu a conhecer, bem mais do que alguma vez fizera. As cartas, reveladoras dos homens, espelham as almas e

¹⁶ Veremos, no capítulo seguinte, como o mesmo se passa nas cartas de Rilke para Kappus.

refletem as sociedades (VIANA, 1940: 7); daí se retira a justificação do nosso aprumo quando as escrevemos.

No texto “L’écriture de soi” [“A Escrita de Si”], publicado em fevereiro de 1983, as considerações que Michel Foucault tece sobre Sêneca clarificam ainda mais os nossos pensamentos. O crítico explora o papel que, na Antiguidade Clássica, a correspondência pessoal de um filósofo exercia na sua subjetividade, mediante o ato de escrever sobre si, de narrar a si mesmo, para uma outra pessoa. Nesse sentido, diferentemente do difundido pela chamada “filosofia do sujeito”, ou “filosofia da modernidade”, na qual o sujeito corresponderia a um núcleo estável, confiável e acabado previamente à escrita, Foucault considerou-o em construção permanente. Tal implicaria uma série de práticas para que a subjetividade do *eu* fosse permanentemente reconstruída, como as que o crítico, no seu texto, especifica: os cadernos e as cartas da Antiguidade eram utilizados como técnicas dessa transformação, como “práticas de si” (FOUCAULT, 2004: 145). Desse modo, o sujeito estaria a escrever sobre si mesmo e, longe de elaborar uma autodescrição, estaria a constituir-se mediante o próprio ato de se narrar. Foucault viu nessa prática a possibilidade da escrita como ascese, ao tornar-se uma ferramenta para a autoconstrução ética e intelectual. Embora tenhamos a ilusão de que estamos já previamente definidos e acabados antes de falarmos acerca de nós, o autor pensou o ato de construção da subjetividade instantâneo ao próprio ato, não de falar, mas de escrever sobre si; encarando o sujeito textual enquanto outro, esse registo ofereceria a um indivíduo a oportunidade de estabelecer uma distância crítica face a si próprio. Portanto, essa escrita de carácter privado não poderia ser, simplesmente, uma descrição do que se fez, mas a constituição do seu autor como sujeito, uma transformação e uma *performance* de algo perante o *outro*, mediante esse escrever.

O termo “performance” (*ibid.*) sugere a ideia de algum tipo de ação, revelando a escrita como um instrumento do trabalho de autodescoberta, isto é, associada à construção de uma escultura de si, de uma estética da existência: escrever para conhecer, para se conhecer; um tipo de escrita que será, no ato, um processo de pensamento. Então, para o filósofo francês, uma missiva permitiria o exercício pessoal do autoconhecimento, já que “como lembra Sêneca, ao se escrever, se lê o que se escreve” (*ibid.*: 150). Chegados a este ponto, encontrámos um aspeto importante a considerar, nomeadamente, nas cartas de Sêneca a Lucilius, que Foucault convoca. Por meio dessas “lições escritas” (*ibid.*: 154), Sêneca continua também a exercitar-se mediante dois princípios que, não raras vezes, invoca e que Foucault reproduz: “o de que é necessário adestrar-se durante toda a vida, e o de que sempre se precisa da ajuda de outro na elaboração

da alma sobre si mesma” (*ibid.*). Por esses meios, aquele que escreve realiza um duplo trabalho em si e no destinatário que lhe corresponde: “A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe” (*ibid.*: 153). Essa dupla função da correspondência aproxima-a do caráter e da forma do *hypomnemata*, abrindo-se, em ambos os indivíduos, a possibilidade de praticar o recolhimento, como Rilke tanto sugere a Kappus, e de eleger um círculo privado benéfico, procurando estabelecer conexões positivas: “recolher-se em si mesmo tanto quanto possível; ligar-se àqueles que são capazes de ter sobre si um efeito benéfico; abrir sua porta àqueles que têm a esperança de se tornarem melhores; são ‘ofícios recíprocos. Quem ensina se instrui’” (*ibid.*: 154).

Ora, nesse sentido, parece-nos que Rilke, enquanto procura, pela escrita de missivas, atenuar os perigos da solidão que, sistematicamente, enfrenta, empenha-se em continuar, constantemente, a instruir-se e a produzir, servindo cada carta como um estímulo para a escrita e para lembrar aquilo que não deverá, jamais, ser esquecido: os meios para se fazer poesia. A esse modo de recordar, Foucault nomeia por “princípio de reativação” (*ibid.*): “[...] esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reativa o que ele sabe, se faz presente como um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real” (*ibid.*). Assim como para Sêneca, que encontra utilidade no ato da correspondência, as cartas enviadas ao auxílio de Kappus, enquanto servem conselhos e consolo ao jovem, treinam o escritor no ato da escrita, mas, sobretudo, exercitam a sua própria capacidade de autossuperação das suas inquietações – que, como poderemos constatar no próximo capítulo, se cruzam muitas vezes com as do rapaz – e permite-lhe uma melhor apreensão daquilo que procura, justamente, ensinar. Torna-se a escrita dessas cartas um mecanismo de autoconstrução e de resistência ao mundo mas, sobretudo, à própria fraqueza:

um pouco como os soldados em tempos de paz se exercitam no manejo das armas, os conselhos que são dados aos outros na urgência de sua situação são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante. [...] E, graças ao que é leitura para um, escrita para outro, Lucilius e Sêneca terão assim reforçado sua preparação para o caso de que um acontecimento desse gênero venha a ocorrer com eles. [...] A escrita que ajuda o destinatário arma aquele que escreve - e eventualmente terceiros que a leiam. (*ibid.*: 154, 155)

A metáfora de Foucault ganha ainda mais relevância se lembrarmos, curiosamente, o percurso militar de Kappus e de Rilke. Para além disso, há outra ocorrência: através das considerações que endereça, o poeta marca a sua presença na vida do outro. O papel que chega às mãos do jovem Franz simboliza “uma espécie de presença física e quase imediata” (*ibid.*: 156); por mais que cada resposta demore a chegar, a sua leitura encontra-o ali, já que “uma carta [...] traz os

sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa” (*ibid.*). Concomitantemente, perante a assistência do emissor, é-lhe devolvida uma “retribuição do conselho” (*ibid.*: 154), que poderá tomar a mesma forma, mas que, em Rilke, se torna numa pequena amizade cultivada à distância, no meio do caos que é sentir-se sozinho: “traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar” (*ibid.*: 156). Se Rilke fazia uso do gênero epistolar para enfrentar a solidão que a vida viajada lhe devolvia implicada, também via nesse método uma estratégia para superar os bloqueios criativos advindos da tristeza de estar e, enfim, de ser sozinho, permitindo-se continuar a produzir. Para Raymond Jean, escritor e ensaísta francês, a carta é “autant celle de la communication démonstrative que de la lucidité introspective” (JEAN, 1989: 201). Nesse sentido, o poeta toma posse do discurso e, com uma *lucidez introspectiva*, orienta-o em seu proveito, aconselhando o jovem, mas sem se limitar e, muito menos, perder nas suas questões. Vale lembrar o que foi dito por Rilke à Princesa Maria von Thurn und Taxis, que já citamos e que veio esclarecer o seu mito pessoal, proposto por Paul de Man: “Desejo ajudar e espero ser ajudado. O eterno erro de todo o mundo é me tomar por um curandeiro quando, na realidade, estou apenas atraindo outros, para meu benefício próprio, na armadilha de uma ajuda simulada.” (MAN, 1996: 38). Parece-nos, por isso, que a sua estratégia seja bem distinta da de Kappus, já que, entre as rotinas verbais mundanas, os seus registros epistolares, ainda que adotem as regras de comportamento e de estruturação de qualquer epístola, inserem-se muito mais no plano literário do que no plano da epistolografia comum, na sua gênese. Pode dizer-se que, agora, aqui, o limbo epifânico em que balançava o texto epistolar entre o *eu* e o *outro* se desfez. O tipo de interação que é o epistolar encerra, por norma, “um misto de confiança e confidência, talvez confissão, dado tratar-se de uma atividade privada” (SEARA, 2006: 21); no entanto, ainda que o poeta compartilhe desse traço de intimidade que uma carta requer e que mantém por meio de palavras como “Meu caro senhor Kappus” (RILKE, 2014: 61) e de um discurso atencioso, as cartas para o jovem aprendiz formam parte de uma boa quantidade de correspondência que ajuda a construir a Obra rilkeana.

Marilda Ionta (2011) vê na correspondência a possibilidade de apreender o sujeito na sua construção móvel, fluída e nómada, encaminhando-se para a subjetividade por Foucault enunciada. A autora supõe a literatura epistolar aí produzida, essa *literatura de si*, como uma escrita transgressiva, tanto quanto aquelas que procuram transgredir os limites da linguagem, como a poesia. Em *Cartas a um jovem poeta*, Rilke eleva essa intenção ao seu esplendor: as suas palavras são, mais do que tudo, poéticas. Quer-nos, por isso, parecer que as considerações de Roger Duchêne confluem no mesmo sentido quando o historiador propôs a distinção entre

dois tipos de epistológrafos: “Pour clarifier les idées, nous appellerons épistolier celui qui ne tient pas compte de l’existence du public et auteur épistolaire celui qui, au contraire, se soucie plus d’un public éventuel que de celui à qui est censé d’écrire. Les lettres du second appartiennent, par définition, à la littérature épistolaire” (DUCHÊNE, 1995: 357). Com Duchêne, abre-se a possibilidade de autenticar essa distinção entre Kappus e Rilke, nomeando um e outro de epistológrafo e autor epistolar, respetivamente, na medida em que o último vê na resposta ao outro uma possibilidade para criar obra; desse modo, a sua intencionalidade seria igualmente distinta. Ainda que o jovem, depois de se revelar profundamente, possa encontrar nas palavras de Rilke uma aparente familiaridade, as considerações do poeta mostram-se profundamente teóricas. Erving Goffman esclarece o termo *familiar* no contexto do registo epistolar: “une composante importante de la familiarité est la confiance, c’est à dire l’exercice de la liberté de pénétrer les réserves d’information d’un autre...” (GOFFMAN, 1973: 185). A intenção do autor das *Cartas* transcende a relação pessoal com o rapaz e o tom intimista com que lhe escreve atribui ao seu discurso um carácter literário e, acima de tudo, poético que estende o próprio ato criativo para um contexto mais privado da sua vida; tratava-se de unir a arte à existência, assumindo a poesia como um modo próprio e único de existir.

2.4. Importância do registo epistolar na consideração da Obra de um poeta

Extremo viajante e, tantas vezes, solitário, Rilke deixou uma vasta quantidade de correspondência. Tentativas de contactar com o outro, ou consigo mesmo? A imensidão de considerações que o autor formula, ao longo das numerosas cartas que escreveu, vem comprovar duas coisas: primeiramente, o quanto a solidão o levava a procurar a escrita; depois, a intensidade com que, por meio do registo epistolar, Rilke pensava a sua Obra, o escrever, a poesia e a arte, em geral, direcionando a vida e as relações no sentido da sua própria arte, praticando um exercício contínuo de reflexão sobre os temas nela abordados. Por esse motivo, quando escreve a Kappus, não deixa nunca o seu cunho pessoal para explicar aquilo que pretende. Para o autor, o registo epistolar tratar-se-ia de «um meio de convívio, um dos mais belos e frutificantes» (RILKE, 2014: 43), não só com o *outro*, mas também consigo mesmo, por ser a escrita um modo de expressão, à partida, mais fidedigno do que a conversa direta, mais

atento e mais intencional. Na obra *O Demônio da Teoria*, Antoine Compagnon elucidá-nos sobre a valorização da correspondência no estudo da obra de um autor:

Ora, do ponto de vista da apreensão do ato de consciência que representa a escritura como expressão de um querer-dizer, qualquer documento – uma carta, uma nota – *pode ser* tão importante quanto um poema ou um romance [...] e esta consciência não tem muito a ver com uma biografia nem com uma intenção reflexiva ou premeditada, mas corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo, a uma consciência de si e a uma consciência do mundo através dessa consciência de si, ou ainda a uma intenção em ato. (COMPAGNON, ? : 64, 65)

Por considerar as suas epístolas uma parte essencial da sua Obra, elaborou cada uma de um modo atento e cuidado, embora guardando sempre um tom amigo. Desse modo, será sempre necessária uma boa dose de prudência quando se decidir proceder à sua leitura. Atrever-nos-emos, aqui, a fazê-lo.

3. *Cartas a um jovem poeta: O corpus em análise*

3.1. Contextualização da obra

Toda a Obra de Rainer Maria Rilke se fez por meio de profundas transformações estéticas que os estudos literários categorizam em três fases fundamentais, muito particulares e distintas. A primeira fase, de teor mais simbolista, diz respeito a uma poesia extremamente marcada pelo romantismo de Heinrich Heine, por Hugo von Hofmannsthal e pelo simbolismo dos autores franceses e pré-rafaelitas, que, por ter sido considerada pouco original e desvalorizada, levou tanto a uma depreciação da crítica, quanto a uma tristeza profunda no autor¹⁷. A segunda destaca-se por uma abordagem moderna, intensamente moldada por uma nova perspectiva estética e desenvolvida a partir do contacto com a poesia de Jens Peter Jacobsen¹⁸ mas, sobretudo, com as esculturas de Auguste Rodin e as pinturas de Paul Cézanne; essa fase intermediária antecipa a profundidade metafísica, da qual é possível identificar uma subtil emergência. Fazem parte os *Novos Poemas*, em dois volumes, assim como *As Anotações de Malte Laurids Brigge*; embora nem sempre seja costume nas investigações sobre o poeta/nos estudos rilkeanos, parece-nos sensato incluir, ainda, a monografia *Auguste Rodin* e as inúmeras correspondências endereçadas na época, com destaque para as *Cartas sobre Cézanne* a Clara Westhoff e a obra que constrói o *corpus* principal do nosso estudo, *Cartas a um jovem poeta*. A terceira fase, por fim, viu-se intensamente marcada pela metafísica e pela *Gedankenlyrik*¹⁹ das *Elegias de Duíno* e dos *Sonetos a Orfeu*, textos em que o abstrato excede o concreto. Existem ainda uma sincronicidade no segundo período da poesia de Rilke que se revela de extrema importância: a gestação de *Malte* (de 1904 a 1910) e a redação das *Cartas a um jovem poeta* (de 1903 a 1904 e 1908) coincidem com o momento em que o escritor se dedicava ao estudo de Rodin (de 1902 a 1907) e de Cézanne (de 1907 a 1908). Essa sincronia justifica, claramente, o facto de os mesmos temas e ideias se refletirem imensamente nos respetivos textos. Por corresponder ao momento da troca epistolar com Franz Xaver Kappus, focar-nos-

¹⁷ Rilke, que publicou os seus primeiros textos com apenas dezassete anos, mandou mesmo retirar das livrarias a sua obra de estreia, *Leben und Lieder* [*Vida e Canções*], publicada em 1894, então, com/aos dezanove anos de idade.

¹⁸ Poeta dinamarquês nascido em Thisted e o único que Rilke aconselha a Kappus, nas *Cartas* (carta de 5 de abril de 1903), nomeadamente, o volume *Seis Novelas* com destaque para a primeira, intitulada “Mogens”, e o romance *Niels Lyhne*. O que mais atraiu Rilke foi a minúcia e a originalidade com que Jacobsen escreveu sobre a natureza.

¹⁹ O conceito significa *poesia de pensamento* e descreveria uma forma de poesia caracterizada por uma profundidade filosófica e reflexiva, voltada para questões existenciais e metafísicas, como a transitoriedade da existência e a relação do ser humano com o absoluto.

emos neste período poético para o desenvolvimento dos capítulos que se seguem nesta dissertação.

A primeira carta dirigida a Franz Xaver data de 17 de fevereiro de 1903 e foi redigida em Paris, poucos dias após a recepção das suas experiências poéticas. Perante as primeiras palavras do jovem militar, que lhe pedia a sua sincera opinião sobre uns versos que escrevera e indicações para a criação de poesia, ao longo de dez fragmentos, Rilke procurou traçar, em resposta, um caminho que ditasse o processo criativo na sua essência. Fê-lo, permitindo-se, em congruência, abordar temas controversos da sua época, como a sexualidade e o papel da mulher na sociedade. O momento em que se inicia a correspondência do autor de *Duíno* com o rapaz é de extrema importância, na medida em que a sua perspectiva inovadora condiz com um contexto histórico muito particular: a entrada no século XX, um período de intensas mudanças económicas e político-sociais que presenteavam cada indivíduo com novas perspectivas sobre si, a natureza e o mundo. Entre tantas modificações, a virada do século fomentou uma crise da linguagem, que já havia sido anunciada por Friedrich Nietzsche, no grito “Deus está morto!” da obra *A Gaia Ciência*, de 1882, como a perda de uma verdade absoluta e, por isso, o desmoronamento de um sistema absoluto de valores e de significado. Trazida pela modernidade, reinava uma incredulidade em relação à palavra, enquanto esta se mostrava cada vez mais incapaz de expressar a realidade de um modo preciso e verdadeiro. Nesse contexto, levantaram-se grandes questões culturais, artísticas e filosóficas que interrogaram não apenas a linguagem, cada vez mais ambígua e limitante, mas o próprio pensamento, ambos em estado de decadência nesse tempo de *fin de siècle*.

Confrontado com essa realidade²⁰, Rilke encontra também na sua poesia uma limitação da linguagem: na tentativa de escrever, o poeta sentia uma certa resistência das palavras, que o impediam de representar ou comunicar a experiência subjetiva; tampouco lhe parecia, esse, um processo autêntico. Mostrava-se necessário encontrar uma maneira de superar as barreiras linguísticas, uma nova forma de expressão escrita que pudesse captar a profundidade e a complexidade da existência humana, bem como das suas experiências e da percepção do mundo, algo que tornasse possível a sua exteriorização. Essa que foi a grande ambição de Rilke refletiu-se intensamente numa grande parte da sua correspondência e Obra, em especial, do segundo período criativo. Como dizer tudo, se tudo parecia não chegar? Uma busca constante do que, no entanto, sabia ser inalcançável; em aparência, um paradoxo, o poeta procuraria muito menos

²⁰ No ensaio “A melodia como a luz da poesia”: O impacto de F. Nietzsche sobre R. M. Rilke”, de Kathrin H. Rosenfield, a autora explica o particular interesse de Rilke pela obra de Nietzsche.

uma solução definitiva do que um auxílio nessa procura, em parte, inatingível, de expressar o inefável. O poeta revela essa dificuldade na primeira carta para Kappus, onde declara “tanto quanto as palavras me permitem dizer” (RILKE, 2014: 22), assim como nas *Cartas sobre Cézanne*, quando escreve a Clara: “I could not help wondering last evening whether my attempt to describe the woman in the red armchair had given you any clear idea of it.” (RILKE, 1969: 187). A escrita epistolar permitia-lhe uma oscilação entre registros, passando da declaração da dúvida quanto às capacidades da linguagem para a expressão plena e poética das suas ideias. Pelo contrário, os seus poemas não revelariam essa fraqueza, mas seriam, sempre, tentativas de a ultrapassar; caso contrário, como ele mesmo sugere, *não seria poeta o suficiente* (apud RILKE, 2014: 86): “E se educar a sua dúvida, esta pode ser uma boa qualidade. Ela tem de tornar-se sábia, de tornar-se crítica [...] chegará o dia em que destruidora ela passará a ser o seu melhor artesão – talvez até o mais inteligente entre os que vão construindo a sua vida” (ibid.: 86, 87).

Sobressaltado por todos os fatores da modernidade, Rilke atravessava também um momento especial da sua vida e da sua formação como poeta. Afinal, pouco tempo havia passado desde que, em agosto de 1902, deixara a colônia de artistas de Worpswede, na Alemanha, lugar onde se deixou impressionar pela natureza e resultando daí múltiplos poemas, depois publicados em *O Livro das Imagens, O Livro das Peregrinações*²¹, correspondente à segunda parte do *Livro das Horas*, para além do ensaio *Viagem singular a Worpswede* (2016). Ademais, em finais de agosto, deslocara-se a Paris na companhia da, então, sua mulher, a escultora Clara Rilke-Westhoff²², para visitar o escultor francês Auguste Rodin, de quem Clara tinha sido aluna. Apesar de um grande desejo de fazer acontecer essa visita, foi por encomenda do historiador e crítico de arte Richard Muther²³, com vista à publicação de uma coleção de volumes de monografias de arte, *Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien* [A Arte. Coleção de monografias ilustradas], que escreveu a sua; intitulou-a, simplesmente, *Auguste Rodin* (1903), onde foi capaz de aliar o fazer crítica de arte à poesia, tornando esse gesto mais viável.

²¹ Escreve-o em Westerwede, entre 18 e 25 de setembro de 1901, aldeia vizinha de Worpswede e onde vive após o casamento com Clara Westhoff, a 28 de abril de 1901.

²² Rilke conheceu Clara Westhoff, uma escultora alemã, na colônia de artistas de Worpswede, na Alemanha, onde o poeta esteve a convite do pintor Heinrich Vogeler. Casaram-se em 1901 e tiveram uma filha, Ruth Rilke. Separaram-se em 1903, mantendo uma forte amizade e trocando uma prolongada correspondência, essencial ao estudo sobre o autor, como Maurice Blanchot tão bem refere, em *L'Espace littéraire* [O Espaço Literário] (1955).

²³ Albert Carl Richard Muther foi um dos pioneiros no tratamento científico da arte moderna emergente. Ver a sua obra *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* [História da Pintura no Século XIX].

As artes plásticas, nomeadamente, a escultura e, mais tarde, a pintura, mostrar-se-iam como modelos para a linguagem artística escrita, para a poesia. É nesse sentido que se *abre* uma nova etapa na Obra de Rainer Maria Rilke, um período criativo e literário intermediário daquele que conhecemos como maduro. Ocorrido durante o seu momento de vida parisiense e voltado para um encontro com essas artes visuais e pictóricas, marcou a principal transformação no pensamento rilkeano. Absorvido pelo seu estudo sobre Auguste Rodin e Paul Cézanne, o poeta encontrou novas possibilidades para as suas criações, que lhe permitiram tornar-se um dos símbolos da renovação literária a que o mundo assistiu, na sua época, e continuar a surpreender aqueles que o leem até hoje. Inevitavelmente, essa fase inovadora, marcada pela intensidade, viria a ser desenvolvida e consolidada por meio da convivência com a arte dos dois franceses, dois nomes que iriam direcionar as ideologias do escritor e as considerações que partilha com Kappus. Esse contacto com as suas obras foi revelador para Rilke, não apenas no seu fazer poético, mas também enquanto modo de estar na vida. Através de uma abordagem moderna do real e da arte, o poeta alcançou uma nova perspectiva que lhe permitiu uma transição estética na sua escrita e que veio caracterizar aquela que já nomeámos por *segunda fase*, a ditar uma poesia liberta do simbolismo – não mais emotiva, nem marcada pela subjetividade ou pela interioridade – que caracteriza, ainda, *Das Stunden-Buch* [*O Livro de/das Horas*], escrito entre 1899 e 1903.

Embora já nutrisse um determinado interesse por Rodin, a admiração de Rilke pelo artista intensificou-se pela/através da convivência com Clara, na colónia de artistas, cujo trabalho admirava naquele meio, em particular, e sobre quem escreveu no seu diário²⁴. A escultora compartilhou impressões das suas experiências e aprendizagens; na sequência, o estudo sobre Rodin ganhou força, crê-se, a partir, sobretudo, de duas fontes. Por um lado, o poeta detetou nos princípios dessa escultura a continuação de uma linha de pensamento anterior, proveniente da tradição do movimento *Jugendstil* (*Arte Nova*), que outrora havia considerado para escrever o ensaio *Ein Prager Künstler* [*Um artista de Praga*], datado do primeiro dia de abril de 1900:

De todas as transformações e confusões e transições a arte deve salvar o ‘extrato da coisa’, que é sua alma; ela deve isolar cada unidade da justaposição aleatória para ascendê-la a contextos maiores, ao longo do qual os acontecimentos, os acontecimentos reais, sucedem. Este é o conteúdo do esforço de Orlik, e isto que me parece um sério propósito artístico. (BAZAN apud RILKE, 1981: 12)

²⁴ Cf. artigo de Helen Briggs, “Rilke and the visual arts”, em *The Cambridge Companion to Rilke* (2010).

Nesse sentido, na sua investigação sobre o escultor francês, Rilke utilizou as perspectivas dos artistas do *Jugendstil* como alicerces para as suas próprias deliberações, já que uma das características defendidas pelo grupo era, exatamente, o *extrato da coisa* (RILKE, 2003: 31, 32). Por outro lado, o ensaio *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart* [A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente], da autoria de Georg Simmel e publicado a 29 de setembro de 1902, terá sido, certamente, um forte elemento de apoio a esses estudos sobre o artista. Toda a imersão e dedicação de Rilke resultaram numa grande admiração por Rodin, tornando-o um dos seus grandes divulgadores e o maior em língua alemã; são, sobretudo, as suas aprendizagens que preenchem as páginas de *Cartas a um jovem poeta*. Para se tornar possível uma verdadeira aproximação à obra, faz-se essencial explorar essas aquisições e o quanto concederam força e forma às missivas endereçadas ao militar.

Disse algures Schlegel que a arte moderna teria de ser a mais artificial das obras de arte, sendo que o poeta deveria usar a poesia como artifício para criar. Nesse sentido, essa deveria ser escrita por meio de imagens da realidade. Foi através de Rodin que Rilke procurou apreender os elementos do mundo e de que a realidade, na sua essência, se constrói, para depois os descrever; o escritor via na poesia a expressão dessa procura e o encontro hipotético com a descoberta. Na conferência que dá corpo à sua monografia sobre o artista, de 1903, o autor de *Duino* aborda, pela primeira vez, a sua nova perspectiva, caracterizadora de uma fase ainda prematura, de forma concisa e que diz/diria respeito à materialidade das coisas, ou seja, à maneira de compreender e de apreender os objetos (RILKE, 2003: 31, 32). Do alemão, *Ding*, ou, no plural, *die Dinge*, objeto corresponderia, para Rilke, a cada elemento que compõe o mundo e de que o poeta se serviria para criar. Por o comporem, os objetos, as coisas, seriam exatamente o mundo, o existente, e todo o artista deveria procurar-lhes, a cada um, a sua essência, de modo a poder expressar o seu significado e, por esses meios, a sua própria visão humana do real, já que despertariam em si inúmeros pensamentos e sensações. Cada um deles, concreto ou abstrato, iria sempre além da sua função e aparência, de modo que deveria ser submetido ao entendimento, à “compreensão” (RILKE, 2014: 45), muito embora dela fugissem, continuamente (*ibid.*). Assim também pensou em relação aos trabalhos de Rodin e, depois, de Cézanne: as esculturas e os quadros, enfim, as obras de arte seriam coisas do mundo, da exterioridade, porquanto eram criadas e se tornavam objetos. Tal condição implicar-lhes-ia uma essência intrínseca, pelo que Rilke procurou proceder à sua leitura e interpretação, atuando sempre “de forma artística” (*ibid.*: 45). Esse gesto, no entanto, não procuraria implicar na obra um mero significado, nem, muito menos, prendê-la à significação que o poeta, em particular,

lhe pudesse atribuir. A esse respeito, esclarece na monografia: “Não ousamos (como tantas vezes na obra de Rodin) atribuir-lhe um único significado. Ela tem incontáveis. Como sombras, os pensamentos passam por ela e por detrás de cada um deles ela ascende nova e enigmática em sua nitidez e no seu caráter indizível, anônimo” (RILKE, 2003: 176).

