

Mariana Marchi Bazan

**Poesia-coisa: a poesia de Rilke
em diálogo com a escultura e a pintura**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Aparecida Barbosa

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bazan, Mariana Marchi

Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a
escultura e a pintura / Mariana Marchi Bazan ;
orientadora, Maria Aparecida Barbosa, 2018.
108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Escultura. 4.
Pintura. I. Barbosa, Maria Aparecida . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

“Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura.”

Mariana Marchi Bazan

Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título

Mestre EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

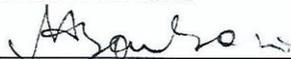


Prof^ª Dr^ª Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
ORIENTADOR(A)



Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



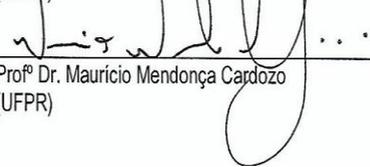
Prof^ª Dr^ª Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
PRESIDENTE



Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia de Barros Camargo
(UFSC)



Prof^º Dr. Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros
(UFSC)



Prof^º Dr. Maurício Mendonça Cardozo
(UFPR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Maria Aparecida Barbosa pela orientação, aos meus pais e a todos que contribuíram com o desenvolvimento deste trabalho e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento à pesquisa ao longo dos dois anos de mestrado.

Viva por enquanto as perguntas. Talvez depois, aos poucos, sem que o perceba, num dia longínquo, consiga viver as respostas. (RILKE, 2013, p. 38)

RESUMO

Esta dissertação apresenta reflexões acerca do diálogo da poesia de Rainer Maria Rilke com a escultura de Auguste Rodin e com as pinturas de Paul Cézanne e Vilhelm Hammershøi. Do interesse pelas artes pictóricas e plásticas Rilke compôs os chamados “poemas-coisa”, do alemão *Dinggedichte*, marcados pela introjeção da poesia no mundo das coisas. Rilke deixa as coisas falarem por si. Nos poemas elencados para ilustrar o conceito, encontram-se elementos essenciais das obras de Cézanne, Rodin e Hammershøi respectivamente: a cor, o gesto e o espaço, que propiciam imagens concrecionadas dada a visualidade de sua composição. Em decorrência do processo de desenvolvimento do capitalismo, os objetos são apreendidos de maneira distinta pelo homem moderno, projetando-se no âmbito literário e artístico, como pode ser percebido no movimento *Jugendstil*. Embora trate de um movimento que se desenvolveu por um viés mercadológico, o *Jugendstil* traz arraigada uma tendência que vai ao encontro da questão antropológica suscitada por Hofmannsthal em *Uma Carta*. Essas questões sobre os objetos no mundo moderno são pontos nevrálgicos nos estudos de Walter Benjamin, que tratou em seus estudos de Baudelaire e do século XIX de recuperar histórias, trazendo à tona fenômenos advindos do capitalismo. Este estudo aponta a recepção da poesia rilkeana – em seus vieses diversos, ora mais mística, ora concrecionada - nos jornais brasileiros, sobretudo a partir dos anos 1940 pela tradutora Dora Ferreira da Silva e por Augusto de Campos a partir dos anos 1950, e os modos como a poesia de Rilke dialoga com o amplo espectro das letras brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Cézanne. Coisa. Hammershøi. Objeto. Poesia-coisa. Rilke. Rodin.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Dissertation stellt die Autorin Überlegungen über den Zusammenhang zwischen der Dichtung Rainer Maria Rilkes, den Skulpturen August Rodins sowie den Gemälden Paul Cézannes und Vilhelm Hammershøi. Aus dem Interesse für die bildenden Künste schrieb Rilke die genannten Dinggedichte, die vom Eindringen der Dichtung in die Welt der Dinge gekennzeichnet sind. Rilke lässt die Dinge für sich sprechen. Um in den angeführten Gedichten den Begriff zu veranschaulichen, befinden sich jeweils grundlegende Elemente der Werke von Cézanne, Rodin und Hammershøi – Farbe, Gebärde und Raum –, die die Bilder aufgrund ihres Zusammensetzungsaspektes konkretisieren. In Folge des Entwicklungsprozesses des Kapitalismus werden die