Perante a polissemia que, segundo o poeta, caracteriza toda a coisa passível de observação, de apreensão, a poesia torna essa multiplicidade, a seu ver, natural de significações acessível e exprimível: enquanto reflete os significados intrínsecos das coisas, também os expande, ao conceder-lhes aparentemente novas, mas afinal ocultas dimensões, por meio da expressão poética; ao manifestá-los, a escrita da poesia concretiza-os no real. Sem ela, a maioria desses significados permaneceria oculta, apenas possível e latente, cada um à espera de ser revelado, e os objetos (*Ding*) correspondentes submetidos a uma mera potencialidade de serem, de superarem o óbvio. Por esses meios, o poeta pode, na sua arte, subjetivar as coisas mais concretas e *coisificar* as outras, por meio da elaboração de «processos inversos de reciprocidade» (BAZAN, 2018: 57), nos quais «o abstrato torna-se concreto e o concreto torna-se abstrato» (*ibid.*). Em Rilke, a exemplificação do caráter polissêmico dos elementos do mundo, mediada pela atribuição de significados através da linguagem poética, é já detetável em poemas como “Einsamkeit” [“Solidão”], de *Das Buch der Bilder [O Livro das Imagens]* (1902), num momento inicial da sua segunda fase poética ou, já num momento pleno desse período, em “A Bola” [“Der Ball”], de *Der neuen Gedichte anderer Teil [Novos Poemas: A outra parte]* (1908), através da animação desse objeto e onde até a palavra “objeto” (*Ding*) “possui significados em excesso ou por demasiado indiferentes”²⁵ (*ibid.*: 82), diz Rilke. Reproduzem-se, de seguida, alguns versos:

A solidão é como uma chuva.
Ergue-se do mar ao encontro das noites;
de planícies distantes e remotas
sobe ao céu, que sempre a guarda.
E do céu tomba sobre a cidade. [...]” (RILKE,
2005: 45)

“[...] ainda não coisa, mas coisa o bastante,
para poder do longe onde se arreda
deslizar invisível, não adiante
mas dentro de nós, entre voo e queda

ainda indecisos: pois quando alguém salta
para elevar-se com ela [a bola] no ar,
ela acolhe e libera o lance e, alta,
se inclina e se suspende em sua altura,
mostrando ao jogador novo lugar,
como a indicar-lhe o passo de uma dança,
[...]” (BAZAN, 2018: 58)

Nesse caso, o fazer poético, catalisador das múltiplas significações das coisas, enquanto descrição do existente, só poderia partir da análise do que acontecia na interioridade do poeta,

²⁵ Tradução de Mariana Marchi Bazan às palavras de Rilke (BAZAN, 2018: 82).

perante o confronto com o mundo: tudo começaria dentro de si. Seria essa introspeção, afinal, o ato de *olhar para dentro*, de *voltar-se para o interior*, de *mergulhar em si mesmo* – modos distintos de se referir a um mesmo gesto e que levaria Kappus, como todo o artista, a compreender-se melhor como indivíduo para, só assim, adquirir uma “voz própria” (RILKE, 2014: 34) nas suas criações. Essa voz seria não mais do que a autonomia de uma escrita afastada dos lugares-comuns que sempre colocam em risco a originalidade e a profundidade dos textos literários. Em boa verdade, numa carta endereçada a Lou Andreas-Salomé, datada de 8 de agosto de 1903, Rilke confessa a repercussão positiva do contacto com a arte de Rodin no processo de maturação de um Rainer cada vez mais poeta, de uma poesia cada vez mais própria e consolidada, mais sua, apaziguando a incessante busca por essa autonomia:

Oh Lou, num poema que fiz bem-sucedido há mais realidade do que há em alguma relação ou afeição que eu viva. Onde eu crio sou verdadeiro, e gostaria de achar a força para poder estabelecer minha vida sobre essa verdade. Sobre essa simplicidade e alegria que me é dada. Quando eu fui trabalhar com Rodin já era isso que eu procurava. (BAZAN, 2018: 28)

Em contrapartida, Rilke mantinha pela vida o mesmo desgosto, preso a uma mesmice de espírito com que não se contentava, nem compreendia e que o iria acompanhar para sempre. Esse desagrado não lhe impedia de desejar alcançar a autenticidade, da qual a sua arte se tornava cada vez mais próxima; antes, atíça/atiçou essa vontade. A arte e a poesia mostravam-se, para o autor, expressões da verdade da vida, o caminho para o “Aberto que só o bicho vê, a criatura, talvez a criança, e que o olhar da arte por vezes intui”, escreve João Barrento, em 2016, no seu blogue “Escrito a Lápis as Aparas dos Dias”, assim que criar torna-se o modo mais autêntico e eficaz de conexão com esse *Aberto*, com a essência da vida.

Criar sempre supera, em Rainer Maria Rilke, as relações afetivas, incertas, complexas e ilusórias, de modo que o poeta procurou enfrentar essa dificuldade por meio do contacto com Rodin, que o ajuda a atingir uma certa felicidade para com a poesia, embora continue a padecer dos mesmos tormentos. A 11 de setembro de 1902, havia já confessado ao artista:

Es usted el único hombre del mundo que, lleno de equilibrio y de fuerza, se alza en armonía con su obra [...], un ejemplo dado a mi vida, a mi arte, a todo lo más puro que hay en mi alma. No he venido con usted sólo para hacer un estudio, ha sido para preguntarle: ¿cómo hay que vivir? Y usted me ha respondido: trabajando. Y lo entiendo bien. Siento que trabajar es vivir sin morir. Estoy lleno de agradecimiento y de alegría. Porque desde mi primera juventud sólo quería esto. Y lo intenté. Pero mi trabajo, por el hecho de amarlo tanto, se convirtió durante aquellos años en algo solemne, una ceremonia vinculada a raras inspiraciones; y había semanas en las que no hacía nada más que esperar con infinita tristeza la hora creadora. Era una vida llena de abismos. Evité ansiosamente todo medio artificial para atraer la inspiración [...], intenté acercar mi vida a la naturaleza misma... Pero aunque todo esto era razonable sin duda, nunca tuve el coraje de atraer la lejana inspiración trabajando. Ahora sé que es el único medio de retenerla. Y ése es el gran renacimiento de mi vida y de mi espíritu que usted me ha dado. (RILKE, 2004: 80, 81)

É nesta carta, uma das primeiras dirigidas a Rodin, que se vê revelada a grande questão da sua existência: *Como viver?* Dedicar a vida à arte parecia a resposta; deveria então procurar viver a sua em prol da poesia, algo que depois explicará a Kappus – esse seria o começo. É, particularmente, através do escultor que Rilke compreende a importância de superar a dependência da inspiração, que resultara, anteriormente, em bloqueios criativos, dificultando as criações da sua primeira fase poética e prendendo-as, certamente, a uma desenvoltura ínfima. As obras de arte não deveriam estar sujeitas a momentos fugazes; pelo contrário, cada estátua ou poema deveria ser meticulosamente esculpido para resultar num produto final admirável – um processo trabalhoso: trabalhar com seriedade, meticulosamente, sobre o grande percurso até à realização da obra. Essa linha de pensamento mostrava-se uma abordagem inovadora e conduziu, não apenas à renovação da estética rilkeana, agora, moderna, como também da personalidade do poeta.

Rodin proporcionara a Rilke o seu *renascimento*. Como um mero aprendiz a dar os primeiros passos, notava no escultor uma sabedoria e um equilíbrio que lhe proporcionavam alguma tranquilidade apaziguadora e procurou alcançá-los através dos seus ensinamentos. Na sua monografia (RILKE, 2003: 31, 32), o poeta gaba-lhe a paciência e a solidão que pratica, assim como o seu olhar atento e demorado, características que moldam os conselhos nas cartas para Franz. Só pacientemente, afinal, se poderá chegar à mais verdadeira obra de arte, criando como a natureza cria os seres e as coisas, tal como eles surgem no mundo de um modo lento e gradual; somente alguém de uma profunda erudição poderá ser capaz de aceitar e de oferecer à obra o ritmo *natural* da sua criação. Criando-a, recria-se o artista e parte sempre de um *nada*, em que da obra se sente ainda, apenas, a ausência, para se chegar à sua materialização: “Existe em Rodin uma paciência recôndita, que o torna quase anônimo, uma condescendência tranquila, elevada, algo de grande paciência e bondade da natureza, que começa com um nada e então percorre silenciosa e séria o longo caminho que leva à abundância, à fartura” (*ibid.*). Será também esta descrição da criação a descrição da experiência artística: surge do inexistente para, através da “descoberta do corpo como caminho” (*ibid.*) para a obra, culminar na plenitude. O corpo, para Rodin, enfim, a materialidade, para Rilke, mostra-se o melhor meio para expressar a essência das coisas do mundo; por conseguinte, a imersão nas experiências sensoriais e físicas provocadas pela sua observação e, até, pela sua experimentação seria o caminho para a apreensão do real e para o despertar daquela a que Ruy Belo, muito depois, nomearia por emoção criativa.

Essa apreensão, no entanto, não seria nunca em Rilke um fator que colocasse em causa o caráter poético dos seus textos. Se é verdade que, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, o quarto capítulo de *Notas de Literatura I* (2003: 69), Theodor Adorno considerou na obra rilkeana um falhanço a tentativa de descrever a exterioridade, por, alegadamente, conter aspetos autobiográficos que revelariam mais do próprio Rilke do que de qualquer outro ser ou coisa, é já sabida a irrelevância da procura e recolha desses dados para qualquer interpretação literária, sendo que a poesia transcende, sempre, a experiência pessoal de quem a escreve. Tais referências tornam-se menos um caminho para a apreensão do texto e da linguagem do que um desvio dessa tarefa. Paul de Man assim considera, em *Alegorias da Leitura* (1996), ao afirmar que, ainda que um texto, nomeadamente, de Rilke conte com a presença de certos traços pessoais que identifiquem o escritor, esses mostrar-se-ão sempre insuficientes para justificar qualquer interpretação, pela impossibilidade de revelarem a profundidade poética das suas palavras; corre o risco de ser uma apreciação redutora aquela que procurar, por esses meios, fazê-lo.

O poeta deverá, então, partir em busca dessa experimentação corpórea para produzir. Em contrapartida, também por meio de Rodin, o autor de *Malte* passa a ver a leitura como um hábito a ter em atenção no processo criativo, dada a necessidade da sua contenção. Numa época em que a crítica literária se revelava elitista, ler em demasia, ainda mais, obras que a extrema popularidade lhes garantia um falso valor, parecia a Rilke uma atitude insustentável e um ato prejudicial à criação. Pelo contrário, o tempo deveria ser vivido através da experiência do contacto com a natureza (o que será dizer: com lugares que lhe oferecessem a tranquilidade que sempre lhe faltava); ler, como dirá a Kappus, apenas a Bíblia e os volumes de Jens Peter Jacobsen, escritor dinamarquês. A 27 de março de 1903, escreve a Rodin: “No leo mucho; admiro el mar, la llanura, la montaña y todos los animales, y las cosas simples de mi camino” (RILKE, 2004: 90). Segundo Roberto Fernandez, essa postura estaria longe, no entanto, de qualquer espécie de “flaneurismo contemplativo” (2017: 178), mas intensamente focada em estabelecer uma unidade entre arte (a sua) e vida, como aprendera com o *mestre* (*apud* RILKE, 2004: 104), assim como em elevar, em absoluto, um *trabalhar* na sua obra que seria, sobretudo, *viver*: a arte, enfim, a poesia surgia desse compromisso com a obra, mas também com a vida; resultaria de uma interação profunda com o mundo, atrevendo-se o poeta a reparar nos seres e nas coisas que, nele, coexistem; um recurso a que, dia após dia, deveria servir toda a sua existência. Essa contemplação da natureza seria, portanto, uma atitude inicial a ter em conta no processo criativo. Compreendera, já, em Worpswede o quanto a natureza é importante, lugar

da Vida, enigmática. Poderia somente a arte permitir a aproximação a esse mistério, na tentativa de redimir a solidão do indivíduo. Agora, o escultor mostrava como era possível estender o olhar para lá de Worpswede e encontrar essa *vida* em qualquer lugar, para depois explorar cada elemento e descobrir-lhe, autonomamente, o seu papel imprescindível na criação:

Rodin agarrava a vida, que se encontrava em toda a parte, para onde quer que volvesse os olhos. Ele dela assenhoreava nos menores lugares, observava-a, ia ao seu encaixo. Ele a esperava nas transições, quando hesitava, ele a alcançava onde estivesse correndo, e a encontrava em toda a parte, igualmente grande, poderosa e arrebatadora. (RILKE, 2003: 31, 32)

De facto, Rodin podia criar a partir de qualquer coisa, bastava prestar uma atenção demorada sobre o mundo; o artista sabia como ir ao encontro das coisas e proceder a uma observação precisa do espaço envolvente, para depois trabalhar a partir disso. Assim chegavam as suas esculturas, incomparáveis, resultado de um esforço contínuo e rigoroso, incansável, que Rilke compreendia e aplicava cada vez melhor; uma disciplina quase obsessiva ao ofício, que caracterizava o francês e que comprometia Rainer com a possibilidade infinita da criação. Essa infinitude impõe, contudo, ao poeta uma responsabilidade que explicará a Kappus e que diz respeito à capacidade de escrever sobre todos os temas, até os mais subtis. Simples, em aparência, é, afinal, uma tarefa exigente, à qual só poderá responder aquele que seja, verdadeiramente, um poeta. Essa ideia reflete uma postura de impassividade estética que passou a caracterizar Rilke e que foi, também, exemplificada por Charles Baudelaire, que tanto admirava, ao escrever sobre aspetos repugnantes. Essa aprendizagem do procedimento que é, afinal, a observação apresentava-se ao poeta como uma nova e importante ferramenta para o seu ofício, um *olhar* renovado sobre o real que resultaria em composições que agradariam mais ao seu autor, como já citámos, comparativamente às suas criações anteriores. Faz-se de grande importância destacar o segundo volume de *Novos Poemas, A Outra Parte*, composto entre 1907 e 1908, por se verem fortemente refletidas as marcas do contacto com Rodin, mas, sobretudo, pela dedicatória ao escultor: “Mes meilleures efforts sont enfermés dans une langue qui n’est pas la vôtre. Je vous donne ce livre que vous ne lisez point. En y inscrivant votre nom glorieux, j’ai mon éducation vers un travail intense et sincère que je dois à votre immense exemple” (RILKE, 2004: 194). Em três frases, o poeta homenageia o seu mestre. Assume que essa obra, afinal, tão bem conseguida, se deve aos conhecimentos adquiridos pelo contacto com o artista. O trabalho intenso que Rodin dedica à sua arte é um aspeto admirável: essa sinceridade que entrega à pedra, ao material em bruto, e lhe oferece o seu modo de ver o mundo; com que encara o seu ofício e lhe presta fidelidade; tudo resulta num registo autêntico, numa autonomia formulada pelas suas próprias mãos, mas ganha a partir da coragem de olhar para todas as

coisas. O gesto que, por ser seu, é *sincero*, é o gesto que devolve às estátuas, imóveis no seu estado e lugar, mas oferecendo ao mundo um novo modo de ver o real, de o captar.

Em “Rilke’s Stereoscopic Vision”, Carsten Strathausen referiu que “Modernist art does not concern itself with individual objects. It does not depict this or that particular thing, but instead teaches us a novel way of seeing things in general” (2003: 98). À semelhança do escultor francês, Rilke trouxe à arte caminhos para se modernizar. É por essa via que, nos poemas que preenchem a segunda parte de *Neue Gedichte*, de caráter mais plástico e objetivo, o discurso tece a experiência da realidade observada. Seriam os seus *Dinggedichte*, “poemas-objeto”, ou, mais usual, “poemas-coisa”: curtos, extremamente concentrados e intensamente focados na dimensão visual de tudo; estes poemas seriam, só assim, inteiros, exatamente, como coisas, como objetos. Através dessa nova orientação, Rilke demonstrou como as suas criações dependiam, afinal, de uma aprendizagem do ato de ver o real, ao qual o poeta se deveria apegar, a par de um trabalho sobre a linguagem e de uma grande paciência para enfrentar o processo. O poema deveria surgir como produto do labor que seria o fazer poético e conseguido através de um autodomínio pessoal, de uma paciência incansável. Rilke aprende, assim, com Rodin o *verdadeiro* ofício de ser poeta. A presença do escultor torna-se determinante para a sua vida enquanto contributo para a sua arte, pela conquista de uma maior estabilidade criativa, artística e emocional, essa que estaria sempre em falta no íntimo do poeta.

Esse momento mais estável de Rilke permitiu a desenvoltura de novas criações e a sua aproximação (ainda que não se tenha totalmente convertido) ao modernismo literário. Segundo Andreas Kramer, em *The Cambridge Companion to Rilke*²⁶ (2010: 113), o poeta de *Duino* nunca foi membro oficial de nenhum dos movimentos modernistas que surgiram durante o período correspondente. Contrastando com a maioria dos artistas da sua época, Rilke tomava essas estruturas e maneiras inovadoras para as adaptar ao seu estilo particular de escrita. Se, por um lado, esse isolamento face às correntes artísticas lhe conferia uma grande liberdade criativa, tornava-o, à semelhança do homem que era, um poeta solitário – uma atitude que, afinal, caracteriza tantas vezes as personalidades geniais. No entanto/Entretanto, Kramer nomeia três fases que se correlacionam aos estágios amplamente aceites no desenvolvimento da Obra rilkeana, sendo essas “Holistic modernism” (2010: 115), “Metropolitan modernism” (*ibid.*: 119) e, no seu terceiro período poético, “Mythic modernism” (*ibid.*: 125). No que se refere à primeira, que aqui nos importa, embora Wolfgang Müller não o especifique, sabemos que a sua

²⁶ Cf. ensaio de Robert Vilain, “Rilke and modernism”, em *The Cambridge Companion to Rilke* (2010).

introdução se deve ao contacto com Rodin, correlacionada com um dos principais pilares em que Rilke se apoia para criar, nomeadamente, a partir do segundo período: a fusão da arte com a vida.

No prefácio à tradução inglesa do primeiro volume de *Novos Poemas*, Edward Snow chama a atenção para o carácter inesperado dessa poesia, nomeadamente, para a importância da sintaxe, em particular, contida nessa obra, por escapar, segundo Augusto de Campos, às “estruturas previsíveis do discurso, mesmo poético, criando um estranhamento que de nenhum modo se cinge à mera representação figurativa” (*apud* Campos, 1998). Nas palavras de Snow, essa característica atribuiu-lhe a capacidade de “manter a atenção do leitor fixada não tanto no mundo-objeto como na zona onde ele e a imaginação interagem” (*ibid.*), o espaço poético, lugar do poema. Essa elaboração muito própria de Rilke desenvolveu-se uma arte engenhosa que traça, brilhantemente, conjuntos de imagens, à partida, irrelacionáveis, levando o papel das metáforas, na sua poesia, muito além da normalidade. Referindo-se às locuções que surgem ao longo desses poemas, Campos considera serem:

um agenciador sintático poderoso, que propulsiona as associações mais insólitas de imagens ou as difrações prismáticas que deformam a articulação da metáfora, juntando fragmentos de imagens díspares em visões iluminadoras. Ainda que seja esse o mecanismo usual da metáfora clássica, Rilke distende e libera de tal forma a imagem justaposta como segundo termo da comparação que acaba por autonomizá-la [...], recobrando de montagens ou colagens inesperadas a estrutura da metáfora e desestabilizando o foco da visão. (*ibid.*)

Como nota Campos, o tradutor americano mostrou-se «consciente das virtualidades artísticas e até da implícita modernidade» (*ibid.*) deste poeta, que chegou a aproximar “[...] de alguém tão moderno como Hans Arp, em cujas esculturas abstratas o geométrico e o orgânico se harmonizam e completam» (*ibid.*). No seu texto, Snow constata a ambição de Rilke em criar uma poesia que ilustrasse o que ele mesmo descrevera como “a arte de superfícies vivas’ de Rodin - uma poesia que de algum modo conseguisse pertencer ao mundo das coisas antes que ao dos sentimentos” (*ibid.*). Estas impressões dos tradutores deixam, facilmente, a descoberto o corte que o poeta, pela sua arte, desenhou, não só na literatura do seu tempo, mas até à atualidade, a par de uma intenção muito vincada em direcionar a atenção do leitor para os detalhes escolhidos, assumindo um grande controlo e cuidado na execução do texto. Esse detalhe marcará, igualmente, *Cartas a um Jovem Poeta*.

3.2. As *Cartas* propriamente ditas

Propomo-nos agora descrever, com minúcia, essas cartas que Rilke endereçou a Franz Xaver Kappus, destacando nelas as principais reflexões e técnicas literárias utilizadas, e estabelecendo relações com as teorias de Martin Heidegger, Maurice Blanchot e Silvina Rodrigues Lopes. Se antes nos propusemos explorar as aprendizagens do escritor a partir do contacto com Auguste Rodin e a sua arte, essas serão retomadas na interpretação das *Cartas a um jovem poeta* (por vezes, de um modo subtil e, outras, nem tanto), já que se mostraram aplicáveis à criação poética, tanto quanto à criação de esculturas. Depois de um estudo atento a essas apreensões, é impossível não detetar as inúmeras marcas do pensamento do artista francês no discurso rilkeano que preenche essas epístolas. Dada a história de Rilke e o contexto em que se encontrava na sua vida, sensibilizou-o a carta de Franz Xaver, onde o rapaz partilhava do sentimento de solidão que, dia após dia, fatigava o estado de alma do poeta. Reconhecera também, certamente, a tristeza, a mesma que o assolara quando, em tempos, frequentara, sob a exigência do pai, o círculo fechado da vida militar²⁷. Por fim, a procura sufocante no *outro* daquilo que estará somente em nós mesmos: a resposta para o sentido da própria vida. Será sempre mais claro constatar no exterior aquilo que intriga a consciência do *eu* e, no mesmo período, também o escritor procurava em Rodin a *verdade* que guiava o mistério da criação artística, mas, acima de tudo, da existência. Cecília Meireles destaca esse gesto do poeta:

De mil modos delicados, [...] não ignorava o que é necessitar de alguém aquele que, pela mesma época, escrevia a Auguste Rodin pedindo-lhe, por sua vez, conselhos sobre o segredo de viver e criar [...] pairando em redor do grande escultor como um pássaro em torno de uma rocha [...]. (RÓNAI, 2001: 11)

A primeira carta de Kappus não poderia, portanto, ter chegado a Rilke em melhor momento (em fevereiro de 1903), quando o jovem, confessadamente inquieto, procurava no escritor conselhos e um amparo que pudessem serenar essas inquietações: “Ainda sem completar vinte anos e prestes a exercer uma profissão que sentia contrária aos meus gostos, esperava encontrar compreensão, pelo menos junto do autor do livro *Mir zur Feier* [*Para me festejar*]” (RILKE, 2014: 30). A troca de correspondência que se seguiu não assumiu um ritmo estável, mas bastante irregular e causado, ora pela delonga do escritor, ora pelas ocupações do militar. De todas as cartas, Kappus escolheu publicar somente as primeiras dez que recebeu e que

²⁷ Por obrigação dos pais, Rilke ingressara, com doze anos (quinze anos antes da primeira carta de Kappus), o Colégio Militar de Sankt Pölten, na x. Quatro anos mais tarde, com dezanove anos, prosseguiu para a Escola Superior Militar, em Mährisch-Weibkirchen, na x. Na/Nessa mesma altura, publicou o seu primeiro livro de poesia, *Vida e Canções*, em 1894.

interessariam para o “conhecimento do mundo que Rainer Maria Rilke criou e no qual viveu, e interessam também a muitos dos que hoje crescem e aos que ainda estão por vir nos dias de amanhã” (*ibid.*: 31). As seis primeiras cartas acompanham todo o período de 1903 para, somente no mês quinto de 1904, ser retomado o contacto. Esse ano guardaria apenas mais duas missivas e, de quatro longos anos corridos, brotaria, não a última, mas aquela com que Franz escolheu encerrar a obra. Também os cinco lugares de onde Rilke escreve (para lá dos muitos mais que sabemos ter visitado, nesse período) revelam uma extrema inconstância. No entanto, essas viagens seriam essenciais para a produção das suas criações e para o seguimento da correspondência com o jovem:

Deixei Paris há cerca de dez dias, com bastante sofrimento e cansaço, e viajei até uma das grandes planícies do Norte, cuja vastidão, calma e céu me deverão devolver o bem-estar. Mas viajei sob uma chuva prolongada que só hoje parece querer abrandar um pouco sobre esta terra instável [Worpswede]; e estou a aproveitar este momento de claridade para o cumprimentar, estimado senhor. (*ibid.*: 49)

Vale notar, entretanto, uma inesperada circularidade, já que a primeira carta, a 17 de fevereiro de 1903, e a última (a décima) são enviadas de Paris. No primeiro ano, o poeta escreve ainda desde Itália, “Viareggio, perto de Pisa” (*ibid.*: 39), a 5 e a 23 de abril. Retoma a correspondência em “Worpswede, de passagem por Bremen” (*ibid.*: 49), na Alemanha, no dia 16 de julho. Já em Roma, escreve a 29 de outubro, a 23 de dezembro e, depois, a 14 de maio do ano seguinte. O período de 1904 guardaria ainda duas outras missivas, desde a Suécia, de “Borgeby gård, Flädie” (*ibid.*: 75) e de “Furuborg, Jonseres” (*ibid.*: 85), a 12 de agosto e a 4 de novembro, respetivamente. Volta a dirigir-se ao militar, finalmente, a 26 de dezembro de 1908, de retorno a terras francesas. A extensão de cada texto também é variável, mas Rilke alonga-se sempre nas palavras; a oitava missiva é a mais extensa e as duas últimas correspondem às mais curtas. Com exceção da data e de cada despedida, nenhuma delas obedece a uma estrutura formal rígida, mas acompanham (ou fingem) o fluxo de consciência daquele que as escreve. Em contrapartida, esse fluxo não é facilmente seguido na leitura, dada a sua falta de linearidade, já que os pensamentos expressos ao longo das linhas são, como a forma do género epistolar, fragmentários, sem, contudo, notarmos a falta do que possa ter ficado por dizer – por falta de tempo, como chega a referir, por questões emocionais, ou talvez até criativas: “custa-me escrever, de modo que deverá tomar estas escassas linhas por muitas mais” (*ibid.*: 39).

É difícil não pensar que Rilke prepara cada missiva com o mesmo cuidado que presta às suas criações, se “para escrever uma carta preciso de mais do que o material indispensável: necessito de um pouco de calma e isolamento e de uma hora apropriada” (*ibid.*: 57). Certo é

que, nelas, no exato momento em que enuncia alguma coisa, depressa nos conduz a outra e não hesita se, mais tarde, noutra linha ou noutro texto, recupera o dito, quando nos parecera que nada teria/havia ficado por dizer. A habilidade do autor para escrever o quanto baste e voltar (logo após ou não) com acrescentos à mesma ideia, sem que nos arrelie, nem tire o gosto, é genial. O estilo que a sua escrita assume nestas missivas é inigualável e torna uma tarefa pouco viável qualquer tentativa de estabelecer uma distinção clara entre aquela que seria a sua correspondência para Kappus, a sua produção artística (diga-se, o seu trabalho literário) e a sua contribuição teórica – um gesto que lhes confere uma ambiguidade incomum à prática da correspondência.

Toda a poesia é, por si, ambígua e, em Rilke, essa característica pode ser verificável em três aspetos principais que atribuem à obra em estudo uma dimensão poética²⁸: por um lado, as reflexões sobre a essência da arte e da poesia são um tema primordial nas suas criações literárias, tanto na prosa, como nos poemas, de onde se destilam considerações significativas, cruciais para definir os seus princípios teóricos; por outro, as palavras com que escolhe conceber os seus textos de teor mais reflexivo²⁹ assumem um carácter marcadamente lírico e introspetivo, refletindo a sua própria sensibilidade poética – uma estratégia para se aprimorar magnífica e que revela a sua dedicação. Através de uma linguagem rica e metafórica, o autor recorre, não raras vezes, a imagens da natureza e do quotidiano para ilustrar as suas afirmações. Quão belo falar de poesia, poetando! Sem escrever um verso... Ademais, essa ambiguidade presente no conteúdo das *Cartas a um jovem poeta* e que, enquanto característica da poesia, vai ser explicada a Kappus prolonga-se ainda sobre outras dimensões, nomeadamente, a temporalidade. Segundo Janet Gurkin Altman (1982: 46), o presente de qualquer discurso epistolar vive na impossibilidade de ser, de existir. No escrito, a indicação do destinatário em cada saudação, ainda que precedida por uma data (verdadeira ou inventada), entrega o texto ao seu futuro antecipado (a antecipação); em contrapartida, se todo o texto se realiza na leitura, nessa realização está já implícito o passado da escrita, em retrospectiva (a retrospeção) (SEARA, 2006: 22). Desse modo, o que se traduz no discurso será apenas uma ponte a ligar ambas as temporalidades, entre as quais o presente não encontra lugar para se manifestar. Essa pluralidade de tempos revela-se, afinal, uma “confusão de planos temporários” (*ibid.*) que lança o texto numa queda helicoidal nessa ambiguidade. Escreve Seara que, “Lugar de polivalência temporal, o discurso epistolar encerra esta mistura de tempos diversos: o da história passada, o

²⁸ Cf. p. 17 desta dissertação.

²⁹ De entre os quais se incluem, com vigor, ensaios, monografias e a sua vasta correspondência, da qual se destacam *Cartas a um jovem poeta* e, mais tarde, *Cartas sobre Cézanne*.

da selecção da informação, o da escrita, o do envio, da recepção, da leitura, da releitura” (*ibid.*). Tomando cada missiva como texto literário, importa-nos explorar a suspensão do presente que, à semelhança da poesia, o epistolar de Rilke implica. Um poema procura eternizar um instante absoluto, prolongando-o para um momento reflexivo onde cabe todo o pensamento. Do mesmo modo, o escritor, embora aparentemente restringido pela datação do seu discurso a um momento exato, confere às suas palavras essa atemporalidade que, aliada à profundidade das reflexões, lhes atribui um carácter poético. Embora, seguindo a cronologia, respeitem uma sequência lógica que ditou a ordem da sua publicação, esses textos fragmentários admitem uma dimensão poética que transcende essa limitação de base. Assim, ao conduzir o leitor (e Kappus, enquanto *destinatário explícito*) para sentidos distintos de uma carta comum, a sua leitura intencional oferece valiosos elementos de estudo que inserem a obra na nossa contemporaneidade. De igual modo, essas missivas dão conta de inúmeros outros temas que não se limitam à génese de um poema e que integram as discussões teóricas até à atualidade, fator que atribui maior relevância à nossa investigação. Cada carta traz à tona aspetos que figuram também em outras reflexões estéticas de Rilke, desenvolvidas em outras cartas, mas também em ensaios e, ainda, em *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Mediante uma leitura atenta, pretendemos oferecer uma análise dessas missivas, procurando ordenar o discurso segundo um processo de criação poética que Rilke propõe a Kappus, enquanto o relacionamos com questões da teoria da literatura que, habilmente, o escritor levanta.

*

Rilke endereça a sua resposta a 17 de fevereiro de 1903, desde Paris, dirigindo-se ao rapaz numa aparente formalidade: “Caro Senhor” (RILKE, 2014: 33). Contudo, esse modo solene rapidamente se desfaz num tom caloroso e encorajador, demonstrando a sua disposição para conversar com Franz e aconselhá-lo, algo que o deixaria até feliz. Numa escrita amável e cuidada, agradece a confiança que o jovem depositou em si e o envio das primeiras tentativas de poema. Enquanto isso, declara a impossibilidade de tecer considerações profundas sobre tais versos, dada a inutilidade que, geralmente, caracteriza os comentários críticos na perceção e no entendimento das obras de poesia e de toda a arte, pois nunca nenhum parecer chegará para as explicar, nem tampouco valerá ao seu artista: “Não posso debruçar-me sobre o carácter dos seus

versos, pois não tenho a veleidade de emitir qualquer juízo de valor. Nada é menos capaz de apreender uma obra de arte do que as palavras críticas” (*ibid.*).

Atente-se nessa acusação de Rilke à crítica literária e de outras artes do seu tempo, bem como o quanto revela a sua posição precisamente contrária. O poeta considerava tais abordagens superficiais e redutoras, por desconsiderarem a profundidade e a complexidade da experiência artística, que seria, num primeiro momento, uma experiência humana, estética e pessoal, mergulhando o criador e, *a posteriori*, o leitor numa introspeção profunda. À época, a crítica focava-se em demasia nos aspectos técnicos e formais da arte, valorizando a conformidade com as normas e tradições estabelecidas e mostrando-se incapaz de reconhecer nas obras as suas dimensões mais complexas e profundas – talvez, por serem tão incompreensíveis, quando deveria ser essa incompreensão o aspecto a desbravar numa composição. Por esse motivo, aconselha o rapaz a evitar qualquer juízo externo, até mesmo esse que esperava receber na carta, e a confiar muito mais no seu próprio julgamento, já que só ele poderia viver a sua experiência estética, como requer toda a criação: “Pergunta-me se os seus versos são bons. Pergunta-me a mim, depois de o ter perguntado a outras pessoas. [...] Pois bem – usando da licença que me deu de aconselhá-lo – peço-lhe que deixe tudo isso. Está a olhar para fora e é o que não deveria fazer” (*ibid.*: 34–35). Note-se, então, que, desde essa primeira carta, Rilke não discute a métrica ou outras questões que digam respeito à construção formal dos poemas de Kappus, muito menos dos seus ou da generalidade. Em vez disso, o autor aborda esses poemas *per se*, por aquilo que comunicam, e dedica-se, sobretudo, a escrever uma série de reflexões sobre a essência da poesia e sobre uma característica essencial e em falta nos versos do rapaz, a sua própria voz artística: “permita-me apenas dizer-lhe que os seus versos não possuem um carácter próprio, mas antes indícios discretos e encobertos de personalidade própria” (*ibid.*: 34).

É digno de nota como Franz Kappus procura no poeta uma orientação que transcende o nível artístico. Segundo o psicólogo russo Lev Vygotsky, o ser humano é dotado de uma característica que Lev designa por “elasticidade psicológica” (VYGOTSKY, 2000: 37) e que torna uma atividade complexa toda a capacidade de aprender. Em qualquer processo de aprendizagem mediado pelo estímulo continuado de um mentor atento, o indivíduo abrir-se-á para a possibilidade de refletir, de se instruir e de agir num nível muito superior àquele a que, na ausência dessa orientação, estaria submetido, já que a sua capacidade (mental e emocional) não encontraria os mesmos meios a propiciarem o seu desenvolvimento. Enquanto procura guiar-se pela mentoria de Auguste Rodin, Rilke vê-se colocado no mesmo lugar na vida de Kappus, que, justamente, lhe pede as respostas que o poeta ainda deseja encontrar; no fundo:

Como escrever um poema? Sabemos, porém, por Heidegger (2004: 12), que *falar sobre* poesia “só pode ser nefasto, visto que, em caso de necessidade, um poema já diz por si só o que tem a dizer”. Entretanto, talvez exista um falar que a poesia exige, “talvez se possa falar da poesia *poeticamente*, o que, todavia, não quer dizer em versos e rimas” (*ibid.*: 13); pelo contrário, a forma de um poema não nos garante que iremos encontrar/encontraremos palavras poéticas: “temos de superar o poema enquanto um trecho meramente existente. O poema tem de se transformar e de se evidenciar enquanto poesia” (*ibid.*: 28) para o ser. Acreditamos que o objetivo primordial de Rilke, como o de Heidegger, passaria por procurar fazer compreender que o registo poético vai além da estrutura, da forma: o autor empenhou-se muito mais em esclarecer Kappus³⁰ sobre como a poesia *nasce* do que incitar a escrever algo que só erroneamente chegasse a ser poema. Partindo dessa concepção, um texto que, em aparência, poderemos entender como uma tentativa de poema pode não alcançar o valor de poesia, enquanto uma prosa ou uma carta pode, sim, conter palavras poéticas e admitir essa dimensão. Levantam-se, na sequência, algumas interrogações: como *fazer* poesia? Como a distinguir daquilo que não o é? Como escrever de facto? Sabemos que Rilke procurava a essência das coisas e fazia-o até, obsessivamente, em relação à sua poética. Ao longo desta série de *Cartas*, o autor procura explicar todo o processo de como essa se cria e as características que a aproximam de uma definição.

Escrever é sobretudo, e antes de qualquer outra coisa, um ato solitário e autónomo. Para Rilke, existe somente “um meio” (2014: 35) para que a poesia se possa fazer. Nesse sentido, apresenta ao jovem os primeiros passos para ingressar numa jornada interior que terá, como qualquer artista, de percorrer sozinho, em direção a essa *voz* que deverá alcançar, a autenticidade. Rilke chama esse gesto de “recolhimento” (*ibid.*: 37), que já vimos ser essencial³¹ e que permitirá a Franz amadurecer, antes, como homem, para depois, caso aconteça, enquanto poeta. Primeiramente, o indivíduo que pensa em escrever deve, num primeiro *movimento*, entrar “em si mesmo” (*ibid.*: 35) e *desbravar*, com a máxima insistência, a razão, o motivo, o “impulso” (*ibid.*) que sempre o leva a procurar a folha em branco; se ele existe sequer. Deve interrogar-se sobre essa necessidade que se impõe e lhe indica a escrita, se ela lança “raízes nas profundezas do seu coração” (*ibid.*); sobre de onde vem essa emergência e se a insanidade o domina perante o seu incumprimento, “se morreria caso o impedissem” (*ibid.*) de o fazer. Tal

³⁰ Bem como em cartas dirigidas a outros destinatários, como Witold von Hulewick, seu amigo e tradutor polaco das *Elegias de Duíno*.

³¹ Cf. p. 30 desta dissertação, sobre Foucault.

pulsão não será mais do que um estímulo, uma espécie de chamamento que chega ao poeta do mais íntimo de si e que se trata, afinal, da sua vocação – ela é necessária.

Na primeira carta, em tom esperançoso, o autor demonstra ainda a leitura atenta que prestou a cada um dos poemas recebidos, destacando “A Leopardi” (*ibid.*: 34) e o último, “A minha alma” (*ibid.*). Embora constata algumas falhas, ainda haverá esperança naquilo que deteta como “algo de peculiar que deseja exprimir-se e revelar-se” (*ibid.*). Recomenda, por isso, o jovem a evitar, a princípio, os temas mais comuns, como o amor, dada a dificuldade em fazê-los viver numa obra autêntica: “esses são os mais difíceis, pois é necessária uma grande força e maturidade para dar algo de próprio àquilo em que já existem muitas e boas tradições, em parte brilhantes” (*ibid.*: 35). Apesar de belos (“no belo poema ‘A Leopardi’” [*ibid.*: 34]), não será a beleza aparente a ditar a qualidade e, muito menos, deverá ser essa uma questão que o jovem coloque aos outros. Rilke insiste, nesse caso, que Kappus explore a essência da sua vocação poética, que consistirá, num primeiro momento, na fundação de uma profunda conexão com a sua arte, de um modo que a ela se entregue, completamente. Só poderá fazê-lo, no entanto, aquele que, experienciando a vida e a expressão criativa na sua plenitude, procure responder, como um dever, a esse “impulso” (*ibid.*: 35) criativo que sentirá, por certo, no momento que antecede a escrita e que o impedirá de fazer tudo a não ser escrever: “Uma obra de arte é boa quando surge da necessidade” (*ibid.*: 36). Segundo Rilke, a escrita ergue-se, assim, no indivíduo como uma precisão que urge concretizar-se e que não pode ser imposta nem apressada, já que é natural. Essa demanda revelar-se-lhe-á do seu íntimo mais profundo (“[das] profundezas das quais a sua vida emana” [*ibid.*: 37]), devendo ser assumida com responsabilidade e confirmada em toda a sua produção criativa; aquele que se descobre e se assume como poeta deverá dedicar a sua vida à sua arte e até na mais ínfima circunstância se prestará a ela:

E acima de tudo: pergunte a si mesmo no mais silencioso da noite: *tenho* de escrever? Mergulhe nos abismos da sua essência em busca de uma resposta profunda. E caso seja afirmativa [...] então construa a sua vida à volta dessa necessidade; [...] examine as profundezas das quais a sua vida imana; é na sua fonte que encontrará a resposta à pergunta sobre se *deve* criar. Assuma-a tal como lhe soa, sem dela duvidar. Talvez tenha a demonstração que está destinado a ser artista. (*ibid.*: 35, 37, grifo do autor)

Em Rilke, escrever era uma urgência. Surgia de uma inquietação contínua sobre si e o mundo que o fez criar intensamente e confirma-se pela grande quantidade de poemas, cartas e outros textos deixados pelo autor. Esse movimento incessante da escrita vem-nos mostrar o quanto o autor de *Malte* ambicionava uma existência poética absoluta, tanto quanto defende a sua importância a Kappus: “a sua vida tem de tornar-se, até no mais indiferente e insignificante

dos momentos, num sinal e num testemunho desse impulso. [...] Volte as suas atenções nesse sentido” (*ibid.*: 35, 36). Tal como procurou ensinar ao jovem, Rilke associava a criação de poesia à sua vida. O escritor conciliava o seu ritmo frenético de viajante e as suas relações interpessoais com a escrita de ensaios, de que é exemplo *Viagem singular a Worpswede*, e de cartas como estas, procurando harmonizá-los com o ofício de poeta. As descrições ao militar que já antevemos das cartas seguintes e que dispersam a experiência quotidiana em pormenores são, exatamente, poesia na sua essência; as longas linhas que lhe redige, num combate às limitações da linguagem, também. Tudo isso, portanto, conjugado com o exercício de ser, digamos, com o experimentar a própria existência. Compreendemos com Hörster que, nessa conciliação, Rilke estabeleceu como “programa existencial e poético a abertura ao Outro” (HÖRSTER, 2001: 429), isto é, uma receptividade ao mundo das coisas, dos seres e dos lugares, por um lado; por outro, a exploração profunda da sua condição enquanto ser criado e da sua interioridade, “o mergulho nos abismos do ‘eu’, a inexorável indagação, e a decidida assunção, da sua própria dimensão de criatura” (*ibid.*). É essa imersão, mediada pelo estudo e o contacto com Auguste Rodin, que o escritor tenta transmitir a Kappus. Existe, então, um processo contínuo de amadurecimento que o jovem, como qualquer poeta, deverá enfrentar na sua jornada artística, antes mesmo de se dedicar ao trabalho do texto: uma evolução “calma e séria” (RILKE, 2014: 37), focada na sua interioridade. Escrever poesia só será possível mediante uma comunhão prévia do indivíduo com a sua interioridade e com a natureza, à qual, como todos os seres, pertence. O rapaz deverá, então, aproximar-se do que o rodeia e, em alternativa aos temas difíceis, procurar escrever sobre tudo aquilo que o seu quotidiano lhe proporcionar; deverá entregar-se à vida e o simples ato de descrevê-la mostrar-se-á uma grande tarefa. Nesse sentido, em termos da poética rilkeana, é-nos possível constatar que, desde logo, na primeira carta, a visualidade é considerada, pelo autor, essencial para o exercício criativo – assim aprendera em Worpswede e através de Rodin. Franz deverá, por isso, descrever o mundo que o envolve, de modo a poder expressar, com a maior simplicidade que lhe couber, “como se fosse o primeiro ser humano, o que vê e sente e ama e perde” (*ibid.*: 35). Assim, na sua vida diária encontrará certamente “tristezas” (*ibid.*) e “desejos” (*ibid.*), bem como as palavras certas que os descrevam.

A respeito de Franz Kafka³² (aproximando a sua escrita à de um poeta, naquilo que ela é em essência), na obra *O Espaço Literário*, Maurice Blanchot explica essa urgência que o sobressalta para escrever como a “maravilhosa reviravolta” (BLANCHOT, 1987: 57) das suas

³² Na obra, Blanchot aborda os autores que nomeia como *poetas*, não pelo género da sua escrita, mas pela entrega ao processo de criação, que se manifesta de modo semelhante àquele que Blanchot entende como poesia.

tristezas, “esperança sempre igual ao maior desespero” (*ibid.*). Assim, à escrita, o indivíduo procura-a para si mesmo, como um “combate pela sobrevivência” (*ibid.*). Pelo efeito que produz em quem escreve (e que, em Kafka, se traduz por “firmeza” [*ibid.*]), a escrita torna-se uma espécie de um dever. Sendo essa o expressar de uma sensibilidade, é no grau mais elevado do sensível, isto é, no lugar mais profundo do ser, que nasce a possibilidade de criar: “Escrever converte-se, então, no seio do desamparo e da fraqueza de que esse movimento é inseparável, numa possibilidade de plenitude [...]. Onde ele [o escritor] se sente destruído até ao fundo nasce a profundidade que substitui a destruição pela possibilidade da criação suprema” (*ibid.*: 56, 57). A tristeza mostra-se, assim, para ambos, Kafka e Blanchot, a principal fonte criadora do texto e, em Rilke, os momentos em que essa se sente cumprem igualmente a sua importância, na medida em que deles *nascem* os melhores meios para a escrita se fazer. A influência de sensações como a inquietação, o sofrimento ou a melancolia no íntimo dos indivíduos é, para o poeta, sempre drástica e revela-se também na criação artística.

Na poesia, o processo criativo não se inicia, então, por palavras. Antes delas, o poema surge, vindo, muitas vezes, de um incômodo no quotidiano; nesse momento, pressente-se e só depois se dá a criação. Antes de escrever, vive-se o vazio da linguagem, que é onde tudo o mais, a vida, acontece. Em função disso, quem escreve deve procurar sentir tudo com toda a intensidade e, se tal o perturbar, se, em palavras rilkeanas, causar *doença*, deve lembrar-se de que “a doença é o meio através do qual o organismo se liberta do que lhe é estranho; nesse caso só se pode ajudá-lo a estar doente, a sofrer e a expelir toda a sua doença, pois assim é que ela segue o seu curso” (RILKE, 2014: 82)³³. O autor sugere essa libertação como uma *abertura*, o caminho para o autoconhecimento, até que se torne, precisamente, o caminho para a realização da obra. Em *A Inocência do Devir: Eensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Silvína Rodrigues Lopes esclarece que, “No gesto do poeta, o que está sempre em causa é a arquitectura do poema, que deverá ter o seu centro na abertura ao exterior. É uma questão de lucidez, que a poesia moderna adoptou como seu paradoxo explícito [...], para se olhar enquanto Outro” (LOPES, 2019: 47). Esse trabalho de olhar *para dentro* como que a partir do *fora* estabelece uma separação, como se o indivíduo e a sua interioridade fossem colocados em confronto e, permitida a observação, se desse a sucessiva descoberta. Descobrendo a sua Verdade, que a cada passo se expande e se transforma, o ser experiencia-se.

Segundo Martin Heidegger, em *Ser e Tempo*, “Fazer uma experiência, do que quer que

³³ De agora em diante, passaremos a discutir as nove primeiras cartas da obra, contrariando a linearidade que a sua disposição cronológica assume.

seja, uma coisa, um homem, ou um deus, quer dizer: deixá-la vir a nós, que ela nos atinja, nos caia em cima, nos perturbe e nos transforme” (2009: 244); por esse motivo é que a tristeza, extremamente implicada nesse processo de autodescoberta, se revela para Rilke como um sentimento, não a evitar, mas que deve ser reconhecido e tornado útil na criação, como na vida, dada a sua capacidade de conduzir o ser humano à introspeção e, por consequência, a uma transformação interior – assim, amadurecemos. Também para o filósofo, a tristeza humana, ou *angústia* (*Angst*), como particularmente nomeia, é considerada o elemento da existencialidade do *Dasein*³⁴, isto é, do *Ser-no-mundo*, enfim, da existência humana. Em teoria, o *Dasein* mantém uma relação única com o mundo, comparativamente aos outros seres, que lhe permite conhecer a sua própria finitude. Perante a possibilidade da morte, gera-se a angústia (adotemos a nomeação, de agora em diante), que, na forma de um humor, fornece a possibilidade de um encontro com o *nada*, o vazio do mundo, e, simultaneamente, uma *abertura* para a autenticidade: “Ser-aí quer dizer: estar suspenso dentro do nada” (*ibid.*: 247). Fundamental à arte e à vida, ela diferencia-nos dos demais seres do mundo³⁵: é por meio das aberturas existenciais proporcionadas pela angústia que se propõe o contexto propício à “apreensão explícita da totalidade originária da presença” (*ibid.*: 248). Assim, esse humor proporciona no *Dasein* uma interpretação originária de si próprio que o coloca num confronto face a face, mas consigo mesmo: essa que é, afinal, mais do que emoção, um estado fundamental, a angústia promove uma harmonia entre o *Dasein* e o *ente* na totalidade.

Para Heidegger (*ibid.*), o termo *ente* refere-se a tudo o que existe no mundo, incluindo objetos, seres humanos, animais, ideias e qualquer outro elemento que possa ser identificado e compreendido pelo indivíduo. Para ser possível chegar a uma verdadeira compreensão do *Dasein*, é imprescindível pensar as coisas (*Dingen*), o mundo e os seres como inter-relacionados. Essa questão foi essencial a Rilke no pensar a relação entre o indivíduo e o mundo, levando-o a escrever cada poema-coisa e as suas considerações e poesia pesaram no pensamento heideggeriano: “quão elementar aqui o mundo, quer dizer, o ser-no-mundo – Rilke o chama ‘a vida’ – surge-nos das coisas (*Dingen*)...” (RILKE, 2014: 37, 38). A angústia, assim como o medo, é caracterizada pela intensidade com que revela a importância do mundo na direção do ato de pensar e de agir,

³⁴ Heidegger não foi o primeiro filósofo a utilizar o termo. Antes dele, outros já haviam feito uso dele para se referirem ao ser humano como um ser que se questiona e se angustia com a sua própria existência. Contudo, foi Heidegger quem lhe atribuiu a centralidade que hoje possui na filosofia e na teoria literária contemporânea. Particularmente, a análise heideggeriana influenciou profundamente diversas correntes de pensamento, como a fenomenologia, o existencialismo e a hermenêutica.

³⁵ Os animais sentem uma tristeza que podemos considerar comum, por se revelar uma resposta instintiva e imediata a uma determinada situação, ainda que a emoção possa assumir uma duração prolongada; por seu turno, os seres humanos vivem, através da angústia, uma experiência profundamente existencial.

se comparados com os restantes humores que caracterizam, tomando parte, o *Dasein*. No entanto, como consequência, quando essa se gera no indivíduo consciente da sua finitude, impele-o a viver no que Heidegger considerou como um passado tornado presente, já que as experiências, escolhas e contextos passados que não foram devidamente refletidos, nem superados, passam a dominar a sua existência. Preso a esses acontecimentos, o *Dasein* tende a se perder entre o ritmo frenético do quotidiano e as relações sociais, resultando numa vida inautêntica e mergulhada no tédio, longe da criatividade e conformada com a tendência do *esquecimento de si*. A esse modo de viver, Rilke descreve-o da seguinte forma:

como quando se era criança e os adultos andavam ao redor, para lá e para cá, absorvidos com coisas que pareciam grandes e importantes só porque eles pareciam tão ocupados e porque não se compreendia nada sobre a sua actividade. E [...] um dia se reconhece que as suas ocupações são mesquinhas, as suas profissões são ocas e sem relação com a vida [...] mesmo que o senhor tivesse procurado, fora de qualquer posição, assumir apenas um relacionamento ligeiro e livre com a sociedade, não se teria livrado desse sentimento de mal-estar. (RILKE, 2014: 62-64)

A angústia revela-se um estado de muito difícil escapatória; vemos que o seu despertar, pela percepção da morte, resulta, no homem comum, na dissimulação da vida. O *esquecimento de si*, enquanto desconexão do *Dasein* com a sua própria essência, em consequência do progressivo afastamento da tentativa de compreensão dos seus sentimentos e da procura da sua verdade, conduz a uma existência reduzida à mera relação com *o fora*, com *o outro*, desconectada da interioridade: “Está a olhar para o exterior, e isso é algo que não deveria fazer, muito especialmente agora” (*ibid.*: 35). O abandono dessa condição requer ao indivíduo enfrentar o incómodo que o aflige e procurar (re)conectar-se consigo mesmo, despertando no seu espírito sensações, mesmo que isso implique (porque implicará) aprender a aceitar e a amar os seus terrores, os abismos e os perigos, a senti-los, para depois poder escrever sobre eles; a escolher enfrentar o difícil e a ganhar-lhe, enfim, confiança, porque “bem mais humana é essa insegurança cheia de perigos” (*ibid.*: 80) do que a “vida” (*ibid.*) comum que o absorva e o afasta da autenticidade: “através de adaptações milenárias, tornámo-nos tão parecidos com essa vida que, graças a um feliz mimetismo, se ficarmos quietos, mal nos distinguimos de tudo o que nos rodeia” (*ibid.*). Quanto a isso, Blanchot afirma que “escrever é conjurar os espíritos, é talvez libertá-los contra nós, mas esse perigo pertence à própria essência do poder que liberta” (1987: 68). Nesse caso, Kappus deverá procurar orientar a sua vida segundo esse princípio e virá, certamente, a descobrir que todas as sensações que por enquanto teme, por não as (re)conhecer, são afinal “desamparo que procura a nossa ajuda” (RILKE, 2014: 81). Só o confronto com a sua vulnerabilidade poderá permitir ao jovem uma *abertura* para o novo, desvendando-lhe as maiores verdades: “aquilo que agora nos parece muito estranho será aquilo que nos há-de ser mais fiel e familiar” (*ibid.*). Parece-nos, portanto,

que o grande preço a pagar pela lucidez passe, primeiro, por procurá-la, até que se torne possível escrevê-la. A arte é, em primeiro lugar, “a consciência da infelicidade” (BLANCHOT *apud* KAFKA, 1987: 69), de modo que é certo que a angústia chegará, mas, por acreditar ser exequível produzir-se algo de inventivo a partir dela, é aí que Rilke encontra a grande possibilidade artística, digamos, de se fazer obra, já que esse estado propicia:

o momento aparentemente habitual e vazio em que o futuro vem até nós [e que] está muito mais próximo da vida do que aquele momento ruidoso e fortuito, em que o futuro nos acontece como que a partir do exterior. Quanto mais silenciosos, pacientes e abertos estivermos na tristeza tanto mais o que é novo entra em nós de forma profunda e imperturbável, tanto melhor ficamos impregnados dele, tanto mais ele será o *nosso* destino, e, um dia, quando aquilo ‘acontecer’ (ou seja: quando sair de nós para os outros), mais nos sentiremos, no mais íntimo de nós, próximos dele. E isso é necessário. (*ibid.*: 77)

Mostram-se o silêncio, a paciência e a abertura os três mandamentos que proporcionam a tão misteriosa alteração no íntimo daquele que procura conhecer-se; são também o que permite o processo criativo e o modo de se estar no seu começo, já que são imprescindíveis para que a obra se possa fazer. É necessário, nesse caso, deixar primeiro que o silêncio se ocupe de tudo.

O silêncio antecede, ampara, sustenta e sucede a criação – afinal, todo o ato de escrever poesia é “um dom silencioso e misterioso” (BLANCHOT *apud* KAFKA, 1987: 68). No momento anterior à escrita, ele é fundamental para a emergência da linguagem poética, já que o ato de escrever, na sua essência, se baseia numa tentativa de comunicar com o incomunicável, o indizível, e o silêncio é o *espaço* onde essa busca se inicia. Para Rilke, o silêncio que propicia a escrita gera sempre solidão – não uma solidão essencial, mas esse *recolhimento* que se diz ser necessário, uma vez que quem escreve tem de atentar, primeiramente e muito bem, no seu isolamento: “estou no meu trabalho como o caroço no fruto” (BLANCHOT *apud* RILKE, 1987: 11), afirmaria, mais tarde, numa carta dirigida à condessa de Solms-Laubach, datada de 3 de agosto de 1907. Essa comunhão do poeta consigo mesmo desencadeia no seu íntimo um estado em que o espiritual se evidencia e recebe o foco, já que a prática do recolhimento que a poesia implica permite-lhe pensar no *mundo* que habita a sua interioridade. Um gesto como esse pode, para o autor das *Cartas*, fazer chegar principalmente duas coisas: uma recordação da infância ou a saudade do futuro. O pensamento transporta o indivíduo, de modo que, se recordar a primeira, o poeta viverá de novo entre as crianças.

As crianças são solitárias, brincam sozinhas enquanto veem os adultos à distância, sem compreendê-los; depois, crescem e ganham consciência do que eles fazem, ao adquirirem os mesmos gestos e rotinas; mas o poeta mantém o intervalo. Perante esse hiato, sentirá, certamente, uma discrepância entre si e os outros, uma vez que, mesmo implicado em

sociedade, o poeta continuará a observá-la como um todo que lhe é exterior e com o qual não se identifica; assim também o fez durante toda a infância, perante “coisas estranhas” (RILKE, 2014: 62) que não cabiam na sua percepção quando, ainda que se esforçasse em compreender, fugiam ao seu entendimento. Sabemos já da importância do pensamento nietzschiano para Rilke. Na introdução à obra do filósofo, *Assim Falou Zaratustra* (2022), traduzida por António Sousa Ribeiro para a Edições 70, escreve Victor Gonçalves que “basta [...], para resgatar Nietzsche, regressar às parábolas ‘Das três metamorfoses’, nas quais está claro que o super-homem se realiza mais na criança que cria sem porquê, feliz e inventiva, do que no leão destruidor dos valores tradicionais” (NIETZSCHE, 2022: 15-16). Pelo contrário, o poeta só consegue atingir a simplicidade através de muito trabalho, é quase sempre assim com a escrita. Na criança, a simplicidade está diretamente associada à sua espontaneidade e inocência; ela vive no mundo por esses meios e, por vezes, a sua falta de consciência fá-la distorcer os factos da realidade, como se habitasse *um outro mundo dentro do mundo*. Para Rilke, as escolhas que se fazem ao longo da vida partem, muitas vezes, de um impulso *aparentemente* espontâneo e a arte nasce aí, dessa percepção diferenciada. Entretanto, à medida que a idade nos afasta do começo, a simplicidade com que se experiencia a vida e os acontecimentos vai-se anulando, o Homem vai-se *esquecendo de si*, convertendo-se numa forma meramente corpórea, numa presença alienada de si mesmo e do sentido de existir, “e a sua dignidade a nada corresponde” (RILKE, 2014: 64). O falso entendimento da *verdade* das coisas rouba a inocência e impede a “íntima consciência” (*ibid.*: 50) de se manter “desperta e lúcida” (*ibid.*) para (re)conhecer o *Aberto*. Fica o *Dasein* perdido, resta o Homem sem lei. Perante esse aparato, as artes, como a poesia, têm por efeito devolver ao criador a simplicidade que perdeu no percurso da vida, implicando-o na solidão que, com o tempo, passou a temer.

Rilke procura a inocência e a incompreensão da infância. É difícil retomá-las porque, como dissemos, tendemos a perdê-las com o tempo, mas o autor das *Cartas* procura demonstrar a Kappus como essa dualidade é, no entanto, a única condição realmente necessária, assim como estar sozinho não é mau, nem errado, mas essencial. A ingénua e, por isso, “sábua não-compreensão” (*ibid.*: 62) infantil é aquilo que permite à criança estar verdadeiramente só, isolar-se de tudo o que paira à sua volta e tomar decisões sem se basear em coisa nenhuma (“as crianças sós” [*ibid.*: 64]). O primeiro e o maior gesto desse isolamento mostra-se em não ouvir a primeira vez em que é chamada ou que lhe dizemos algo, especialmente, quando brinca. Brincar é dar asas ao imaginário, inventar uma realidade para a qual se pula e que absorva de imediato. Perante isso, podemos compreender o gesto (quase) inconsciente que, afinal, é inato

à criança de retirar o foco, a atenção, e devolvê-lo às *coisas*. Em contrapartida, os adultos, se apostam em algo, é sempre na resistência e no desprezo perante a vida e o que dela fazem, sem entenderem que proceder assim será continuar a “fazer parte daquilo de que queremos separar-nos por esses meios” (*ibid.*: 62). Para criar, é indispensável experienciar essa solidão, que não é fácil de suportar e que a sua percepção a vai intensificando; o poeta é aquele que, antes de tudo o resto, alcança um momento, “horas a fio” (*ibid.*), se preciso, desse estado profundo, alheio ao que o rodeia – porque a poesia é “esse grande solitário” (*ibid.*) e, naturalmente, requer ao poeta deixar-se ficar somente consigo mesmo, contrariando tudo o que o leva a querer reagir. Poderá Kappus crer que grandes coisas daí se sucedem?

Os momentos de estagnação são desafiadores, Rilke bem o sabe, e a vontade de encontrar-lhes um propósito resume-se, com frequência, uma tentativa frustrada. No entanto, é nesse espaço em que, aparentemente, nada acontece e que, da vida, resta apenas o gosto amargo do seu desperdício, é aí que a paciência se revela implicada: essa espera não é, afinal, passiva, mas atesta o indivíduo de tarefas. O “processo de amadurecimento” (*ibid.*: 33), experimentado na forma de uma quantidade numerosa de vivências (a maioria delas, interiores), revela-se trabalhoso e enfrenta uma dificuldade acrescida: é imprescindível ser paciente, pois só o tempo e a experiência poderão dar forma a *coisas* que “não são tão compreensíveis ou dizíveis como muitas vezes nos querem fazer crer” (*ibid.*). Constatou-se que o contacto com Rodin permitiu a Rilke compreender a importância de se rodear apenas do essencial para o seu desenvolvimento interior e artístico, de modo a não prejudicar o seu curso – uma seleção meticulosa de *coisas*. Nesse processo, o poeta não pode fazer mais nada a não ser preservar-se, ler o que deve ser lido e aproximar-se da natureza, apegar-se “ao que ela tem de mais simples, de pequeno, que mal se consegue ver e que, de súbito, se pode tornar grande e incomensurável” (*ibid.*: 50). Kappus deve, nesse caso, averiguar a essência de cada ser e objeto, até a da mais ínfima *coisa*, na profundidade da sua existência. Essa exploração deve ser vivida “de forma calma e séria” (*ibid.*: 37), desprovida de tudo o que não estabeleça uma conexão com a sua interioridade (como a opinião alheia). Afinal, nada poderá ser mais perturbador do que esperar, de qualquer parte, a chegada de uma resposta para algo a que somente “o seu mais íntimo sentimento nos momentos de silêncio” (*ibid.*) poderá, verdadeiramente, responder. É para isso necessário que ganhe confiança ao que aparenta ser simples, modesto e insignificante, para poder depois entregar-se e submeter-se ao que pode oferecer-lhe a mais profunda consciência, a mais desperta lucidez. Somente aí,

quando tiver esse amor pelas coisas insignificantes [...], tudo lhe parecerá mais fácil, homogêneo e, de certo modo, conciliador [...]. Deve dar sempre razão a *si* e aos seus sentimentos, deve deixar que as suas opiniões e juízos de valor tenham o seu próprio desenvolvimento, calmo e imperturbável, que, tal como todo o progresso, tem de vir do seu ser mais profundo que não pode ser acelerado ou forçado por coisa alguma. (*ibid.*: 50)

Kappus deve cumprir os conselhos do seu mestre. Escrever poesia demanda uma bagagem literária e do mundo que exalte o escritor, o qual deve deixar-se possuir pelo valor estético de tudo com que se depara. Entorpecido pelas primeiras emoções, poderá então entregar-se ao trabalho do fazer, sabendo enfrentar, com paciência, a procura da palavra e aguardando a chegada do dizer verdadeiro – esse é o desafio. Deve permitir o processo natural da criação e o seu termo, que não pode, à semelhança do ato amoroso, ser precipitado. As vivências que resultam em lembranças, as marcas que moldam o estilo de escrita... Tudo oferecerá, por fim, o momento ideal de se pôr a escrever, bem ao modo como Rainer lhe prepara cada missiva, atividade que sempre guarda para um “momento de *claridade*” (*ibid.*: 49, grifo nosso): “Agora sinto-me um pouco melhor [...] e posso cumprimentá-lo a *si*, caro senhor Kappus, e dizer-lhe, o melhor que puder, um pouco disto e daquilo (o que tanto gosto de fazer) sobre a sua carta” (*ibid.*: 67). Observando e apreendendo, lendo e experimentando, procurando descobrir e descobrir-se, Kappus pode ir preparando o caminho para o futuro, a chegada do poema – ou de outra coisa: “talvez tenha de prescindir a ser poeta mesmo depois desta descida em *si* e à sua solidão [...]. Em todo o caso, a sua vida tomará a partir daí os seus próprios caminhos, e que estes sejam bons, fecundos e largos” (*ibid.*: 37).

Para Rilke, a Bíblia e as obras de Jens Peter Jacobsen são, nesse período, leituras fundamentais. Quanto à primeira, nenhuma palavra bastaria para a justificarmos, mas será curioso pensar sobre a admiração profunda pelo poeta dinamarquês, cuja presença literária se descobre uma constante no seu cotidiano. Sabemos já da influência que o modo descritivo da natureza por Jacobsen exerceu na segunda fase da Obra rilkeana. Para o poeta, as palavras de autores como esse têm a capacidade de oferecer ao leitor a abertura para “todo um mundo [...] – a felicidade, a riqueza, a insondável grandeza de um mundo” (*ibid.*: 41). Kappus deverá, por isso, *viver* nesses livros, experienciá-los, aprender o que lhe parecer *apreendível* e, sobretudo, amá-los. Esse *amor* deverá ser entendido como uma entrega que supera a mera apreciação intelectual, para permitir uma conexão profunda com o texto, de um modo que possa ser tocado pela experiência da leitura como uma verdadeira experiência artística. Conhecerá, aí, o real poder da poesia e a natureza da sua criação (ou, pelo menos, alguma coisa do que nela haverá “de profundo e perpétuo” [*ibid.*: 42]), e essa vivência capacitará o rapaz para uma transformação pessoal, independentemente do futuro e da sua profissão: “seja qual for o rumo que a sua vida

venha a tomar, esse amor atravessará – disso tenho a certeza – o tecido da sua existência como um dos fios mais importantes de todos os fios das suas experiências, decepções e alegrias” (*ibid.*: 41–42).

Rilke considerava que os *grandes* textos dariam a impressão de que “está tudo lá” (*ibid.*: 43) e encontrou na arte do célebre escritor da Dinamarca “uma tal plenitude” (*ibid.*), capaz de responder às numerosas interrogações do jovem Kappus sobre a vida e a escrita – possivelmente, como respondera às suas. Esse confronto do rapaz com as obras indicadas³⁶ promoveria a possibilidade de um encontro consigo mesmo, permitindo-lhe amadurecer, sobretudo, como homem, para depois (se sim) enquanto poeta: “será então o desenrolar natural da sua vida interior” (*ibid.*: 45). Lendo-as pela primeira vez, *viverá* cada passagem como se transportado para um “sonho” (*ibid.*: 44), ao qual poderá voltar em cada releitura. Cada retorno lhe dará maior gosto e gratidão por essas palavras, que se mostrarão cada vez mais claras e que lhe retornarão uma visão sobre a vida cada vez mais profunda e mais feliz, por também a compreender melhor. Essa aprendizagem do mundo através da arte e da poesia é essencial para o/ao poeta de *Duino*, para quem a literatura e, em contexto, a de Jacobsen viveria numa “ressonância infinita” (*ibid.*) no íntimo dos seus leitores, ressoando continuamente na sua subjetividade e reverberando no tempo, como um eco que não cessa. Um efeito poderoso que, ao permitir estabelecer uma relação com o texto, aproxima o leitor de um progresso, porquanto permitirá ao indivíduo prosperar. A esse respeito, Silvina Rodrigues Lopes escreve que se trata de estruturar os versos, de um modo que essa estruturação jogue “com vários níveis ou estratos que abrem a superfície do poema a uma profundidade inesgotável, [...] um campo de ressonâncias no seu infinito potencial de divergência” (LOPES, 2019: 19) que ressoem naquele que cria e nos que o leem.

Cada impressão no leitor deverá, contudo, ter “o seu próprio desenvolvimento, calmo e imperturbável, que, tal como todo o progresso, tem de vir do seu ser mais profundo que não pode ser forçado ou acelerado por coisa alguma. Deixar as coisas chegar ao seu termo natural e depois dar à luz” (*ibid.*: 45), como uma fecundação que, no devido momento (e não se sabe quando), revelar-se-á num parto. Não será também esse o processo da criação? As semelhanças que Rilke coloca entre o processo de ler e de ver, nos seus poemas e, em contexto, nestas *Cartas*, são efetivamente um meio de subordinar o primeiro ao segundo. Hofmannsthal, já abordado

³⁶ O volume *Seis Novelas*, em que Rilke destaca, sobretudo, a novela inicial, « Mogens » ; o romance *Niels Lyhne* ; depois, *Madame Marie Grubbe*; a sua correspondência ; o seu diário; fragmentos; a sua poesia; enfim, a Obra completa, publicada em três volumes e traduzida por Eugen Diederich, em Leipzig (RILKE, 2014: 41).

nesta dissertação, necessitava das suas leituras para escrever (VILAIN, 2010: 143) e por esse motivo se determinam facilmente como essas influenciaram a sua produção criativa. Por contraste, Rilke assumia um alto grau de independência literária, mas esse fator não afastava a sua escrita de referências que enuncia, assumidamente, ao militar. O poeta via a “compreensão” (*ibid.*) da arte e a sua criação como processos próximos, do mesmo modo que próximos seriam a percepção da vida e o viver de verdade. Esse parentesco dever-se-ia ao facto de que numa obra de arte não haverá

nada que não tenha sido compreendido, abrangido, experimentado e reconhecido na vibrante ressonância da recordação – nenhuma experiência é demasiado insignificante, e o mais pequeno acontecimento desenrola-se como um destino, e o próprio destino é como um maravilhoso e vasto tecido, no qual cada um dos fios foi colocado ao lado de outro com uma mão infinitamente suave e que é sustido e apoiado por centenas de outros. (*ibid.*)

Desse modo, conduzir todas as dúvidas existenciais de Kappus para esses textos fundamentais ajudaria o jovem a conduzir-se a si mesmo ao encontro das suas respostas. Vejamos: mediado pela experiência dos dias, o futuro chega ao poeta muito tempo antes de adquirir forma; chega para se transformar dentro de si, muito antes de receber uma estrutura que o sustenha no papel; chega no momento em que as mais vigorosas emoções atravessam o lugar mais delicado do seu ser. Embebido num estado solitário, o indivíduo deixa-se ficar somente com a estranheza que notou na sua interioridade. Em consequência desse reparo, tudo o que lhe era familiar e habitual se dissipa, por breves instantes. Nesse desaparecimento, algo se lhe acrescenta, algo em si é novo e ele, ainda convencido de que nada se alterou, transformou-se de verdade, “tal como se transforma uma casa a que chega um hóspede” (*ibid.*: 76):

os nossos sentimentos emudecem numa acanhada timidez, tudo se afasta, surge uma grande calma, e a novidade que ninguém conhece surge bem lá no meio e permanece silenciosa. [...] O que em nós é novo, o que foi acrescentado, penetrou no nosso coração, dirigiu-se ao seu mais pequeno ventrículo e também já não está lá – misturou-se no sangue. E não chegamos a saber o que era. [...] Não sabemos dizer quem veio, talvez nunca o venhamos a saber, mas há muitos indícios de que o futuro entra assim em nós [...]. (*ibid.*)

Rilke recomenda, então, a estar atento àquilo que, com o tempo, sentir começar a surgir no seu íntimo. Só enfrentando essa estranheza poderá Kappus amadurecer e distinguir-se de todas “as outras pessoas que, à medida que envelhecem, recebem a solidão com a qual o senhor se sente à vontade” (*ibid.*: 55).

Rilke aproxima a dificuldade da solidão à do amor, constatando que o tempo de aprendermos a lidar com os dois é sempre “prolongado e fechado” (*ibid.*); são, ambos, um isolamento intenso e profundo que permite ao indivíduo trabalhar-se, amadurecer e “tornar-se algo dentro de si próprio, tornar-se mundo” (*ibid.*). Eis a razão pela qual o primeiro amor se

eterniza na memória dos amantes: ele é a sua “primeira solidão profunda e o primeiro trabalho interior” (*ibid.*: 74). Desse modo, o poeta procura demonstrar a Franz a importância de assumir os dois sentimentos como atividades de aprendizagem, independentemente das sensações comprometidas, já que nem um, nem outro podem ser rejeitados, porque afinal somos amor, tanto quanto “nós *somos* solidão” (*ibid.*: 78, grifo do autor). Como Rodin, Rilke considerava o corpo e a sexualidade essenciais à criação artística, já que nela se envolveria a totalidade das vivências humanas. O escultor francês transformava a matéria bruta em arte sublime, sensual. Guiado pelos seus ensinamentos, o escritor destas *Cartas* encontra na arte e na poesia, mais do que uma atividade, um meio e um modo de revelação, superando a mera expressão do intelecto para abarcar uma transformação de todas as experiências. A esse respeito, escreve em *Malte* que “os versos não são, como imaginam as pessoas, simples sentimentos... Eles são experiências. [...] É preciso ter recordações de muitas noites de amor, das quais nenhuma foi igual a outra” (*apud* RILKE, 2014). Numa relação amorosa, os momentos de intimidade oferecem vivências sensuais e emocionais que compartilham da profundidade e da riqueza de um “pensamento criador” (RILKE, 2014: 53) e Rilke oferece ao jovem essa visão sublimadora das vivências, revelando-lhe que num único pensamento como esse

revivem milhares de noites de amor esquecidas que o tornam grande e sublime. E aqueles que se juntam e entrelaçam durante a noite, numa voluptuosidade embaladora, realizam uma obra séria e acumulam doçuras, profundidade e energia para o canto de um qualquer futuro poeta que se irá erguer para descrever indescritíveis venturas. E invocam o futuro. (*ibid.*: 53)

Rainer eleva esse ato íntimo de amor entre duas pessoas, que lhes oferece a intimidade, ao nível de uma “obra séria” (*ibid.*) que impacta os que a constroem. No entanto, as “noites” (*ibid.*) em que se ensaia a “voluptuosidade embaladora” (*ibid.*) dessa união não encerram a criatividade artística como resultado de atos físicos momentâneos, mas simbolizam toda a gama de experiências intensas e transformadoras que compõem a vida e que orbitam na interioridade de cada um como fontes de energia, confluindo na possibilidade para grandes pensamentos e, no artista, para grandes execuções, as obras de arte. Se Rodin, tornando o gesto oficinal a *ponte* entre expressão e a arte, oferecia a cada corpo esculpido o movimento e as emoções devidas, de um modo que uma energia vital passava a emanar da sua forma, o poeta elabora o seu *canto* com profundidade e significado, como herdeiro dessa *voz*, elevando-a, pela expressão, a uma obra autêntica.

Para tal, faz-se, no entanto, necessário cumprir algumas demandas. Dissemos que, como todo o artista, o poeta só poderá abrir-se para si mesmo e criar se se entregar, primeiro, à natureza. É ela quem lhe ensina a paciência para poder ver “*silenciosamente* erguer-se o trigo,

“crescerem as coisas” (BLANCHOT, 1987: 124, grifo nosso)³⁷. Note-se, novamente, a implicância do silêncio e do recolhimento, que permitem em quem o pratica uma maior atenção ao espaço em volta e ao próprio espaço da interioridade. Em Rilke, esse estado paciente significa um “retorno à tranquilidade silenciosa das coisas” (*ibid.*: 124): ao imergir em si e ao apropriar-se do que encontra, cria o poeta as suas próprias leis, necessárias à realização de uma obra que pede para ser escrita, concebida. Afinal, só o indivíduo que *se silencia* está presente além da forma³⁸ para experimentar “as grandes coisas de que a autêntica vida é feita” (RILKE, 2014: ?), quando também ele, como a criança ou como coisa, se sujeita e expõe todo “às leis profundas” (*ibid.*: ?), se distrai do mundo e se aproxima do que nele é natural, primitivo. Somente quando sente o que aí se realiza, no momento em que “sai ao encontro da manhã que surge, ou contempla o entardecer repleto de acontecimentos” (*ibid.*: ?), se despoja da sua condição de ser, “como um morto” (*ibid.*: ?), apesar de se encontrar, nesse exato instante, rodeado de Vida. Viver prepara o estado propício para a escrita se fazer, um estado interior e fecundo, originário, de *sexualidade*:

‘viver e escrever em estado de cio’. [...] E se em vez de cio se pudesse dizer sexualidade – no seu sentido mais vasto, amplo, puro [...] –, a sua arte seria enorme e de uma infinita importância. [...] A sexualidade é difícil, sim. Mas é difícil o que nos foi confiado, quase tudo o que é sério é difícil, e tudo é sério. Se reconhecer isto e chegar lá a partir de si próprio; se a partir dos *seus* dons e da *sua* natureza, da *sua* experiência e infância e força alcançar uma relação muito própria [...] com a sexualidade, então não mais terá a temer a perdição ou não ser digno do que de melhor tem.” (*ibid.*: 46-51)

Rilke sugere que existe uma conexão profunda entre a pureza da criança e a Verdade do mundo. No período da infância, como figura de metamorfose por excelência, o ser humano encontra-se num estado de total entrega, não apenas ao seu íntimo, livre de preconceitos e das complexidades que a idade lhe traz, como também à exterioridade, ao *fora*. Aí, a união *interior/exterior* mostra-se ainda possível, abrindo-se a criança, instantaneamente, à força transcendental da natureza: ela despoja-se da sua individualidade para aceitar a incompreensão da dualidade tempo-espaço, para *absorver* o que a rodeia e, depois, sonhar ou brincar sobre o que o viu. Portanto, a única coragem exigida ao poeta será a de se preencher de uma capacidade para confiar, como ela, naquilo que não conseguir compreender e para enfrentar o que “de mais estranho, admirável e inexplicável” (*ibid.*) possa sentir surgir dentro de si. Só assim poderá a poesia permitir, mediante uma entrega consciente de quem a escreve, um encontro com a

³⁷ Apelo de Van Gogh para a paciência no artista.

³⁸ Já referimos que, apesar da presença física, o Homem vive, muitas vezes, alienado.

possibilidade da reunião exterioridade/interioridade. Reconhecer e reconhecer-se, eis o caminho para atingir a grandeza e a plenitude da existência.

E a poesia? Existe, por fim?

A poesia é uma coisa séria e o poeta constrói o poema como um artifício. Vivendo e prezando a sua solidão, é capaz de “preparar e construir com as suas mãos” (*ibid.*) o poema, porque as mãos do solitário “erram menos” (*ibid.*). O trabalho do poeta corresponde ao do dizer, “afirmação desejante” (LOPES, 2019: 23); deve contar a simplicidade que encontra nas coisas, por estar mais próxima da verdade (como as crianças, a natureza e a pureza que as compõe) e porque nunca o abandonará, já que a ela pertence e dela toma parte, como *Dasein*:

Por enquanto ainda há as noites e os ventos que passam por entre as árvores e atravessam muitos países; por enquanto ainda acontecem entre os objectos e os animais muitas coisas nas quais pode participar; e as crianças ainda são tristes e felizes como o senhor foi quando era criança – e quando pensar na sua infância viverá de novo entre elas, entre as crianças sós [...]. (RILKE, 2014: 55)

Esse enraizamento na memória mantém a poesia como uma descrição desses momentos (por vezes, tão antigos), mas nem a lembrança resta como a sua origem, nem o poema revive o momento verdadeiro: a poesia transcende as recordações literais para criar algo novo. Recuperando *Malte*, pode ler-se no romance: “Mas não basta ter recordações. É preciso saber esquecer-las quando são muitas, e é preciso revestirmo-nos de paciência infinita até que regressem à mente. Pois essas mesmas recordações ainda não são tudo de que é preciso” (*apud* Rilke, 2014). Nesse caso, o que se pronuncia no poema não são os elementos verdadeiros, mas *mediações* que indicam a sua presença: a “analogia estética [...] [é] comum ao mito e ao poema, [...] fundadores, não representam, criam aquilo que relatam, que é sempre criação do mundo e do seu criador. A operação que desenvolvem será por isso [...] **modulação**” (LOPES, 2019: 52, grifo da autora), definida por Lopes como “a arte de dar forma (modelação) ao silêncio através da criação de tensões” (*ibid.*). Por meio de uma descrição elaborada, com recurso aos elementos do mundo, aos seres, às coisas e às formas da memória e da imaginação, o poeta é capaz de criar essas relações no poema, imagens que interagem e se iluminam mutuamente.

Nas *Cartas*, Rilke aconselha o jovem a elaborar esse processo: “descreva tudo isso com uma sinceridade íntima, calma, humilde e para os exprimir use as coisas que o rodeiam, as imagens dos seus sonhos e os objectos de que se recorda” (*ibid.*: 36). Só assim Kappus poderá chegar, “pelo trabalho, pela oficina, à fundura sem fundo das palavras, onde elas tocam a natureza, onde cada imagem expõe o seu nada, que outra imagem vem estancar. [...] Ou: imagem e pensamento implicados mutuamente” (LOPES, 2019: 29–30). Através de “processos

de captura” (*ibid.*: 31), Kappus deverá colecionar lembranças, do passado e do *ainda agora*, aliando-as para revelar, por esses meios, algo mais profundo, o “irrepresentável” (*ibid.*). Considerando o fazer de um poema como o “descrever indescritíveis venturas” (RILKE, 2014: 53), Rilke define já aquele que é o “canto de um qualquer [...] poeta” (*ibid.*) como a pronúncia do impronunciável, o dizer do que pertence ao indizível, que vive somente na impossibilidade de ser dito, escrito, expresso: “Com a voz toca-se o invisível do mundo” (LOPES, 2019: 34), o *lugar-outro*.

A poesia propõe um *mundo* que se afasta do real e que, na concepção blanchotiana (BLANCHOT, 1987: 230), é autossuficiente, ao qual o escritor pertence. Perdendo a referência à realidade, a obra, sendo arte, “não é acabada nem inacabada: ela é” (*ibid.*) e o lugar em que se enquadra é um espaço de regras próprias onde reina a ambiguidade. Diz Blanchot que, “Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer” (*ibid.*: 327, 328). O texto liberta-se, assim, de um caráter representativo, que anularia qualquer grau de poeticidade, para apresentar a sua própria noção de existência, apresentação de si mesmo como um mundo possível e diversificado, variável em relação a qualquer outro, consoante o seu autor³⁹. É de notar que, ao longo dessas missivas, Rilke propõe justamente essa libertação da palavra, mantendo o teor ambíguo que caracteriza a poesia. Sabe-se que, sobretudo, desde o contacto com Rodin, o poeta passou a observar os seres e o mundo de uma maneira rigorosa, procurando conhecê-los, reconhecer-lhes a essência. Assim transformava, servido da sua técnica literária, “cada ‘objecto’ visto em ‘objecto de arte’” (Rilke, 2014: 28), por um processo *modulador*. A leitura de determinados excertos destas *Cartas*, como é o caso da descrição de Roma, na quinta missiva, proporciona-nos a percepção dessa atenção extrema e da *modelação* das *coisas* que constroem o sítio observado (a cidade) em elementos poéticos. Como já referido nesta dissertação, verifica-se agora na prática que, marcado pelo escultor francês, Rilke passou a encarar o ambiente citadino propício à criação poética. De um modo arrojado: embora tão distante do sossego de Worpswede, o poeta foi capaz de detetar nessa paisagem urbana os elementos que, à semelhança da terra alemã, poderiam permitir-lhe experimentar a mesma condição:

mas há aqui muita beleza, porque por todo o lado existem coisas belas. Águas repletas de vida correm pelos antigos aquedutos para o interior da cidade velha e dançam em bacias de pedra branca nas fontes de muitas praças e estendem-se por largos e espaçosos reservatórios e o seu ruído diurno eleva-se em rumorejar pela noite, que aqui é profunda e estrelada e de ventos suaves. E há aqui jardins, alamedas e escadarias inesquecíveis, escadarias concebidas por

³⁹ Todos os textos são distintos, ainda que se possam aproximar no tema, no estilo, elementos ou referências. Até textos escritos pelo mesmo autor podem variar entre si.

Miguel Ângelo; escadarias construídas a exemplo das águas que descem, deslizando em acentuado declive, cada degrau nascendo de outro degrau, como uma onda de outra onda. Devemos a essas impressões entrar em recolhimento, recuperando daquela multidão que está para ali a falar e a tagarelar [...] e aprende-se devagar a conhecer as raras coisas em que perdura o eterno, que se podem amar, e a solidão de que podemos participar em silêncio. (RILKE, 2014: 58, 59)

Esse tratamento do registo epistolar como um espaço propício à experimentação de uma poética das coisas, trabalhando a escrita como exercício até didático, se parece à partida indicar em Rilke uma maturidade, permite afinal compreender o seu processo; o poeta esforça-se por chegar ao dizer *verdadeiro*, fazendo de cada situação e lugar uma nova oportunidade para essa tentativa (conseguida) – a verdadeira conciliação da escrita com a vida. De igual modo, oferece a Kappus justamente o que ambos procuram, o fazer poético em seu estado de composição – o autor faz dessas missivas um modo de criar poesia. Certamente, inspirado pela correspondência de Jacobsen, que lhe aconselha: “E depois terá de ler [...] as cartas e folhas do diário e fragmentos de Jacobsen e por fim os seus versos” (*ibid.*: 44). Parece que o jovem se dá conta desse gesto e tenta reproduzi-lo, pois o autor de *Malte* gaba-lhe a resposta imediatamente seguinte: “Era uma daquelas cartas que voltamos a ler quando a encontramos no meio da restante correspondência, e reconheci-o nela de imediato como se estivesse muito próximo” (*ibid.*: 49).

Atentemos, agora, no final do longo excerto citado. Por meio da descrição, Rilke confere às “raras coisas em que perdura o eterno” (*ibid.*: 59) um caráter único, *modular*, que, ao colocá-las na dimensão intemporal da poesia, torna-as dignas de serem profundamente conhecidas na sua essência e amadas. Afinal, nem tudo pode ser escrito poeticamente e a aprendizagem dessa possibilidade, como do amor, é em si um processo. O poeta de *Duino* recupera, sistematicamente, a importância do recolhimento, já que apenas em silêncio, prezando a solidão, se pode compreender o que, não sendo transitório, permanece no mundo, resistindo ao tempo. Esse caminho em direção à compreensão do amor e do eterno conduz, inevitavelmente, a *Ele*: Deus. O contacto com a eternidade, mediada pela vivência de uma relação interior com as *coisas* permite, para Rilke, a experiência do divino. A esse respeito, ao longo desta série de *Cartas*, as revelações que o poeta faz das suas crenças são bastante inesperadas. Filho de uma mulher católica e batizado, a sua visão da espiritualidade é, contudo, um tema complexo e que ultrapassa as estruturas religiosas tradicionais. A sua fé é marcada por uma exploração muito pessoal que contrasta com a visão dogmática do catolicismo institucional da Igreja e que, por vezes, se perde numa tensão entre a crença e a dúvida. Embora procure encorajar o jovem, se considerarmos a evolução da sua poesia, é notório o aprofundamento das questões introspectivas,

cada vez mais filosóficas e metafísicas, que começam a ganhar forma já na sua segunda fase criativa de Rilke: “Mas envio-lhe ao mesmo tempo a separata de um pequeno poema que agora surgiu na *Deutsche Arbeit*, em Praga. Nesse poema continuo a falar-lhe da vida e da morte e no facto de ambas serem grandes e magníficas” (*ibid.*: 87). Esses pensamentos culminariam em textos mais tardios, correspondentes ao seu terceiro período poético, onde temas como a morte e o divino são soberanos. O autor de *Sonetos a Orfeu* via nessa introspeção conduzida pela poesia um modo de conexão com a essência da vida; em simultâneo, uma abertura para a possibilidade de escrever sobre aspetos mais profundos, abstratos e existenciais, que sustentariam a sua criatividade e os seus escritos a uma durabilidade absoluta.

De facto, no pensamento rilkeano, ser poeta implica uma ligação ao transcendental pelos detalhes mais simples do quotidiano, do qual Rodin lhe havia revelado as potencialidades. Kappus deverá, assim, estabelecer uma ligação com eles, caso contrário, não será poeta o suficiente: “Se o seu dia-a-dia lhe parecer pobre, não o lamente; lamente-se a si mesmo, diga a si mesmo que não é suficientemente poeta para chamar a si as suas riquezas; pois para o criador nada é pobre nem há lugar pobre ou indiferente” (*ibid.*: 36). Nesse sentido, procura ajudar o rapaz a superar as suas inquietações: explica-lhe que o processo criativo, enquanto procedimento que admite esse carácter profundo, assumido no modo como o indivíduo apreende a exterioridade e depois (se for artista) o expressa profundamente na sua arte, permite aproximar-se desse *espaço* onde é possível experienciar a transcendência. É que os artistas alcançam, pelas suas mãos, uma consciência das coisas mais elevada. Perante a ausência de um dogma que responda definitivamente às suas dúvidas existenciais, Kappus deverá encarar a fé como uma experiência espiritual e íntima, aliada à criação da arte e, acima de tudo, à construção da “própria vida” (*ibid.*: 65). Por fim, deverá pensar em Deus, não como uma presença óbvia, mas como *algo, tudo* o que se revela nos breves e raros momentos em que se presente a possibilidade da sua chegada:

Porque não pensa antes Nele, como O que está para vir, o que está iminente desde a eternidade, o futuro, o fruto final de uma árvore cujas folhas somos nós? [...] Será que o senhor não vê como tudo o que acontece é sempre um começo? Porque não poderia ser o começo Dele, quando começar é, em si, sempre algo de tão belo? Se Ele é o mais perfeito, não será precedido de algo mais pequeno, [...] o último para tudo em si abarcar? [...] Tal como as abelhas juntam o mel, assim nós O construímos com o que há de mais doce [...], [na] esperança de estar um dia n’Ele, no mais ancestral, remoto e distante [...]. Talvez Ele precise exactamente dessa sua angústia de viver para poder começar, [...] tal como outrora o senhor a Ele se dedicou em criança; [...] o mínimo que podemos fazer é não lhe dificultar a nascença, tal como a Terra não dificulta a vida à Primavera quando ela vem [...] [e como] faz a mulher através do fruto de seu ventre. (*ibid.*: 65-73)

Esse por vir, ou devir, prestes a chegar mas sempre revelado em sua ausência, é afirmado no poema pela escrita, como a capacidade que adquire o sujeito “de tocar/ser-tocado pelo pensamento, pelas coisas” (LOPES, 2019: 9). Por meio das palavras, a sua interioridade e a exterioridade que o envolve celebram a sua aliança; torna-se o poema “uma unidade em devir” (*ibid.*), mediada pelas imagens construídas e que se ligam e comunicam entre si, como se ligam ao “caos” (*ibid.*: 11) do mundo, “de onde irrompem” (*ibid.*). Nessa ausência, a obra, o texto, tende a tornar-se presente, “não mais Zeus mas *estátua*, não mais o combate real das Erínias e dos deuses claros, mas *tragédia inspirada*» (BLANCHOT, 1987: 232, grifo nosso). Como as figuras de Rodin, a sua materialização torna a obra representativa do divino e da emoção mas, comprometida no espaço da folha, perde o que em si é transcendental: torna-se fingimento. No entanto, o que desperta devolve ao sujeito, tanto na criação (artista/autor), como no confronto (espectador/leitor), a verdade original. Fica a obra, fica o poema, que “é sempre, aos olhos da verdade que se pretende atribuir-lhe, o ‘não’ em que o verdadeiro tem sua origem” (*ibid.*: 230).

Na criação, chegar a *Ele* é o objetivo. O poeta está ciente de que, embora ainda oculta, na distância do futuro, a sua obra já existe. Poderá recuperá-la se respeitar pacientemente o seu procedimento. Poeta e poema significam, ambos, maturação; devem, um e outro,

amadurecer como uma árvore que não força a sua própria seiva e resiste, confiante, nas tempestades da Primavera, sem recear que o Verão possa não vir depois. Ele vem. Mas apenas para os que são pacientes, que estão lá como se tivessem a eternidade diante deles, despreocupadamente tranquila e distante. (*ibid.*: 46)

Acontece que, na poesia, como no processo de amadurecimento, o tempo é uma medida falha. Embora a escrita seja um evento do tempo cronológico, como o é a “presença de ser” (BLANCHOT, 1987: 228) do criador, que a faz também presente, ao torná-la uma *coisa* que existe. Entretanto, o tempo da poesia é outro, é diferente, é o de *Aion* e a chegada de “uma nova claridade” (RILKE, 2014: 45) não pode ser calculada, “tanto na compreensão como na criação” (*ibid.*). Esse clarão pode ser identificado como uma descoberta, digamos, um pensamento revelador, correspondente a “um novo fio – a liberdade” (LOPES, 2019: 15), assim como é o próprio nascimento do poema e daquele que o escreve. Libertar, fazer nascer, lançar no mundo, todos indicam o parto do que se deu, outrora, de um corpo fecundo:

também no homem há, segundo me parece, maternidade – física e espiritual; criar é para ele também uma forma de dar à luz, e dar à luz é conceber a partir da mais íntima plenitude. E talvez os sexos sejam mais parecidos do que se pensa e a grande renovação do mundo venha [...] para, apenas e só, suportarem de forma séria e paciente, juntos, o difícil peso da sexualidade que lhes foi atribuído. (*ibid.*: 54)

O poeta torna-se aquele que gera, enquanto o ser criado, como produto final de uma construção, é o todo em que os três passam a ser a mesma coisa: o poeta torna-se o poema, que é, “enquanto pensamento, [...] o nascimento do poema” (*ibid.*: 16). Como Silvina Rodrigues Lopes procura esclarecer, o fundamental nos versos “não é a construção de uma imagem acabada mas o modo como se estabelecem ligações” (LOPES, 2019: 11) entre si e com o real. As palavras, por sua vez, deverão significar “o que existe de mais subtil e quase indizível” (Rilke, 2014: 54), numa tentativa de expressar essas ligações. Através de “jogos de linguagem [...] **entre sensações e ideias**” (LOPES, 2019: 13, 23, grifo da autora), o poema vai ganhando modos de existir no espaço da página.

E se, nas “profundezas” (RILKE, 2014: ?) da sua interioridade, as suas dúvidas e os seus sentimentos revelarem uma vida própria, o poeta deverá, ainda assim, criar. Só ele poderá encontrar-lhes uma resposta, procurando resistir ao poder das influências de convenções ou tradições. Deverá procurar educar a dúvida até se tornar sábia, crítica e útil, até que “de destruidora ela passará a ser o seu melhor artesão” (*ibid.*: 87). Incerto e hesitante, o criador deverá partir “dos *seus* dons e da *sua* natureza, da *sua* experiência e infância e força” (*ibid.*: 51) para fazer o poema. Deverá acreditar nessa *força* interior, primitiva, a característica mais ancestral do Homem e que é, desde a origem, “poética” (*ibid.*: 47):

A sua força poética é grande e tão forte como um instinto primitivo, ela traz consigo os seus próprios ritmos selvagens e jorra dele [do poeta] como uma rocha. [...] E então, quando ao percorrer o génio do criador, essas forças se tornam em algo de sexual, acabam por [...] encontrar uma pessoa tão pura [...] [um] império dos sentidos amadurecido ou puro, suficientemente humano [...]. (*ibid.*, grifo do autor)

O criador deverá esculpir o poema, consentindo que as suas impressões e “todo o germe de um sentimento” amadureçam “no escuro, no indizível, inconsciente, no inalcançável para o nosso próprio entendimento” (*ibid.*). Durante esse processo, tanta coisa se altera na sua interioridade, mas o poeta deverá manter-se confiante e trabalhar a obra por vir, em segredo, de um modo que se *abra* um “espaço à sua volta” (*ibid.*: 54) que o distancie do ruído dos outros e o mantenha solitário. Esse espaço permitir-lhe-á começar a criar um outro, o poético: “se o que está próximo lhe parece distante, então o seu espaço já está sob as estrelas e é, de facto, muito grande; alegre-se pelo seu crescimento” (*ibid.*). Só assim será capaz de criar uma *coisa* própria que não se equipare a nada do que já fez, porque a verdade é que começa-se por registar pequenas *coisas* e, entretanto, a palavra existe. Não haverá outro caminho e, no momento certo, as respostas chegarão: certo dia, acabará “por entrar, a pouco e pouco, e sem dar por isso, [...] [n]a

possibilidade de criar e de dar forma como um modo de vida especialmente feliz e puro” (*ibid.*). Então, o indivíduo faz-se poeta para (se) contar. Quanto a isso, escreve em *Malte*:

E só quando chegarem a fazer parte de nossas entranhas, quando se converterem em aspectos e gestos de nosso ser, quando já não têm nome e já se não distinguem de nós mesmos — só então é que pode suceder que, numa hora muito rara e estranha, façam surgir a primeira palavra dum verso que brota. (RILKE, 2014: 67)

Surgirão, então, as palavras que, só por esses meios, poderão emergir do íntimo de quem escreve e desabrochar, eclodir, em toda a sua plenitude, no espaço da página. Surgirão versos nascidos de si mesmos, num estilo pessoal e único, cantados por uma voz autónoma, à medida que o criador se apropriar, cada vez mais, dessa tarefa. Vinda da sua necessidade mais profunda, tornar-se-á, por fim, “propriedade sua, natural e preciosa, como uma parte e uma voz da sua vida” (RILKE, 2014: 57).

O papel do criador só pode, no entanto, ser considerado se a obra se mantiver no mundo como plena confirmação de si mesma e do seu Pai e se, simultaneamente, este existir eternamente nela. Na sua condição de errante, o poeta, inidentificado, parte de si e acaba a pertencer a um lugar “onde reina a profundidade da dissimulação, essa obscuridade elementar que não o deixa conviver com ninguém e, por causa disso, é o assustador” (BLANCHOT, 1987: 239). A obscuridade, característica da poesia, é dada, principalmente, pelo carácter duvidoso das palavras dos seus versos. Da sombra, a obra retira o que pode tornar legível e, do ser, encontra a sua ausência, “antes que o encontro seja possível e onde a verdade falta”. Afinal, a produção do poema implica, ela mesma, produzir (fecundar) uma nova vida. Vejamos: aquele que busca a poesia só poderá encontrá-la no lugar em que a trabalha, isto é, no texto. Considerando toda a obra de arte uma operação que finda no ponto em que “o homem não pode mais continuar” (Blanchot *apud* Rilke, 1987: 236), torna-se sempre o produto “de um perigo corrido” (*ibid.*) até ao fim. No momento em que a escrita cessa e o poeta nada mais tem a dizer, a obra nasce como sua consequência e resultado; nasce, sobretudo, como a “afirmação de uma experiência extrema” (*ibid.*), levada a cabo pelo poeta até ao colapso, nessa que é também a sua finitude. O carácter quase violento da vivência deixa transparecer que, como tal, toda a obra está inevitavelmente ligada a um determinado risco: é que ela exige do criador um sacrifício, que este seja único na sua criação e que finde, *morra* nela. Como ser, aquele que escreve não se detém e vai ao encontro do risco, colocando a escrita acima de tudo e dando «pegadas num caminho infinito que ainda não está descoberto» (*ibid.*) e que não pertence a mais ninguém. Nessa pertença do escritor, exclusivamente, à sua obra, concretiza-se “a urgência perigosa, a prodigalidade” desse risco (*ibid.*: 237), ao qual se ofereceu; mas, se esse risco realmente existe,

é porque dá à obra a sua essência. Daí se detém que é, por fim, também a ele que o artista pertence: “O poeta pertence ao poema, [mas] só lhe pertence se ele permanece nessa livre pertença. [...] Se o artista corre um risco, é porque a própria obra é essencialmente risco e, ao pertencer-lhe, é também ao risco que o artista pertence.” (*ibid.*: 236-237). Torna-se o lugar da experiência literária o lugar onde o poeta se compromete extremamente: compromete a sua vida, o mundo e o real quando arrisca a identidade, a essência, o direito à verdade e o direito à morte.

À morte? Sim. A exclusividade na obra não se assume no indivíduo, seu criador. Disse Blanchot e, ainda antes, Saint-John Perse⁴⁰ que a condição do poeta é o exílio. O “risco essencial” (Blanchot, 1987: 239) a que a obra o expõe faz-se, portanto, de uma “aparência inofensiva” (*ibid.*: 238), perante a qual ele aceita privar-se da sua individualidade e “de todas as formas de possibilidade” (*ibid.*: 238), para pertencer, não mais como o mesmo, nem ainda como outro⁴¹, ao eterno *fora*, como alguém “*aquém*, à margem” (*ibid.*: 239): “ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite, esse desvio que Hölderlin menciona, em sua loucura, quando aí vê o espaço infinito do ritmo” (*ibid.*: 238). Destituído do seu poder de *ser*, o poeta não retorna, mas torna-se “o migrador” (Blanchot *apud* Hölderlin, *ibid.*: 239) de uma “migração errante” (*ibid.*) por essa eternidade fora onde somente tem lugar o texto; “o errante, [...] privado da presença firme e da morada verdadeira” (*ibid.*: 238). Pelo contrário, ela recai sobre uma nova vida, a do sujeito poético, gerada mediante uma despersonalização do indivíduo que escreve em prol da obra. Essa presença dá lugar a uma voz que não sabemos bem a quem pertence, mas que não pode, contudo, deixar de representar o legado de onde provém: uma mistura de vozes do presente e do passado, de outros tempos, de outros autores, tudo chega ao poeta para lhe permitir ganhar expressão.

Consideramos, assim, dois aspetos que Rilke enumera: por um lado, a intertextualidade de vozes poéticas e não poéticas que o criador, leitor de outros, conhece e com quem se encontra no espaço do poema; por outro, existe uma ancestralidade que é inerente à criação poética e que, como um eco, se faz presente ao longo dos tempos, em toda a poesia. Por sua vez, apesar de não fazer uso de nenhum dos termos, o autor das *Cartas* expressa essas teorias por meio de considerações sublimes. Quem diz *eu* fala em nome de todas as suas vozes ancestrais, preenche-se de infinito e não cessa de dizer, ecoando e limitado a uma existência textual e simbólica.

⁴⁰ Pseudónimo do poeta e diplomata francês, Alexis Leger, vencedor do Prémio Nobel da Literatura de 1960.

⁴¹ Lembra o poema «7», de Mário de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro”.

Assim, a fecundação na poesia, referida anteriormente, é ao mesmo tempo indicadora de um outro nascimento: aquele que desaparece no “abismo” (Blanchot, p. 239) surge no texto como sujeito, onde vive eternamente. *Nós, nós infinitamente arriscados...* (apud Rilke, 2014).

3.2. O intervalo (e as *Cartas sobre Cézanne*)

Durante a escrita das *Cartas* para Kappus, ao longo de 1903 e de 1904, Rilke, eterno viajante, visitou diversas localidades, um aspeto que essas missivas comprovam. No começo desse último ano, em Roma, o autor inicia a redação d’*As Anotações de Malte Laurids Brigge*, que se viria a prolongar até janeiro de 1910. Publica a obra pouco tempo depois, a 31 de maio. Ainda em 1904, o poeta é convidado a viajar até à Suécia para se hospedar em casa do pintor Ernst Norlind, em Lund. Depois de endereçada a Franz Xaver a nona carta, de “Furuborg, Jonsered” (*ibid.*: 84), a 4 de novembro, essa correspondência viria a ser interrompida durante muito tempo: “Imagina certamente, senhor Kappus, como fiquei feliz em receber a sua bela carta” (*ibid.*: 88).

Em contrapartida, Rilke viveu um grande momento da sua vida. Sabe-se que, em agosto seguinte, regressa a Paris depois de passar todo o inverno alojado em casa de Rodin, em Meudon-Val-Fleury, na periferia da cidade. Conciliando a escrita de *Malte* com a publicação das duas primeiras partes d’*O Livro das Horas*⁴², recebe uma proposta irrecusável: em setembro, a convite de Rodin, ocupa o cargo de secretário particular do escultor. Durante duas horas, pela manhã, trataria da sua correspondência⁴³, função que permitiu a Rilke privar de uma proximidade ao artista. Do convívio intenso só poderiam resultar grandes aprendizagens, somadas a tantas que já vinha a adquirir, sobretudo, desde 1902. A amizade e o emprego viriam a ser interrompidos em maio de 1906, perante a trivialidade de abrir uma carta que Rodin considerara, em erro, privada. O rompimento com o artista não influenciou, de nenhum modo, as nove cartas para Kappus, já que a sua doutrina permaneceria intacta até ao ano seguinte (1907) e o contacto com o jovem só seria retomado por Rilke em dezembro de 1908. Entretanto, quando, em junho de 1907, o poeta revê os seus escritos para a segunda parte de uma nova edição da monografia sobre o escultor, conclui que tudo correspondia a uma perspetiva já

⁴² *O Livro da Vida Monástica* (1905) e *O Livro do Peregrino* (1905), respetivamente.

⁴³ Esse é o único emprego conhecido do poeta.

ultrapassada (BRIDGE, 2010: 153)⁴⁴. Essa constatação ganharia ainda mais intensidade perante o confronto direto com duas exposições em Paris, em outubro do ano seguinte: do próprio Rodin e, sobretudo, do pintor Paul Cézanne⁴⁵.

Em pretexto do primeiro aniversário da morte do pintor francês é organizada, em 1907, a primeira retrospectiva pública dedicada ao pintor, pelo seu *marchand* Ambroise Vollard, no *Salon d'Automne* do Grand Palais, na cidade. A exposição viria a ser um marco na história da arte e impressionaria a um nível bem profundo os outros artistas, sobretudo, os mais jovens. É ali que também Rilke se depara com dezenas de quadros impactantes e que melhor se encontra a si mesmo, através de uma experiência estética intensa. Esse contacto com a arte pictórica de Cézanne, que é até hoje considerado por muitos o pai da arte moderna, foi tão marcante que o poeta chegou a revelar, em março seguinte, a sua ambição em escrever uma monografia sobre o artista. Embora tal nunca tivesse chegado a ocorrer, o autor de *Duíno* deixou-nos as suas impressões fascinantes dessa vivência inesquecível. Tratam-se de uma série de dezanove cartas sobre essas pinturas, escritas entre 3 de junho e 4 de novembro de 1907 a Clara Westhoff. O conjunto dessas missivas viria a ser lançado em publicação póstuma, em 1952, sob o título de *Briefe über Cézanne* [*Cartas sobre Cézanne*].

Impressionado com o que vê, Rilke narra as suas visitas à exposição, procurando pôr em palavras a forte influência que o pintor e as suas obras começam a implicar na sua poesia e ideologias, justificando as transformações resultantes, na mesma altura em que termina a segunda edição da monografia *Rodin*. Se, até ali, o poeta encontrava nos visitantes a grande atração das exposições de arte (talvez pelas reações nas suas caras, ou simplesmente pelo modo como se passeiam de umas salas para as outras), então, tudo mudara/mudou: o poeta experimenta uma espécie de transposição da realidade do ambiente para cada um desses quadros; a sua atenção fixa-se neles e todo o meio envolvente se torna de segunda ordem, preso num momento *suspense*. Surpreso com essa mudança, a 7 de outubro, confessa a Clara:

You know how I always find the people walking about at exhibitions so much more interesting than the paintings. This is also true of this Salon d'Automne with the exception of the Cézanne room. There all the reality is on his side, in that thick, quilted blue of his [...]. How *humble* all the objects are in his paintings. (RILKE, 1969: 180, grifo nosso)

⁴⁴ Cf. ensaio da Helen Bridge, “Rilke and the visual arts”, em *The Cambridge Companion to Rilke* (2010).

⁴⁵ Vale notar que uma influência fundamental para essa mudança de perspectiva de Rilke, embora raramente referida, se deveu ao contacto com o escritor Julius Meier-Graefe, com quem o poeta se cruzou na exposição de Cézanne e que veio renovar as considerações da *Historia da Pintura Moderna*, de Richard Muther.

Essa humildade (“humble”) que Rilke deteta nos elementos das pinturas corresponde, justamente, à essência desses objetos, tal como ele vinha a tratar nos seus poemas. No artista, o autor de *Malte* vê confirmadas as aprendizagens proporcionadas pelo contacto com Auguste Rodin, já que essas telas serviam como um exemplo concreto dos princípios artísticos que estabelecera por meio do escultor (cujas obras se mostravam, agora, insuficientes). A intensidade e a autenticidade com que se depara são incomparáveis, atribuindo a cada quadro uma presença que se sobrepõe à própria presença dos seres e das coisas no real, conduzindo Rilke a uma imersão profunda. A contemplação das obras de Cézanne revela-se, assim, uma experiência intensa que sujeita o observador (Rilke) a um movimento de *abertura* para a exterioridade do mundo, onde os quadros se inserem, implicando no *eu* um *esquecimento de si*, para se dar todo ao ato de ver; eis a visualidade. A importância de observar o mundo já Rilke havia explicado a Kappus, mas Cézanne oferecia-lhe essa constatação em relação à pintura. A esse respeito, o poeta escreve, desta vez, em *Malte*⁴⁶:

A contemplação é uma coisa tão maravilhosa e da qual tão pouco sabemos. Viramo-nos totalmente para fora e quando o fazemos surgem-nos coisas que estavam melancolicamente à espera de serem observadas. Enquanto intactas e de forma estranhamente anónima se realizam em nós, é sem nós que emerge o único nome possível para as designar no nosso interior. (RILKE, 2014: 64)

Não sendo exatamente uma *despersonalização*, como verificável no momento criativo, o *esquecimento de si* permite ao poeta experienciar um momento de transcendência face aos objetos contemplados e encontrar, em cada tela, como de cada coisa, a sua essência⁴⁷ – assim explicara a Franz face à natureza; assim o sentira face às obras de Rodin; encontrava agora em Cézanne a verdadeira essência da arte. Essa essencialidade dos quadros, das coisas nos quadros está, segundo Rilke, já e sempre revelada, e jaz na eterna espera dos olhares atentos para a contemplar. Face à exterioridade que desperta o íntimo do poeta, digamos, a sua interioridade, é de notar que os locais, as situações e as coisas do quotidiano produzem efeitos na interioridade do autor/artista, mas o mesmo também acontece em relação ao leitor/espectador, que toma contacto com todos eles elementos através da escrita. Esses acontecimentos transformam-se, num e noutro, em catalisadores de descoberta interior. Rilke procura, então, escrever sobre essas

⁴⁶ As *Cartas sobre Cézanne* são escritas num período em que Rilke está a trabalhar nas *Anotações de Malte Laurids Brigge*, de modo que permitem estabelecer uma relação direta com essa obra, assim como o permitem com as *Cartas a um jovem poeta*.

⁴⁷ Antes de Rilke, já Gerard Manley Hopkins, poeta inglês, trabalhara na procura da essência, isto é, da “*inscape*”, um neologismo que criara em 1868 e que define a singularidade de uma coisa. Nesse sentido, cada género de arte, nomeadamente, a música, a poesia e a pintura teriam a sua: “Hopkins's idea was that a poem's sound is as integral to its sense as a painting's color to its design or music's melody to its form.”, escreve Jane Bannard Greene (RILKE, 1969: 179).

telas que observa e que expressam, cada uma, a verdade essencial que guardam, em que ele repara e que se lhe apresenta como uma revelação.

No entanto, a tarefa de aprender com Cézanne revelou-se um desafio ainda mais exigente do que aquele que, antes, havia enfrentado na escrita da monografia de Rodin. Por um lado, essa aprendizagem fez-se, unicamente, a partir das obras expostas, sobretudo, no Grand Palais de Paris e em Praga, bem como dos saberes provenientes dos seus estudos, perante a ausência definitiva do pintor. Por outro, como se deduz pela apreciação dos quadros, o modo como Cézanne olhava o real e a apreensão, tão própria, dos objetos que transpunha para as suas telas eram realizados na sua mais pura objetividade⁴⁸; essa autonomia marcou Rilke. Como salienta a 22 de outubro, a Clara, o poeta admira nele o que se trata de uma *exposição contida do real*, isto é, um modo de representação do mundo que, no entanto, cria uma realidade distinta a partir do objeto e que é, justamente, a pretensão de Rilke com a escrita:

And yet the color does not overbalance the subject which seems to be so perfectly translated into its pictorial equivalents that the bourgeois reality, although it is so successfully conveyed, loses all heaviness in its ultimate existence as picture. [...] It has all become an affair of the colors among themselves. (RILKE, 1969: 181)

A realidade expressa nos quadros dá conta de todas as cores, em que cada uma procura, pela intensidade e, principalmente, pelos seus reflexos, afirmar-se perante as outras e onde os elementos, jamais estáticos, comunicam entre si. Extasiado, o poeta não perdeu mais tempo. De igual modo, então, procurou apreender essas pinturas e trabalhar, expressá-los a Clara em palavras; o mesmo pretendia para a sua poesia: tratava-se de oferecer uma submissão a tudo o que existe, tomando cada coisa (nestas cartas, cada tela) como uma, para ampliar ao absoluto as propriedades da linguagem, de maneira a poder revelar, por fim, a palavra poética, como a manifestação da experiência humana. Essa mostrou-se uma abordagem mais sensorial e intuitiva do que aquela que caracterizara Rilke, nas publicações anteriores.

⁴⁸ Esse foi o motivo/razão que levou Cézanne a pintar a mesma paisagem dezenas de vezes: a montanha Sainte-Victoire, localizada na região de Provence, no sul de França. Para melhor se compreender o pintor, transcrevemos dois excertos de duas cartas enviadas pelo artista a Émile Bernard (1868-1941), pintor e escritor francês, desde a sua cidade, Aix-en-Provence, a 12 e 26 de maio de 1904, respetivamente: “Procedo muy lentamente, la naturaleza se me revela de una forma muy compleja, y los progresos que me exige son incesantes. Un artista debe estudiar a su modelo, sentirlo muy estrechamente y encontrar una forma para expresarlo con distinción y fuerza”; “No se puede ser muy escrupuloso, ni muy sincero, ni muy sumiso ante la naturaleza. Se debe ser más o menos maestro de su modelo, y sobre todo de su medio de expresión. Penetrar en lo que se encuentre delante e insistir en expresarlo de la forma más lógica posible.”. Cf. pp. 16, 17 - Émile Bernard, “Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas” - Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda.

No entanto, essa *nova* realidade faz da descrição dos quadros uma tarefa difícil, na medida em que implica revelar-lhes, gradualmente, as *camadas* que dificultam a sua compreensão. Tomando as missivas como um exercício e submetendo, cuidadosamente, a linguagem ao objeto (o próprio quadro), Rilke elabora ainda, na mesma carta, uma descrição atenta da pintura *Madame Cézanne dans un fauteuil rouge*, procurando expressar a arte do pintor francês. Esse gesto de recuperação no texto do objeto observado revela, no entanto, alguma resistência:

My blood describes it to me, but the words with which to say it pass by somewhere outside and refuse to be called in. [...] How hard it is when one tries to get very close to the facts. [...] More than ever, words seemed to me excluded, and yet it must be possible to compel them to serve this purpose. If only a picture like that can be looked at as nature, then it should be possible to express it somehow as an existing object. (*ibid.*: 186–187)

Essa dificuldade continha uma razão fundamental e garantia ao pintor, por um lado, a sua mais elevada qualidade e, por outro, uma obsessão extrema. Segundo Rilke, “la réalisation” (*ibid.*: 180) seria o fator indispensável para Cézanne na criação artística: a capacidade de alcançar uma compreensão mais profunda e estruturada do mundo, pela qual o artista poderia reproduzir essa verdade subjacente das coisas (a estrutura interna da sua realidade) e, assim, criar a sua realidade artística de tudo, atingindo uma realização plena e autêntica da obra de arte. Esse conceito de *realização* mostra-se especialmente importante para Rilke, que reconheceu na técnica de Cézanne e, sobretudo, nessa noção a possibilidade de se atingir, pela arte, uma profundidade e autenticidade que transcendem a mera representação visual: “The convincing quality, the becoming a thing, the reality heightened into the indestructible through his own experience of the object, it was that seemed to him the aim of his innermost work” (*ibid.*). Rainer bem o sabe, tal só poderá ser atingido pelo trabalho do fazer, pela oficina do poema, colocando-se, como afirma Cézanne dizer, “sur le motif” (*ibid.*: 181), persistindo até à “realisation” (*ibid.*: 180): “he did nothing but work for the thirty latter years of his life. [...] He still hoped from day to day, perhaps, to reach the successful achievement he felt to be the only essential thing” (*ibid.*). Embora a criação de arte como um trabalho intenso não fosse uma novidade para Rilke, aquelas telas e os seus estudos sobre Cézanne desvendavam novas possibilidades. Enquanto Rodin representava para o poeta o seu mestre, dominador de um equilíbrio objetivo das formas e da técnica da sua arte, o pintor aproximava-se agora muito mais do seu íntimo inquieto, revelando os mesmos sentimentos que tanto afetavam o poeta. O escultor representava uma estabilidade inabalável, um modelo de disciplina e de precisão que, como já referimos, contribuía para a

figura do artista estável e rigoroso que Rilke admirava⁴⁹. Por sua vez, em Cézanne, o poeta encontra uma sensibilidade que se equipara à sua: não se trata apenas de cumprir um exercício disciplinado, mas de estabelecer um confronto genuíno com os seus desassossegos. Tomando posse daquilo que o aflige, o pintor integra-o, como uma força, no seu processo criativo e revela-o nas cores, nos reflexos, na profundidade de cada quadro, para chegar à profundidade dos sentidos dos observadores, como o poeta. Cézanne entrega toda a sua vida, tempo e experiência à sua arte e tudo isso é digno de admiração. Rilke aprende, então, a permitir a sua própria vulnerabilidade, percebendo nela, como na dúvida, o seu potencial criativo. Com essa entrega, poderá também criar uma obra autêntica, à partida resistente, camada por camada, à sua apreensão, mas penetrável por quem se atrever a aceitar a sua dificuldade (ou, se quisermos, a sua obscuridade):

Only that where Rodin's great, self-confident equilibrium leads to an objective statement, fury overcomes this sick, solitary old man. [...] When he notices how much the anger is exhausting him, promises himself: I will stay at home; work, nothing but work. [...] Makes his "saints" out of things like that; and compels them, *compels* them to be beautiful, to mean the whole world and all happiness and all glory, and doesn't know whether he has brought them to doing that for him. And sits in the garden like an old dog, the dog of this work which calls him again and beats him and lets him go hungry. And yet with it all clings to this incomprehensible master, who only on Sunday lets him return to God, as to his first owner, for a while. [...] I wanted to tell you all this; it is related to so much about us and to ourselves in a hundred places. [...] Farewell... Tomorrow I will speak again of myself. But I have done so today too. (*ibid.*: 182–183)

Cézanne mostra-se, para Rilke, um exemplo de entrega absoluta ao trabalho artístico, tão necessária para se chegar a essa autenticidade que adquire verdade a toda a obra de arte e, enfim, à vida. Perante um íntimo em constante conflito com as suas criações, a seu ver, sempre incompletas, o artista encontrava na dúvida mas, sobretudo, na insatisfação a oportunidade de uma nova tentativa. Pintar com persistência, aceitando as falhas e procurando superá-las, impelindo cada elemento a ser belo, o que significa dizer: exigindo de si mesmo uma pintura bela; pintar *religiosamente*, procurando na pintura a crença de uma existência plena. Se a ideia de arte enquanto algo místico e até divino já tinha sido assumida por Rilke, ao longo de 1903 e de 1904, compreende então o quanto Cézanne elevou essas considerações a um nível superior, ao conservar nela uma fé indestrutível. Esse modo de viver e de, solitariamente, criar permitiria ao artista educar-se para aceitar as incertezas da vida e, com base nelas, dedicar-se ao seu trabalho, atribuindo um sentido à sua vida. Rilke compreende, então, que apreender arte como essa e escrevê-la trata-se de um processo demorado, mas que vale a pena ser vivido:

⁴⁹ Na verdade, a imagem que Rilke tinha de Rodin era, sobretudo, pessoal, não correspondendo verdadeiramente ao caráter do artista. Rodin era um homem bastante mais folgado do que o que Rilke tinha em consideração.

But everything takes a long, long time. When I remember how strange and disconcerting the first things seemed to me when I looked at them and saw them before me associated with a name I had never heard before. And then nothing for a long time, and suddenly one has the right eyes... (ibid.: 183)

Assim, se, nas primeiras *Cartas sobre Cézanne*, o escritor procurara desvendar a essência daqueles quadros, digamos, o seu caráter intrínseco, a tarefa prolonga-se depois sobre os trabalhos de outros artistas, como Van Gogh, ou até Rodin e principalmente sobre a realidade do mundo. Essa postura expressa um novo olhar que abrange todas as coisas. Escreve, a 17 de outubro: “But now rain, rain, as loud and plentiful as in the country, its sound unbroken by any other noises. The round wall bordering the convent is covered with moss and has patches of quite luminous green such as I have never seen before.” (ibid.: 186). Agora, Rilke é um pintor com palavras e na sua tela, que é a folha, ilustra o mundo como o vê. Nessa prática, precisa poeticamente as suas percepções. Na mesma carta, o escritor constrói o seu texto por meio de descrições do ambiente circundante que assumem um caráter intensamente poético e onde a questão da cor se mostra igualmente dominante. Esse aspeto diferencia-a das epístolas anteriores e revela o impacto de Cézanne na sua escrita, nomeadamente, pelas marcas pictóricas que contagiam o modo do poeta observar o mundo e que se revelam nas palavras – um legado visual que se sobrepõe ao de Rodin:

In the opposite direction, to the west, blown, driven out by the wind, archipelagos of clouds, island groups, gray as the neck and breast feathers of water birds in a cold, faint-blue ocean, serene and remote. [...] There the wonderful avenue flows toward one with a scarcely perceptible drop, swift and rich like a river that ages ago by its own violence cutout the gate in the rock walls of the Arc de Triomphe [...]. And here and there, flags reach up higher and higher on the roofs, stretch, flap their wings as though they were about to take flight. (ibid.: 185)

Parece que, afinal, há muito mais a dizer sobre os caminhos que diariamente percorre. Destaca-se, desse modo, uma maior implicação sobre tudo o que observa, quer no Grand Palais, quer nas ruas parisienses: trata-se da redescoberta de um mundo novo, por ser novo o olhar de quem o encara – é o de Rilke, cada vez mais atento, mais descritivo. Cézanne e o tempo trouxeram mudanças, mas o poeta descobriu-se nelas, *aprendeu a ver* melhor, de uma forma mais inesquecível: “Weaker local colors abandon themselves entirely and are content to reflect what is strongest in their vicinity. The interior of the picture vibrates with this give-and-take of manifold, reciprocal influence. It rises, falls back into itself and not a single place is static.” (ibid.: 186). A constatação, sobretudo, através do pintor de que as coisas e o mundo não são estáticos levaram à criação de novos poemas com uma linguagem de caráter mais plástico. As próprias viagens tornaram-se uma procura da arte, para poder aprender a fazer a sua. Já depois

da exposição no Grand Palais, escreve, por fim: “Will you believe that I came to Prague to see Cézannes?” (*ibid.*: 189).

A contemplação das obras de Paul Cézanne permitiu a Rilke uma imersão intensa nessas pinturas e em toda a exterioridade do mundo, seguida de uma introspecção profunda. Também em Cézanne, como em Rodin, os elementos da obra comunicam entre si, numa espécie de conversa interior, imprescindível na arte enquanto representação da realidade. Esses acontecimentos resultaram numa transformação estética e interior intensa: a partir do pintor, o poeta de *Duíno* compreendeu o processo criativo como uma luta contínua pela obtenção de uma obra realizada, mas, sobretudo, por uma realização interior. Explorando desde Rodin essa possibilidade, embora numa abordagem mais estruturada e muito menos conclusiva⁵⁰, Cézanne e as suas pinturas revelaram a Rilke a possibilidade de aceitar as suas inquietações pessoais, que surgiam muitas vezes de uma dificuldade em conviver com a sua própria existência/consigo mesmo. Ele observava a realidade pacientemente, à procura de descobrir a essência de cada coisa. Através desse engajamento, o pintor desenvolvia a sua arte, pintava as suas telas. Nelas, Rainer encontra uma tranquilidade para além da arte, oferecida justamente por ela. Os trabalhos de Cézanne revelam-se enquanto evidência da transformação dessa insatisfação e da imperfeição, que tantas vezes desolam o ser humano, num modo de criar a obra, como o poema. É, afinal, possível, através desses dois aspetos, crescer e amadurecer enquanto pessoa e artista, sem que nenhuma das duas faces necessite de ficar escondida em prol da outra. Trabalhando a arte, não como uma fuga ou uma abstração da vida, mas como uma forma de a compreender, o artista pode chegar à compreensão de si mesmo: atingindo a *réalisation*, realizar-se-ia também. Desse modo, a imperfeição que resta nas suas obras não lhes implica um valor estético menor, ou que o percam de todo; pelo contrário, instiga o artista a continuar a trabalhar em outras telas e, simultaneamente, educa-se a si mesmo. Tudo isso, enfrentando a tarefa da criação como um ofício disciplinado, ao qual, mais do que Rodin (BRIDGE, 2010: 154), o pintor se mostrou fiel. Só esse domínio de si mesmo, que será igualmente a essa capacidade de compreender o ponto em que se encontra na arte, como na vida, darão certamente lugar a uma obra e a uma vida melhores e mais justas, permitindo a cada um reconhecer, com otimismo, o caminho que percorre:

Por isso, por Cézanne ter tanto a ver comigo agora, noto como me tornei diferente. Estou no caminho de me tornar um trabalhador, em um longo caminho, talvez, e provavelmente só nas primeiras milhas; mas, apesar disto, já posso compreender o velho homem que foi a algum lugar distante, lá na frente, sozinho... (RILKE, 1996: 63)

⁵⁰ Cf. Carta a Lou-Andreas Salomé, de 08/08/1903, já citada nesta dissertação.

Vimos que Cézanne proporcionou ao autor uma abordagem inovadora da representação da realidade. Essa perspectiva levou Rilke a repensar a linguagem e a forma poética, na tentativa de revelar, igualmente, a essência dos seus temas. A par disso, o pintor despertou-o para uma nova consciência de si mesmo, permitiu-lhe aprimorar a faculdade de se ver internamente, despertando-o para uma nova consciência de si e para uma percepção mais profunda da sua identidade (pessoal e artística). A contemplação da sua obra foi, para o poeta, o verdadeiro catalisador, não apenas de uma mera transformação da forma de expressão literária, mas da redescoberta da sua interioridade. Cézanne impactou, acima de tudo, a experiência do cotidiano do poeta, provocando uma reviravolta na sua vida.

3.3. A última carta

Surge, enfim, uma resposta de Rilke, no final de 1908, precisamente, a 26 de dezembro, de Paris. Durante um longo intervalo, os dois correspondentes não se escreveram: haviam passado quatro anos. Ficamos a saber que Kappus desistiu de ser poeta para seguir a carreira militar. Parece que a carta que encerra a obra encerra, com ela, uma possibilidade na vida de Franz, distinta da que Rilke tanto temera para o jovem: uma vida menor e insuficiente. No entanto, a leitura da missiva depressa nos revela que Franz Xavier enverudara por uma tropa especial e seletiva, onde somente os melhores seriam aceites, destinados a enfrentar a intensidade da experiência e do isolamento que demanda. Orgulhoso, o poeta assegura-o de que, assumindo uma função tão exigente como essa, o rapaz estará mais próximo de alcançar a verdade da vida do que continuando a forçar algo que não é: um escritor de poesia. Rilke refere então que, acima de tudo, é importante procurar continuar a *viver como um poeta*, que será sempre muito mais do que escrever uns versos. Repare-se que, logo de início, o poeta revela uma tranquilidade absurda quando descreve o lugar onde Kappus se encontra de um modo extremamente delicado – uma serenidade quase paradoxal ao ambiente que envolve o rapaz:

imaginei como [o senhor] devia estar tranquilo no seu forte isolado entre as montanhas nuas sobre quem se abatem os grandes ventos do Sul como se fossem devorá-las em grandes pedaços. O silêncio no qual esses ruídos e movimentos têm lugar deve ser imenso, e se pensarmos que a tudo isso ainda se junta a presença do mar longínquo, ressoando talvez como o som mais profundo de uma harmonia pré-histórica [...]. (RILKE, 2014: 88–89)

Essas linhas são poesia na sua essência. A atenção ao espaço é digna de nota, como se também o poeta se pudesse imaginar naquele forte em que se isola, por exigência da profissão, o jovem militar. Se descrevera a Clara as ruas de Paris que inúmeras vezes cruzara, indo e vindo do

Grand Palais, o que dizer de lugares desconhecidos, de que tomaria o gosto se pudesse? Rilke explora a relação profunda entre a solidão que esse isolamento, certamente, oferece e a essência do ser. Essa solidão imensa, “grandiosa” (*ibid.*: 89), conecta-se a uma herança ancestral que, como na genealogia, influencia *misteriosamente* a descendência. Todos os seres são solitários e o ser humano, ganhando consciência, ganha pavor a esse estado pelo qual se sente ameaçado e foge. Refugia-se nas multidões, nas quais espera sentir segurança e tranquilidade, mas a leitura das nove cartas para o jovem ensinou-nos o quanto esse ato é errado; essa solidão que faz parte da essência do Homem é fundamental para o nosso crescimento. Rilke relembra, por isso, o rapaz a abraçá-la como parte essencial da sua vida, como uma fonte de inspiração e de força contínua, enquanto condição necessária para o seu desenvolvimento interior – será transformadora:

deixe a grandiosa solidão exercer a sua influência sobre si e que não mais poderá riscar da sua vida; que ela continue a ser uma influência anônima e subtilmente decisiva em tudo o que ainda lhe falta fazer e viver, talvez um pouco como o sangue dos nossos antepassados se movimentava ininterruptamente em nós e se funde com o nosso próprio sangue em algo de único, irrepetível e presente em todas as viragens da nossa vida. (*ibid.*)

Rilke tece uma analogia com a influência do legado ancestral, que se torna parte da identidade do indivíduo e influencia as suas escolhas, tal como o faz a força interna, subtil mas poderosa, que é a solidão. O poeta atribui a essa solidão um caráter originário, como é o da própria poesia, e conecta o seu poder com o que a herança dos nossos antepassados exerce sobre nós: assumindo uma continuidade que se prolonga eternamente, ambos constroem forças invisíveis que guiam e sustentam o caminho da vida, como presenças que moldam, silenciosamente, as ações e experiências futuras.

A arte e a experiência vêm do confronto direto com a realidade do mundo porque o que elas demandam é, sobretudo, coragem. Nesse sentido, para Rilke, a arte não seria o único caminho para a (re)união do indivíduo com a natureza e essa unidade, que tendemos a perder no fim da infância, pode ser recuperada a partir de várias formas. Ora, a questão que sempre amedrontara Rainer (*Como viver?*) tem-na agora, ele mesmo, a resposta:

Tudo o que precisamos é de estar perante situações que exercem a sua influência sobre nos, que nos colocam, de tempos a tempos, perante grandes coisas naturais. Também a arte é apenas uma forma de viver e, sem o saber, vivendo de uma forma ou de outra, podemos preparar para ela; estamos mais próximos dela em tudo o que responde à realidade do que nas irreais profissões semiartísticas que, ao reflectirem uma certa proximidade à arte, praticamente negam e destroem a existência de toda a arte [...]. (*ibid.*: 89–90).

Na exposição de Cézanne, Rilke enfrentara, como se disse, uma resistência das pinturas à sua observação, à sua apreensão. Entendeu, por fim, que esse se revelava um processo lento e

intenso, do mesmo modo que se revelava ao pintor a “*réalisation*”. Na sequência da aprendizagem dessa noção de *realização*, o poeta aconselha Kappus a aceitar as dificuldades da sua vida, sobretudo, aquelas que, ao partirem de dentro de si mesmo, criariam, certamente, um grande conflito. Aceitando-as, o rapaz deveria fazer delas ferramentas para trabalhar no seu próprio desenvolvimento, de modo a transformá-las nesses catalisadores de descoberta interiores que antes referimos.

Esse enigma a resolver que se apresenta a cada indivíduo de uma forma distinta é, sempre, *o acontecimento*. Explicou-se, com Silvina Rodrigues Lopes, a sua definição, quando das primeiras nove cartas ao rapaz e, agora, Rilke encontra a simultaneidade de todos os processos – criar, observar, viver: estarão todos próximos da arte e da poesia quando, cada um, nos colocar numa sujeição a uma qualquer experiência onde nos aproximemos, intimamente, do que é natural, digamos, do que é da natureza, essência do mundo; criar é apenas um deles. Persistindo pacientemente nessa busca e aprimoramento infinitos, assim como, embora não o refira, Cézanne persistira, confiando nos seus próprios meios e, certamente, colocando fé na obra por vir, o militar atingirá o esplendor da sua existência. O poeta tranquiliza o jovem, explicando-lhe, por fim, que, por esses meios, viveria uma vida mais próxima da arte, mais verdadeira, mais sábia e realizada do que em qualquer outra posição. Assim, nesta última missiva que Kappus nos permitiu conhecer, Rilke assume uma visão mais ampla e amadurecida da arte, mas também da vida. Considera-as, às duas, dois processos que se assemelham no seu caráter, na sua continuidade e incerteza, onde a intuição assume um papel fundamental. Contrastando com os textos anteriores, nos quais por vezes exprimiu as suas próprias inseguranças, mostra-se agora mais seguro da sua individualidade.

Três dias depois, a 29 de dezembro de 1908, Rilke endereça uma outra carta, desta vez, a Rodin. A sua leitura permitiu-nos constatar, ao mesmo *tempo* em que o poeta, que a construção dos pilares para a criação artística se assume, para Rilke, como um processo lento e gradual. Nela, o autor destaca a paciência como a característica humana essencial, a base e o meio imprescindível para a poesia, como toda a arte, se fazer, já que é por essa via que se revela possível estabelecer um confronto entre o *eu* e aquilo que, somente por esses meios, poderá ser alcançado – as múltiplas dimensões misteriosas da existência:

Como recentemente tive necessidade de lhe dizer, aproximo-me cada vez mais da aplicação daquela longa paciência que me ensinou com o seu exemplo perseverante; esta paciência que, desproporcionalmente à vida de todos os dias que parece impor-nos a pressa, nos põe em relação com tudo o que nos ultrapassa. Agora sinto, com efeito, que todos os meus esforços seriam vão sem ela. [...] Deveria explicar-me longamente a outra pessoa. Mas o senhor, meu caro e único amigo, saberá o que isso quer dizer. (RILKE, 2014: 19)

Após 1908, as cartas de Kappus foram escasseando. O trabalho, enquanto roubava ao jovem as palavras, começou a ocupar demasiado o seu tempo, afastando-o da escrita e de Rilke: “a vida começou a arrastar-me para lugares das quais a calorosa, terna e comovente preocupação do poeta me quisera, precisamente, afastar” (RILKE, 2014: 31). Em simultâneo, a partir desse ano, como bem nos elucida Helen Bridge (2010: 153), as artes visuais deixaram de servir ao escritor como fonte de modelo estético, perdendo gradualmente o seu lugar central no processo criativo rilkeano.

Cartas a um jovem poeta abrem e encerram um período essencial no percurso artístico e pessoal de Rilke, enquanto oferecem ao leitor a possibilidade de uma inspiração profunda para se lançar na fase consequente da sua poética. O escritor terminaria *Malte* em 1910 e publicaria, ainda, *Elegias de Duino* e *Sonetos a Orfeu*, em 1923. Três anos depois, a 29 de dezembro de 1926, morre em Montreux, na Suíça, na sequência de uma picada de uma rosa, quando cuidava do seu jardim; era vítima de leucemia. Em 1929, Franz Xavier Kappus decidiu publicar em obra as dez cartas aqui estudadas. Para além dessas, alguns outros registos de Rilke foram enviados, no entanto, o rapaz decidiu-se apenas pelos textos que considerou pertinentes, já que, aparentemente, os outros não tratariam do tema da criação poética. Foi lançada, em 1954, a primeira biografia do poeta, redigida por Else Budeberg e intitulada *Rainer Maria Rilke, eine innere Biographie*.

3.4. Uma espécie de pedagogia?

Cada uma das missivas contém elementos pedagógicos significativos que nos permitiram descrever o processo criativo. Numa perspetiva da pedagogia, definida como a ciência e a arte de ensinar, podem ser levantadas questões pertinentes na obra analisada, para lá da simples associação de Rainer Maria Rilke a um mestre, na consideração de Franz Xaver Kappus. Essa abordagem pedagógica é sensível ao renomado *Método Montessori* e a sua pertinência recai, sobretudo, sobre a idade do militar, prestes a fazer vinte anos, à época da primeira carta. No período em que o jovem Franz trocou correspondência com o poeta,

encontrava-se naquele que foi considerado, por Maria Montessori, o “Quarto plano do desenvolvimento” do ser humano, correspondente ao período dos 18 aos 24 anos. O começo da vida adulta é, para a psiquiatra italiana, um momento essencial na construção da individualidade do *eu*, já que, nessa fase, cada indivíduo apresenta uma tendência para se inquietar com o percurso da sua vida, mas também com o motivo e o significado da própria existência. As questões do militar e, até, de Rilke não foram distintas; pelo contrário, podemos dizer que confluíram exatamente nesse sentido, afinal, *como viver?* A descoberta do *papel cósmico*, termo montessoriano, seria a resposta que apaziguaria, individualmente, as inquietações de cada um. Ora, sem o referir, Rilke atribuiu-lhe um conceito: o único ato pelo qual Kappus “morreria caso o impedissem” (RILKE, 2014: 35). A ideia de que cada indivíduo tem como missão existencial responder a uma espécie de *chamamento*, em prol do qual deverá viver para que experiencie uma existência verdadeira, já tem sido abordada por diversos filósofos e poetas.

Quer-nos parecer, contudo, que as missivas para o rapaz, por não poderem deixar de ser o monólogo que constroem, tornam-se, mais do que tudo, “de auto-expressão” (SILVA, 1998: 130) e, por conseguinte, auto-destinadas. Manuela Parreira da Silva (1998) sugere, a respeito de Fernando Pessoa, a insuficiência de uma carta no seu poder persuasivo, propondo-se o poeta somente “to convince myself, than to convince others; to entertain the dryness of my bare convictions, rather than the fullness of accepted ones; and to express my feelings to myself, than being the primary function of intellect, rather than to express them to others which would be useless”⁵¹ (*ibid.*). De tudo isso, nasce a possibilidade de:

um auto-conhecimento. Com efeito, o movimento para o *outro*, convertendo-se numa trajetória de *boomerang*, visa quase sempre e, em última análise, o *outro em si*. Por outro lado, instituindo-se um tu (real ou fictício, pouco importa), o eu pode, realmente, afirmar-se como sujeito – ‘*Ser-se é o que busca, em vão, o sujeito da linguagem*’, escreve Leyla Perrone-Moisés. Diríamos: *(re)conhecer-se é, pois, o que busca o sujeito da linguagem, através do seu desdobramento essencial. [...] Numa verdadeira carta [...], nem sempre aquele a quem é explicitamente dirigida uma carta, corresponde ao destinatário ‘idealizado’ pelo destinador da mensagem. Por vezes, [...] o destinatário real (explícito) está tão fora do horizonte que se torna um mero suporte ou um medium, através do qual se pretende agir sobre outro(s).* (*ibid.*: 132).

Embora, na sua função utilitária, a carta procure fazer coincidir o seu destinatário explícito com o destinatário implícito (*ibid.*: 134), não perdendo o rapaz de vista, Rilke vai tanto lhe dirigindo as suas palavras, quanto envolvendo-o no seu próprio discurso. Fá-lo pela sua arte de bem escrever e o gesto de Kappus em escolher publicar apenas as missivas recebidas, se, por um lado, permite salvaguardar a sua intimidade, vem profundamente reforçar as nossas afirmações.

⁵¹ Cf. carta de Fernando Pessoa a Álvaro Pinto, de 22/11/1914 (SILVA, 1998: 130).

4. *Et pluribus unum*, Ruy Belo: Um estudo comparativo

A poética rilkeana ofereceu aos poetas que se arriscaram a lê-la, como Sophia de Mello Breyner Andresen e Ruy Belo, a revelação de alguns aspetos, aos quais Rilke chegou por um longo processo de aprendizagem. Seria, segundo Hörster:

a descoberta do real e a importância do olhar nessa descoberta, a técnica do isolamento do objecto, a ponderação da relação entre o objecto e o sujeito, a valorização da imanência, a intuição do perfeito acordo entre tudo o que existe, o assumir como tarefa o “dizer” desse real, e ainda, [...] a importância das outras artes, sobretudo as artes plásticas, no processo de descoberta desse mesmo real. [...] É ela [a poética de Rilke] que, ao que julgo, está na base do número imenso de poemas sobre obras de arte: quadros, estátuas, peças de arquitectura. Interrogada em 1962 sobre o que considera a missão do poeta, Sophia respondeu: ‘Olhar, ver e dizer o que viu’. (HÖRSTER, 1993: 109)

Essa importância das artes visuais é particularmente e intensamente expressa na correspondência do poeta, como pudemos constatar. Então, o que importará, primeiro, será a visualidade: ver qualquer coisa, quer seja o que o presente oferece do que é ou o que ainda nos permite lembrar do que foi. As palavras de Andresen descrevem, com clareza, o impulso criador de Rilke, nomeadamente, naquela que vimos ser a sua segunda fase poética, com foco principal na modalidade que desenvolveu enquanto *Dinggedicht* (“poema-objeto” ou “poema-coisa”). Hörster deu-lhes a sua valorosa definição: “o poema que formalmente se objectualiza, pela sua brevidade, pela sua densidade, apresentando-se ele mesmo, pelo seu fechamento, pela sua configuração formal, como corpo testemunhal da essência de um objecto” (2001: 546-547). E, se perguntado qual o tipo de objeto, responder-se-ia qualquer *coisa*:

pode ser o que entendemos vulgarmente por objecto, como um vaso de barro, uma escadaria, uma fonte, um quadro, uma escultura, mas também pode ser um animal, como uma pantera, um cisne, um flamingo, ou um ser humano ou uma situação, como uma mulher sentada ao piano, um poeta, ou uma figura da história ou do mito, ou uma cena da história, uma cena bíblica, um mito, como o de Orpheu e Eurídice. (Hörster, 2001: 730)

A investigadora cita “[Homens à beira-mar]” e “Níobe transformada em fonte”, de Sophia, e ainda “Vitória de Samotrácia”, de Víctor Matos e Sá, como exemplares perfeitos desse estilo de poema que seriam os *Dinggedichte*. No entanto, esses títulos são apenas três dos muitos *lugares* onde vários poetas portugueses continuaram o legado de Rainer Maria Rilke. De tantos nomes, escolhemos o de Ruy Belo para fechar esta dissertação.

Que o nome de Rilke nos vem à boca (à mão) quando pensamos em termos de intertextualidade na poética de Belo não é uma novidade. Basta lembrarmos o verso de “Elogio de Maria Teresa” para imediatamente identificarmos de quem se trata: “Mas tu tens o meu nome

clara rilke [...]” (BELO, 2000: 330). Mesmo se não o soubéssemos, seriam facilmente identificáveis as esposas de um e de outro. Surge, assim, o nome de Ruy Belo como membro da descendência rilkeana, marcas da ancestralidade que o autor de *Malte* tão habilmente explica a Kappus. Vários poemas do escritor português espelham as propostas de Rilke e prolongam os caminhos de cada etapa do processo de criação poética por ele esclarecido a Kappus e, depois, a Clara Westhoff, oferecendo-lhe novas amplitudes. No entanto, não é somente na sua poesia que se imprimem essas marcas: assim como foi possível considerar relativamente à correspondência de Rilke para Franz e Clara, também os textos em prosa de Belo se preenchem de um tom poético que os torna o objeto ideal a este estudo. Os seus ensaios, reunidos na *Obra Poética de Ruy Belo – Volume 3* (1984), da Presença, serão o nosso principal objeto para esta investigação. É nossa pretensão desenvolver um estudo comparativo que, ao recuperar os vasos comunicantes de Belo com o poeta de *Duino*, venha validar esse processo criativo que já organizámos.

A 27 de fevereiro de 1933 nascia Rui de Moura Ribeiro Belo, na aldeia São João da Ribeira, concelho de Rio Maior⁵². No entanto, na presente dissertação, falaremos de Ruy, o autor. Entende-se que a própria modificação da letra “i” por “y” no nome próprio, para assinar (e *assassinar*) a figura literária, transforma o nome, palavra identitária, *modulando* o seu significado. Apenas a sonoridade se mantém, como marca de pertença, de um como parte do outro, embora o “y”, ambíguo, tenda a escorregar para debaixo do “u”. Fica a letra num eterno *querer esconder-se*, a recusar à palavra qualquer tentativa de se fixar enquanto nome, ou sujeito, a um conceito. Assim, o “y”, introduzido na assinatura como uma fronteira entre indivíduo e assinatário, confere essa dimensão *escorregadia* a Ruy, procurando escondê-lo na ambiguidade desse nome. Esquece-se, o “y”, de que a ausência do sujeito é quem demarca a sua falta, pois que se torna a *presença dessa ausência* (como diria Eduardo Prado Coelho⁵³, num outro contexto), de alguém (o sujeito) que permanece infinitamente distante e muito perto⁵⁴. Embora o *eu* poético não se refira a si mesmo, nos versos que se seguem, é pertinente trazer à tona essa perspectiva – e se tal análise se mostrar exagerada, deverá o leitor lembrar-se de que “a interpretação só é interessante quando é extrema” (CULLER, 1997: 130): “ainda que antes mesmo de chegares já lá estivesses / se ausente mais presente pela expectativa / por isso mais te via do que ao ter-te à minha frente” (BELO, 2010: 37). Só na escrita se distingue Ruy de Rui,

⁵² Viria a falecer repentinamente aos 45 anos, em Queluz (Sintra), a 8 de agosto de 1978, na sequência de um edema pulmonar.

⁵³ Eduardo Prado Coelho teorizou sobre o conceito da *presença de uma ausência*.

⁵⁴ Cf. ensaio de Fernando Pinto do Amaral, “‘Sei que viverei mais quanto mais eu morrer’: a escrita como lugar de amor em Ruy Belo”, em *Literatura Explicativa* (2015).

o autor da pessoa, que nos garante assim duas faces de uma identidade, reunidas e repeladas *ad continuum* pelo mesmo nome: uma, indivíduo; a outra, *função*⁵⁵. Talvez só na escrita também Rui se reconheça, por permitir ao poeta (e já o constatámos com Rilke) observar-se “com clareza” (RILKE, 2014: 63). Maurice Blanchot escreveu que “são precisos sempre dois para dizer uma só coisa, porque quem a diz é sempre o outro” (1987: 157). Nesse sentido, faz-se essencial destacar as palavras de um conhecido ensaio de Joaquim Manuel Magalhães, “A Poesia de Ruy Belo”, publicado em 1978, ano da morte do poeta, onde pretendeu descrever o carácter de Belo:

uma grandeza alheia às invejas ‘poéticas’ tão típicas do nosso meio. A sua recusa à competição e ao fanatismo da própria imagem afastá-lo-iam da boca de cena e fariam dele um dos nossos poetas maiores mais indiferentes à necessidade de holofotes críticos voltados sobre a obra que criava, em que acreditou a ponto de lhe ter sacrificado em absoluto a saúde, a tranquilidade diária, quase a própria subsistência económica. (MAGALHÃES, 1978: 46)

É precisamente esse gesto voluntário de saída de cena, que se conhece levado ao extremo por Herberto Helder⁵⁶ e Blanchot, que distingue esses dois rostos, Rui e Ruy, e que nos permite dar sentido a esta tentativa de explicar, pela mão desse que foi um *Homem de Palavra[s]* (1970), o processo criativo de um poema. Importa, em primeira instância, referir a obra em que encontraremos o principal suporte para desenvolver este capítulo, organizada por Manaíra Aires Athayde e intitulada *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo* (2015). Nela, reúnem-se textos importantes assinados por Gastão Cruz, Rosa Maria Martelo, Golgona Anghel, Pedro Serra e, entre outros, Eduardo Lourenço. No ano seguinte, Athayde lança também a sua tese de doutoramento, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, de seu nome *Ruy Belo e o Modernismo Brasileiro – Poesia, Espólio* (2016), na qual tece importantes reflexões sobre a intertextualidade presente na obra poética do autor.

Da receção em Portugal, o artigo que abre a crítica em torno da obra beliana data de 6 de maio de 1961, assinado por Artur Anselmo e intitulado “Ruy Belo: – ‘Aquele Grande Rio Eufrates’”, para o jornal *Diário da Manhã*. Em contrapartida, Arnaldo Saraiva foi quem mereceu a referência, na sequência do seu ensaio “Nove temas e um exemplo para a poesia actual: A propósito de *Aquele Grande Rio Eufrates* de Ruy Belo”, publicado na revista *Rumo*, nesse ano: em “Poesia e Educação” (“[...] a que Arnaldo Saraiva se referia no ensaio com que saudou esse livro [*Aquele Grande Rio Eufrates*]” [BELO, 1984: 91]) e, num tom indireto, em “à Maneira de Prefácio” (“[...] nunca poderei esquecer que foi um crítico impressionista que

⁵⁵ Cf. conceito de “função-autor”, definido por Michel Foucault, no ensaio “O que é um autor?” (1969).

⁵⁶ A ambiguidade no nome de Herberto Helder (HH) é digna de nota, como outra ideia dessa existência duplicada e igualmente diferenciada: *Herber to Helder*.

mais entusiasticamente saudou o aparecimento do meu primeiro livro [*Aquele Grande Rio Eufrates*]” [ibid.: 252]). Salientam-se, ainda, outros nomes que contribuíram para a construção do nosso argumento, como o de António Ramos Rosa, com o ensaio notável “Ruy Belo ou a incerta identidade”, em *Incisões Oblíquas – Estudos sobre poesia portuguesa contemporânea* (1987), a estabelecer uma forte linha de leitura da poesia beliana; e ainda o de Joaquim Manuel Magalhães, a quem devemos “A Poesia de Ruy Belo”, esse grandioso texto já aqui citado, e a organização dos três volumes que constituem essa *Obra Poética de Ruy Belo*, lançados em 1981.

No presente capítulo, escolhemos trabalhar o *Volume 3* porque, como lá se lê, os seus textos vivem na obra aglutinados por uma circunstância comum: o facto de todos versarem sobre o fenómeno poético (*apud* Belo, 1984: 11). A partir de uma seleção minuciosa de vários dos ensaios que compõem o livro, procuraremos interpretar as suas palavras, de um modo que nos permita investigar como o autor pensava a escrita e a poesia. Tal pesquisa seria sempre limitante se não nos apoiássemos nos poemas que compõem a Obra do autor e, para isso, utilizámos a antologia *Todos os Poemas III*, assim como alguns dos livros. Embora vários textos do poeta sejam de conteúdo assumidamente político e de compromisso social, nomeadamente, os poemas que constroem *País Possível* (1973), tal aspeto é para este estudo irrelevante, até porque fugir a categorizações sempre foi um gesto autoral muito caro a Belo. Como tal, nota Gastão Cruz, em “Ruy Belo e ‘a importância misteriosa de existir’”, que, até em momentos de se dar a ler como testemunho da repressão social e política em Portugal, o poeta fê-lo sempre “sem jamais alienar a condição de artista da linguagem” (2015: 96). Na “Nota do autor” desse *País Possível*, Belo assume todo o livro de poesia como “um lugar de convívio” (2014c: 17), de modo que a sua particularidade fundamental corresponderá à arbitrariedade de cada poema (ou texto) em relação ao livro que compõe. No conjunto, “os poemas reagem uns contra os outros” (*ibid.*), antes sequer de contribuírem para formar a unidade em que se inserem. Também Osvaldo Manuel Silvestre, no ensaio “Back to the future: o livro de poesia como crítica do livro em papel e do e-book”, explorou detalhadamente a relação poema-livro, nomeadamente, essa autonomia do primeiro perante o outro, mediante a especificidade desse que é “um todo feito de ‘folhas soltas’” (SILVESTRE, 2016: 152), o livro. Podemos, portanto, pegar nas palavras de Ruy Belo sem lhes atribuir a direção mais óbvia e procurar desenhar, a partir delas, o caminho para a essência que guarda a sua origem, sem a interferência da forte carga política que, por vezes, nos aconteceu encontrar.

A obra beliana tem início em 1961⁵⁷, numa década correspondente a uma viragem significativa da literatura portuguesa do século XX, caracterizada por um período de intensa experimentação poética. Belo mostrou escrever poesia de um modo que levou Fernando J. B. Martinho, no ensaio “Ruy Belo na terra da alegria”, a considerar a sua obra como uma das principais causas dessa transformação no país (2015: 73). No mesmo sentido, Cruz declara que foi “na sequência do cruzamento de várias linhas estruturantes” (*ibid.*: 96) e determinantes para a evolução dessa nova poesia, como o neo-realismo e o surrealismo, que se perspetivou o “impulso criador de uma nova linguagem” (*ibid.*), a ganhar forma na criação de poetas como este, mas também Herberto Helder, Luiza Neto Jorge e, ainda antes, António Ramos Rosa e Carlos de Oliveira. A partir da segunda metade do século, esses autores foram assumindo, cada vez mais, um intercâmbio, ou melhor, uma *circulação de linguagens* com outras poéticas, sobretudo, estrangeiras. Por esse motivo, revelou-se instigante, num estudo comparativo, procurar, depois de o fazermos com Rilke, o caminho que Belo traça para a criação poética, já que, a nosso ver, ambos se cruzam. Afinal, como diz Paula Morão, em “Relatórios, Contas e Testamentos em Boca Bilingue e Outros Livros de Ruy Belo”, o papel do crítico é também esse, “estabelecer nexos invisíveis entre os autores” (2015: 50). Refaçamos esse laço.

Crítica e poesia são, para o autor de *Transporte no Tempo* (1973), duas formas complementares de pensar o fenómeno literário. Acreditamos, até, que o escritor soube como poucos intercalar o labor poético com a escrita ensaística. Nos seus textos, editados postumamente no *Volume 3*, parte a explorar a poesia e as proveniências dos poemas, chegando, não raras vezes, a tocar os seus. Compreendemos com Rilke que não é da competência do poeta explicar-se, mas procurar dizer, *modularmente*, o que vê. No entanto, por vezes, *um poeta explica-se*⁵⁸ e este atreveu-se a fazê-lo. Começou por afirmar que a poesia “é por natureza difícil” (Belo, 1984: 35) e, em certa medida, problemática. É-o de tal modo que nem um, nem outro acreditavam vir da inspiração. Outrora, Rilke confessara ao seu mestre (Rodin) o quanto, por tanto tempo, esperara recebê-la e o quanto essa delonga tivera sido em vão: chega-se à poesia pelo trabalho. Afinal, “se até Supervielle dizia que ela por vezes só lhe chegava depois de ter escrito metade do poema...” (*ibid.*: 31). Como o autor de *Malte*, Belo considerava que a poesia teria a sua razão de ser, um sentido próprio e abarcaria até uma força revolucionária, uma vez que, em qualquer sociedade bem organizada, como toda a arte e a política, ela seria “de utilidade pública” (*ibid.*: 26). Poderia até, por vezes, apresentar temas ou motivos

⁵⁷ Em contrapartida, Ruy Belo já havia publicado alguns ensaios na década de 1950 e a sua tese de doutoramento sobre ficção literária.

⁵⁸ Referência ao ensaio de Ruy Belo, “Um poeta explica-se” (1984: 248).

participantes, como já vimos ser o caso em *País Possível*. Dessa forma, caberia aos artistas, por dever, exercerem a sua contribuição na fundação de uma sociedade mais justa, sem, no entanto, se deixarem impregnar-se.

Como tal, para Ruy, à semelhança de Rilke e de tantos outros poetas, a realidade imediata não o absorvia. Ao poema, o autor via-o como “um utensílio” (*ibid.*: 24) que serviria melhor para envolver poeta e leitor em questões sobre “o sentido da vida” (*ibid.*) e da existência, do que discutir mediatismos sem profundidade ou situações passageiras. Mediante esse papel introspectivo, compreendemos que a poesia não é inata, mas, sobretudo, “uma *coisa* que se aprende” (Belo, 1984: 91, grifo nosso) e que deve, em primeira instância, ser fiel a si própria, exercendo o seu papel de ser: ser aquilo que é (*apud* Blanchot, 1987: 89). O poeta tem, assim, por dever, procurar evitar o risco de a perder em jeitos semi-artísticos (*apud* Rilke, 2014: 90). Como em qualquer obra de arte, a função da poesia será exterior à especificidade do seu modo de ser e, embora dele derive primariamente, essa função não deve, nunca, “entrar nos propósitos nem nos métodos do poeta” (BELO, 1984: 110). Portanto, aquele que a escreve não se servirá da poesia senão para expressar a vida, cantá-la. Esse será um desafio exigente, Rilke bem o avançou ao rapaz, por ser necessária uma grande atenção e coragem para enfrentar a vida humana, que é “uma loucura. Mas nenhuma outra coisa lhe é dada” (*ibid.*: 22).

Fundir a poesia à vida é uma imposição que a própria poesia demanda⁵⁹. Assim se detém que, para Belo, o cotidiano e seus elementos serviram ao criador enquanto matéria para o seu fazer poético, de modo que a criação da obra marcaria o seu início antes sequer de se apresentar, mas em cada um dos aspetos da realidade que a colocam em devir desde o futuro. Torna-se o *agora* de cada *coisa* não mais o seu presente, mas o futuro antecipado da sua imagem no poema.

Para escrever, a aproximação do indivíduo a lugares do mundo, ou, se quisermos, como Rilke, à *natureza*, mostra-se então uma necessidade em Ruy Belo, já que despertaria no seu íntimo um impulso criativo. Esse impulso seria mais intenso, certamente, em lugares queridos ao poeta, como Worpswede, para um, ou a praia⁶⁰, para o outro. Assim, no entender do escritor português, o processo criativo requer também uma atenção: sobre as coisas, sobre “o mundo das coisas e o tempo duvidoso” (*ibid.*: 51) – um gesto que não é forçado mas encarado com tranquilidade. Esse reparo implica no poeta um recolhimento, digamos, a experiência de uma solidão interior que proporcione sensações vigorosas e, por vezes, até desconhecidas. Em

⁵⁹ Cf. “Construção e desconstrução de poemas longos em Ruy Belo”, ensaio de Gastão Cruz (2015: 101).

⁶⁰ Ruy Belo mantinha um apreço especial pela praia da Senhora da Guia, em Vila do Conde.

“Poesia e paisagem na escrita de Ruy Belo”, Ida Alves faz corresponder a poética de Ruy Belo a uma “escrita da solidão humana” (2015: 26). A solidão apresenta-se, assim, como o estado de alma que propicia em Belo, à semelhança de Rilke, o *começo* do processo de criação poética, já que é por esses meios que o autor se conecta com a sua interioridade. Analisando versos, no poema *Cântico dos Cânticos*, lê-se: “de quem de livros lápis folhas se rodeia / porque é condição sua estar sozinho / e é afinal a solidão a sua profissão” (*ibid.*: 89). Essa solidão é uma condição que transcende o momento criativo, tornando-se a característica essencial do poeta, como se, ao assumir a escrita como ofício, o estado solitário tivesse uma implicação irreversível. Ademais, quando, no poema “A Solidão dos Cemitérios”, o sujeito refere “a solidão que nasce / do convívio com o mar” (Belo, 1998: 392), recupera a ideia rilkeana de que a aproximação à natureza é o meio propício à criação do poema, ou, pelo menos, ao recolhimento que exige. Embora se apresente, com regularidade, no poeta português, como uma ação física, trata-se sobretudo de um estado interior e para o qual essa ação colabora. É, de um modo, ou de outro, o ato que permite a introspeção, a autodescoberta e a progressiva constatação de que, de si, pouco sabia. Assim, mesmo se o poeta observa a paisagem, é consigo que, não tarda, se confrontará. Nasce a solidão; nascerá depois o poema, esse que é a solidão declarada na página: “Esta só, esta só, é a verdadeira / Solidão onde *ninguém* se pode encontrar” (Belo, 1998: 392, grifo nosso).

A aproximação ao que, com Rilke, chamámos interioridade, despertaria a sua consciência profunda e o poeta passaria a conectar-se com o *fora* de um modo distinto, impetuoso, provocando um efeito que reverberia no processo da sua criação poética:

que se qualquer sentido tem a nossa vida / é só no fundo ver passar o tempo / pensar alguma coisa olhar as folhas / enquanto a noite súbita não desce? / [...] E procedo por fim à sondagem silenciosa desta noite / [...] aos hálitos de luz que aqui ali definem a tão pura escuridão. (BELO, 2004: 103-113)

Neste poema, “Meditação ansiã”, o segundo da secção “Terras de Espanha”, de *Todos os poemas III* (2004), a *noite súbita* de que o sujeito poético nos fala pode ser pensada como uma espécie de noite segunda, não se tratando verdadeiramente do período do dia sem luz, esse espaço de tempo entre o pôr do sol e o amanhecer, mas correspondente com o momento da escrita do poema. Essa escrita *vive* num *tempo* de obscuridade que *desce* sobre o poeta e que, alheando-o da hora real, devolve o que, nas palavras de Fernando J. B. Martinho, será “uma apaziguada aceitação [...] à sua inarredável condição de ser da terra” (2015: 90) – um pouco de calmaria no seu íntimo inquieto. Como a noite primeira, que chega para dispersar a agitação das vivências diurnas, esta procede de igual modo enquanto traz consigo a poesia. Escura,

obscura, devolve às coisas as suas formas indefinidas que, na sombra, se revelam e que se permitem ser descritas no poema pelas palavras luminosas (“hálitos de luz” [*ibid.*: 113]). Essa escuridão que caracteriza a noite oferece ao poema a sua mística (e mítica) ambiguidade.

Compreendendo o quanto a noção de visualidade se faz presente na Obra de Ruy Belo, reivindicada pelo gesto contemplativo do sujeito poético, e o quanto ela importa e se destaca a partir do ato de observação do que rodeia o poeta, Ida Alves denota um aspeto que se soma à atenção, que é em Belo extrema, e que denomina por “atenção paisagística”⁶¹ (2015: 21), algo que, a partir do Modernismo, “nos seus melhores artistas, transformou-se para continuar a significar” (*ibid.*). Não é, contudo, a paisagem, em si, que abarca relevância, como pudemos constatar pela descrição da cidade de Roma por Rilke, mas a relação que o artista pode estabelecer com ela:

Olho alguns domingos o mar e mesmo que o olhe talvez através de vidros decapitados por uma janela / *reparo* num ligeiro sobressalto da sua superfície supremamente sensível / *e penso que valeu afinal a pena eu ter nascido* / ser mexido e trazido até aqui / porque pressinto que o mar é um pouco diferente so pelo facto de eu o olhar. (BELO, 1984a: 126, grifo nosso)

Atendendo, primeiramente, ao verso grifado, será impossível não lembrarmos as palavras que Belo recupera de Fernando Pessoa quando, na voz de Alberto Caeiro, canta “A espantosa realidade das coisas”. Se o despertar de uma emoção estética num poeta se dá, muitas das vezes, num facto real ou da memória (não tão real assim), certo é que também poderá vir associado ao exercício da leitura. Essa, como o poeta refere, não tem de ser necessariamente a “mais difícil obra-prima” (BELO, 1984b: 71), mas pode igualmente tratar-se “do mais popular e acessível jornal desportivo” (*ibid.*). A partir daí, o poeta pode fazer uso da linguagem de uma variedade de domínios e setores para a criação do texto: “pode o poeta pedir emprestada a sua linguagem para depois a exhibir, já sem esforço aparente, no poema, esse fruto de conquista laboriosa e sempre demorada porque, quanto mais de jacto tiver saído, mais anos de vida haverá custado” (*ibid.*: 72).

Esse diálogo que Belo estabelece com Pessoa, mas também com Herberto Helder, Rilke e outros autores manifesta-se fortemente em muitos dos seus poemas. Segundo Aires Athayde, existem “determinadas características, práticas discursivas e temáticas estético-ideológicas” (BELO, 2015: 12) que chegam ao poeta por meio de outras vozes comunicantes para marcar presença na construção do discurso (crítico e poético) beliano. No entanto, esse diálogo evidencia-se, sobretudo, por implicar, múltiplas vezes, no exercício de construção textual, a

⁶¹ Cf. ensaio “Poesia e paisagem na escrita de Ruy Belo”, incluído em *Literatura Explicativa* (2015).

tomada de posse de frases, versos e fragmentos de versos, tornando-os seus, de modo que cada uma dessas vozes ecoe no poema, combinada com a sua. Belo declara precisamente esse gesto: “li até o livro do / teu poeta Carlota li-o e reli-o eu e fi-lo meu / mas mais que eu a vida foi quem o fez meu” (BELO, 1990: 257). No texto que apresenta *Literatura Explicativa*, Athayde definiu Ruy Belo como “um poeta pleno da intertextualidade” (2015: 7), tornando-se, essa, uma característica fundadora de toda a sua poética; torna-se o poema o lugar onde todas as vozes, por fim, se (re)unem. Afinal, a poesia seria para Belo o todo em que as qualidades inatas, as leituras e os consumos do criador se elevam na criação:

O poeta, além de o ser por vocação, é também uma máquina de viver e de ler e de se cultivar e ao mais pequeno segmento de escrita imola os seus dias e os livros que leu, os filmes que viu, as peças a que assistiu. (...) tudo isso constitui o tecido, consistente e cerzido, que é o discurso literário nos seus primeiros estratos. (BELO, 1984b: 32)

Todo o tecido poético se constrói, assim, de uma incontável quantidade de marcas que podem escapar, não raras vezes, ao leitor mais atento. Desta feita, fragmentos de versos, de filmes ou de qualquer registo artístico são transportados para o universo que o poeta abarca em si e, posteriormente, reproduzidos na folha: “[o poeta] presente que este verso não é seu, / mas que sempre escreveu com os versos de toda a gente” (BELO, 1984a: 193); “A única coisa que jamais perdoei a um autor foi tê-lo lido, tê-lo até talvez estudado e não haver deixado a menor, a mais indirecta marca em tudo aquilo que escrevi” (BELO, 1984b: 20). Essa declaração exprime outra forte concordância com o pensamento rilkeano, já que, como o poeta checo, considerava a poesia como uma habilidade que não é inata, mas que se mostra, em vez disso, como algo que se aprende. Aprende-se a partir dessa que é a sua “apurada mecânica, a técnica prodigiosa” (2015: 101). “É-se poeta em exercício” (*ibid.*), regista, e, por esse motivo, o poema não surge, espontâneo, na página: “A poesia é palavra, *criação* de beleza, *ofício*, *trabalho*, *profissionalismo* e só secundariamente é comunicação” (*ibid.*, grifo nosso).

Ademais, outro aspeto que importa destacar no poema anteriormente citado diz respeito ao modo como o espaço trabalhado nos versos belianos, digamos, “como determinadas formulações paisagísticas problematizam, em termos de conteúdo e forma, o trânsito entre subjetividade, linguagem e mundo” (2015: 22). Para criar um poema, constituinte depois da unidade a que Ida Alves intitula “obra-paisagem” (2015: 33), Belo procura no mundo os elementos para a sua poesia, como o “mar” (BELO, 1984a: 126). No entanto, não os procura pelo que são, mas pelo que simbolizam. Envolvendo-o na experiência, pelo mirar da paisagem, o olhar desencadeia aquilo a que o autor distingue como/por *emoção criativa*. Essa emoção vai manifestar-se, ali ou mais tarde, por processos da memória, na escrita: “Mas eu não tinha nada

que fazer, fazia sol em Dezembro e estava junto ao mar, que não via há uns meses. Talvez só por isso tenha falado” (2015: 277).

Assim, se, para Belo, a aproximação à natureza é, como no pensamento rilkeano, essencial à criação poética, Ida Alves elabora uma outra perspectiva relativa à poética beliana, que não implica a negação do argumento primeiro, mas que abre a discussão para uma outra vertente: a natureza transforma-se no poema como espaço omnipresente, ao qual denomina por «uma *paisagem-pensamento*» (2015: 24), uma metáfora decisiva a nomear «um *sentimento-paisagem*» (*ibid.*):

o mar é espaço onipresente, [...] esse espaço quase obsessivo torna-se, ao longo da sua obra, uma *paisagem-pensamento* [...], na medida em que configura a escrita em seu processo de relação íntima com o mundo e com a própria palavra. É, em síntese, uma forma de nomeação de sua existência e de sua escrita. (*ibid.*)

O teórico Michel Collot (2011) trata, igualmente, essa questão em relação ao texto poético: “‘la vision du paysage n’est pas seulement esthétique, mais aussi *lyrique*, car l’homme investit dans sa relation à l’espace les grandes directions significatives de son existence”” (*ibid.*). Segundo Collot, o olhar do poeta sobre o mundo é consequência das impressões e das implicações do seu ser. Por esse motivo, o resultado varia mediante a percepção do indivíduo e essa visão particular que constrói aquilo que possa ser o real é o que dá forma ao panorama mundano de onde se extrai a poética de Belo: por meio dessa “atenção” (2015: 9), o poeta “catalisa a experiência do lugar” (*ibid.*) e o espaço que era a paisagem é transformado em imagem poética: “A minha poesia é, em primeira linha, quotidiana, e refere-se imediatamente a um certo espaço; mas vê esse dia e esse espaço ‘à transparência’ [...], e eles funcionam como membro expresso da metáfora que esconde um outro dia e um outro espaço” (BELO, 1984: 17). Tal significa dizer que a atenção prestada aos elementos que constroem esse espaço, onde o indivíduo se insere e repara, é dirigida consoante uma necessidade e preferência. Posteriormente, ao servir de objeto para a criação do poema, os elementos são deformados e dramatizados por meio do trabalho oficial:

É certo que procura o mar, mas não o procura como mar. Procura-o porque as ondas dele são puras [...]. Procura na paisagem ‘uma vida secreta e fugitiva’, que é o perfeito acorde da sua alma e na medida em que o é. [...] As coisas que canta sempre as vê à transparência. (2015: 345–346)

A escrita torna-se o gesto metafórico por excelência, a *mão* jogadora de modulações (*apud* LOPES, 2019: 52); e tornam-se o poeta, os seres e as coisas, aos olhos da arte, não apenas o

que são, formas presentes no espaço, mas também tudo aquilo que cada um “será ou que poderia ser. Daí Aristóteles ter chegado a considerar a poesia mais filosófica do que a história” (BELO, 2015: 17).

Ruy Belo defendeu a teoria aristotélica, nomeadamente, no que diz respeito à *mimesis* quando referiu que, quem escreve, “parte da realidade ou – como disseram os clássicos e nós podemos voltar a dizer – imita a natureza” (*ibid.*: 54). Considerando a definição do conceito proposta por Pedro Eiras⁶² como uma “simulação de acções e acontecimentos *não reais*” (EIRAS, 2005: 166, grifo do autor), mas imaginados, criados por meio da linguagem sempre que o “poietes” (*ibid.*) se submete ao serviço da ficção, digamos, ao transformar “o objecto ‘natural’” (*ibid.*) em elemento poético. Nas palavras de Genette, “ce qui fait le poète, ce n’est pas la diction, c’est la fiction” (*ibid.*). Assim, na poesia, a ficção toma o lugar de destaque, assumindo-se como o meio pelo qual se sugere uma realidade. Dessa forma, a obra contraria a ideia de uma cópia para se revelar ao mundo como uma invenção que sugere uma qualquer novidade: “a obra é *criação do novo*. Cabe ao *poietes inventar* pela *mimesis* uma estrutura unificada para propor um mundo” (*ibid.*, grifo do autor). Aristóteles rejeitara tudo o que, “sendo possível na vida, é prescindível na arte” (*ibid.*), de modo que a realidade proposta pelo poema só existe na sua artificialidade, por constituir “uma unidade condensada e orientada” (*ibid.*) para um determinado fim. Assim, no poema, o criador trabalha, pela sua técnica, uma coesão de um mundo-outro que começa “onde o mundo se esgota e [...] [onde] o poeta dá a ler o *logos*” (*ibid.*: 167). Podemos, portanto, compreender que a poesia, como *mimesis*, não pode imitar acções naturais, mas criar a sua própria naturalidade, ao simular – imitar, se ainda quisermos – qualquer uma que seja “possível, verosímil e necessária”, mas distinta do acontecimento verdadeiro. Recuperando Rilke, logo na primeira carta para Kappus: “descreva tudo isso [...] e para os exprimir use as coisas que o rodeiam, as imagens dos seus sonhos e os objectos de que se recorda” (RILKE, 2014: 36).

Ida Alves define o gesto beliano como um “ato produtor de imagens” (2015: 22), vindas de objetos diversos da realidade, que cria uma “estrutura paisagística que sustenta, organiza e movimenta as direcções do imaginário” (*ibid.*: 24). Desse modo, no texto, o poeta cria uma abertura para um mundo das maravilhas, onde se geram novas concepções de realidade no íntimo daquele que lê, como no íntimo daquele que escreve, de um modo que “possibilita uma educação dos sentidos” (*ibid.*) do seu corpo e transforma radicalmente a sua percepção do

⁶² Cf. ensaio de Pedro Eiras, “Scherzo com helicópteros: a metáfora do voo em Herberto Helder” (2005), publicado na Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas.

mundo. Nesse sentido, o conceito de de “mimese inventiva” (2015: 36), que Cristina Firmino Santos teoriza, poderá definir o ofício poético de Belo. Segundo a autora, perante o confronto com a ideia do passado como um tempo “tão idílico quanto irrecuperável” (*ibid.*: 35), o poeta em exílio parte para um lugar anterior, esse da memória, que não é já o que foi mas onde cabe somente percepção do que poderia ter sido; é o passado reinventado numa dimensão que Belo denominou por um “tempo detergente” (*ibid.*: 36). O poema funciona, por isso, como um *transporte no tempo*, título de um dos livros de Belo. Um tempo transformado, danificado, do poeta que, nessa transformação, danifica também a experiência do tempo presente, para se tornar o da escrita: “Não perguntem quem sou / Neste momento em que recordo e escrevo” (BELO, 1984a: 167). Essa experiência radical advém de um “desassossego permanente – o de um ‘peregrino e hóspede’ sobre a terra” (2015: 36) e condiz com a perda da individualidade desse que escreve: o poeta deixa de ser quem é para se dissolver no poema e tomar a sua forma. A esse respeito, no ensaio “Manuel Bandeira em verso e prosa”, Belo refere que “Se fossem a citar Manuel Bandeira teriam de ir um pouco mais longe, porque o trabalho de Bandeira não é exercido tanto sobre a palavra ou o verso como sobre o poema [...]: ‘É que sou, perdoai-me, um poeta que só funciona dentro do poema’” (BELO, 1984b: 192). Como se detém dessas palavras, a mediação (e a meditação) de um passado pela escrita desencadeia uma despersonalização do indivíduo, que de criador passa a fazer parte do ser criado, sacrificando a própria vida à sua arte. Esse era o estado que Rilke ambicionara e que explicara ao militar. Santos refere-se ao processo como uma “diluição da identidade” (2015: 36) e que se dá através da “profusão de espaços e tempos” (*ibid.*), impossibilitando o sujeito de se reconhecer e de reconhecer o mundo para lá do poema. Por certo, simbólica, esta perda identitária, ao manifestar-se no poeta como um trabalho de lapidação, não apenas do texto, mas da sua interioridade, revela-se como a impossibilidade de se voltar “a um mundo prévio à escrita, o que pressupõe a morte e o distanciamento daquele que se foi no passado” (*ibid.*: 37). Rilke compreendera profundamente esse poder da escrita. Por meio da experiência criativa, dá-se uma transformação do poeta, ele não é mais aquele que foi, mas uma infinita construção que não finda, nem “no dia em que o poeta para sempre / encher de terra a boca que lhe enchia o canto” (BELO, 1990: 107).

Constata-se, assim, que, segundo Belo, o poeta deverá dedicar-se a servir a poesia com todas as “armas e bagagens” (BELO, 1984b: 20) de que dispuser, na arte e na vida. Só por esses meios poderá criar algo seu e, por esses meios, elaborar um processo introspectivo, auxiliando, depois, o leitor a conhecer-se também. A poesia “deve servir um ideal de comunhão humana” e contribuir para que se crie um espaço/momento coletivo no espaço exato da página (*ibid.*: 22).

O caráter útil da poesia nasce aí, no momento em que o criador, como Homem, toma a responsabilidade pela sua consciência e perante a consciência *de quem o lê* (*ibid.*: 17, 18). A maior revolução da poesia faz-se nesse ponto, ao atuar, nomeadamente, na renovação da sensibilidade e da linguagem, no autor, no leitor e no mundo: “Quem é que não é sensível a estes quatro versos do nosso grande poeta [Fernando Pessoa], que eu trago na carteira juntamente com o dinheiro?” (*ibid.*: 22).

A poesia perfeita, ideal, aquela que todo o poeta quer escrever, sua “suprema ambição” (*ibid.*: 283), é aquela perfeitura que chega mesmo «a atingir a tranquilidade e a impassibilidade dos minerais» (*ibid.*). No entanto, para cumprir esse efeito, a criação poética revela-se falsiosa: ela “é, no seu processo, na sua gestação um jogo as mais das vezes bem pouco limpo. Na poesia vale tudo, os fins justificam os meios” (*ibid.*:). Por esse motivo é que o poeta pode servir-se de todos os autores para criar: por meio de processos de montagem, nos quais deve o poeta “trabalhar friamente sobre o material previamente isolado das emoções” (*ibid.*), com fim à obtenção de “uma síntese, um texto coerente, uma arquitectura que se mantenha de pé pelos seus próprios meios” (*ibid.*) e que perdure no tempo, sem que seja necessário, posteriormente, na leitura, recorrer a qualquer fator de caráter biográfico para justificar a qualidade do que foi escrito.

A criança, dada a falta de acontecimentos para juntar à sua biografia, mostra-se a criadora por excelência: pura e simples, criadora de histórias e de sonhos... A simplicidade, mais facilmente captada e atingida pelas crianças (não fosse para Nietzsche a criança superior ao leão, em *Assim Falava Zaratustra*), é o maior trabalho e desafio de quem escreve; a verdade, essa, deve ser captada e reconhecida por cada leitor dentro de si, partindo do texto. Parte-se do texto para se voltar, como nos conta Carlos Drummond de Andrade, ao *reino das palavras*. Por isso é que “faculdade poética é um privilégio da infância. É essa constatação que leva Leopardi a declarar: ‘Por isso se pode perfeitamente dizer que, em boa verdade, poetas só os antigos o eram, da mesma maneira que hoje só as crianças e os rapazes o são.’” (1984b: 63). Ora, e não foi a Leopardi que Kappus dedicou o primeiro poema para Rilke? Sim.

Conclusão

Através da leitura das *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, foi nossa pretensão analisar nesta dissertação a profundidade do processo criativo descrito pelo poeta a Franz Xaver Kappus. A busca pela resposta à pergunta: *Como viver?*. A procura da autenticidade de uma voz própria e da essência das coisas mostrou-se a grande missão rilkeana, que poderá ser cumprida, somente, por aqueles que assumirem a arte como um modo de existir. A compreensão de cada um desses fatores só se fez possível, no entanto, através do contacto com a arte de Auguste Rodin e de Paul Cézanne, como pudemos explorar em *Cartas sobre Cézanne*, entre outros objetos de estudo. É dentro deste universo da correspondência rilkeana que Rilke revela o seu intuito de escrever as suas missivas como verdadeiros textos literários, prestando uma atenção e um cuidado na sua elaboração que conferem a essas cartas um tom poético e filosófico profundo. Esse caráter permitiu-nos traçar vasos comunicantes entre as suas considerações e as teorias de outros autores, como Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Michel Foucault e Silvina Rodrigues Lopes.

Ademais, o estudo comparativo com Ruy Belo permitiu colocar-se em evidência as inúmeras marcas de intertextualidade que a poesia beliana apresenta, nomeadamente, de Rilke. A solidão como ponto de partida; a infância como verdadeira relação com o mundo, o ancestral e o futuro; a simplicidade do poeta são apenas alguns dos pontos em que ambas as poéticas dialogam. O poema é tomado, por ambos, como o espaço propício à introspeção, ao autoconhecimento e ao questionamento do lugar que o envolve; um confronto entre a interioridade e a exterioridade que não pretende senão (re)uni-las.

Atentemos no excerto de Melançon que se segue, sobre a tentativa de definir a carta enquanto género:

elle constituait, au XII ou XIII siècle, ‘un genre littéraire défini par un véritable canon, et proche de l’ ‘essai’ moderne’; son ‘cadre’ contraignait l’esprit ‘à une démarche d’analyse puis de synthèse, propre à aider ce qui, de notre temps, apparaît comme confession’. De fait, selon Marc Fumaroli, la tradition médiévale fait de la lettre, ‘avec le sermon, un des deux genres majeurs en prose’. (MELANÇON, 1996: 49)

Pensando as missivas de Rilke e os ensaios de Belo como dois géneros que se aproximam, sobretudo, pela poesia de que se fazem as suas palavras, verifica-se como um e outro parecem confessar-se ao leitor, mas, em primeira instância, escrevendo cada um para si, ou para o seu *outro*. Rilke tencionava deixar a sua marca por todos os lugares, enquanto Belo, a todo o

momento, procurou recuperar essas marcas anteriores. Por viverem em tempos diferentes, nunca se corresponderam; encontrámo-los aqui, mais próximos do que nunca.

Consideramos que a introdução desta discussão no fórum acadêmico representa uma contribuição significativa para os estudos de teoria da literatura, de literatura contemporânea portuguesa e comparatistas. Por ter sido desenvolvida apenas uma pequena parte do vasto campo em aberto nestes estudos, esta pesquisa representa um ponto de partida para um caminho fértil de investigações futuras. Tendo por base as conclusões alcançadas, é nossa pretensão aprofundar e expandir esta investigação, com o intuito de prolongar a exploração dos ecos e dos diálogos das poéticas destes autores, Rainer Maria Rilke e Ruy Belo.

Bibliografia

Bibliografia ativa

BELO, Ruy (1984a) *Obra Poética*. Org. E posfácio de Joaquim Manuel Magalhães. Vol. 1. 2ª ed. Lisboa: Presença.

_____ (1984b) *Obra Poética*. Org. E posfácio de Joaquim Manuel Magalhães. Vol. 3. 2ª ed. Lisboa: Presença.

_____ (1998) *País Possível*. 2ª ed. Lisboa: Presença.

_____ (2004) *Todos os Poemas – III*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2015) *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*. Org: Manaíra Aires Athayde. Lisboa: Assírio & Alvim.

RILKE, Rainer Maria (1969) “Letters on Cézanne”, In: *Letters of Rainer Maria Rilke 1892-1910*. Trad. Jane Bannard Greene. New York City: W. W. Norton & Company.

_____ (1983) *Poemas: As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Trad. Paulo Quintela. Paulo Quintela. Porto: O oiro do dia.

_____ (1995) *Rodin*. Trad. Daniela Caldas. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

_____ (2003) *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio d’Água.

_____ (2004) *Cartas a Rodin*. Trad. Miguel Etayo Gordejuela. Madrid: Síntesis.

_____ (2005) *O Livro das Imagens*. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água.

_____ (2009) *O Livro de Horas*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2014) *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Lino Marques. Lisboa: Relógio d'Água.

_____ (2016) *Viagem singular a Worpswede*. Trad. João Barrento. Lisboa: Feitoria dos Livros.

Bibliografia passiva

ALTMAN, Janet (1982) *Epistolary, Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.

BAZAN, Mariana Marchi (2018) *Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

BRIGGE, Helen (2010) “Rilke and the visual arts”. In: *The Cambridge Companion to Rilke*. Oxford; London: The University Of Cambridge.

BLANCHOT, Maurice (1987) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.

CAMPOS, António (1998) *Coisas e Anjos em Rilke*. In: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs20129811.htm> Acesso em: 13 de maio de 2024.

COLLOT, Michel (2011) *La pensée-paysage*. Paris: Actes Sud.

CULLER, Jonathan (1997) “Em defesa da superinterpretação”. In: ECO, Umberto: *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes.

DE MAN, Paul (1996) *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago.

DIAZ, Brigitte (2002) *La Lettre ou la pensée nomade*. Paris: Presses Universitaires de France.

EIRAS, Pedro (2005) “SCHERZO COM HELICÓPTEROS: A metáfora do voo em Herberto Helder”. In: Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas, II Série, vol. XXI. Porto.

FERREIRA, Vergílio (2010) *Carta ao Futuro: ensaio*. Lisboa: Quetzal.

FOUCAULT, Michel (1983) “A Escrita de Si”. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____ (2001) “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

HÖRSTER, Maria António (1993) *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal : (1920-1960)*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

_____ (1994) “Rainer Maria Rilke: A voz”. In: *Revista Runa*. Coimbra: Faculdade de Letras.

IONTA, Marilda Aparecida (2011). *A escrita de si como prática de uma literatura menor: cartas de Anita Malfatti a Mário de Andrade*. In: *Revista Estudos Feministas*.

JEAN, Raymond (1989) *Un portrait de Sade*. Paris: Actes Sud.

KAUFMANN, Vincent (1990) *L'équivoque épistolaire*. Paris: Minuit.

LISPECTOR, Clarice (1999) *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

LOPES, Silvina Rodrigues (2019) *A Inocência do Devir: Ensaio a partir da Obra de Herberto Helder*. Lisboa: Língua Morta.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1978) “A poesia de Ruy Belo”. In *Colóquio/Letras*, nº 46.

MELANÇON, Benoît (1996) *Diderot Épistolier, Contribution à une poétique de la lettre familiale au XVIIIe siècle*, Bibliothèque Nationale du Québec, Québec: Fides.

NIETZSCHE, Friedrich (2001) *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ (2022) *Assim falou Zarathustra*. Trad. António Sousa Ribeiro. Coimbra: 70.

RYAN, Judith (2004) *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROSENFELD, Kathrin H. (2013) “‘A melodia como luz da poesia’: O impacto de F. Nietzsche sobre R. M. Rilke”, in: *Revista Dissertatio de Filosofia*. Porto Alegre

SARAIVA, Arnaldo (1984) *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Árvore.

SEARA, Isabel Maria Loureiro de Roboredo (2006) *Da epístola à mensagem eletrónica: metamorfoses das rotinas verbais*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta de Lisboa.

SILVA, Manuela Parreira da (1998) *O Género Epistolar: Correspondências*. Lisboa: Colibri.

STRATHAUSEN, Carsten (2003) “Rilke’s Stereoscopic Vision”. In: *The Look of Things. Poetry and Vision around 1900*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press.

SWALES, John M. (1990) *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.

TODOROV, Tzvetan (2006) *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

VIANA, Mário Gonçalves (1940) *Os Epistológrafos na Literatura Portuguesa, Ensaio histórico-crítico*, Porto: Educação Nacional.

VILAIN, Robert (2010) “Rilke and modernism”. In: *The Cambridge Companion to Rilke*. Oxford; London: The University Of Cambridge.

VYGOTSKY, Lev (2000) *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes.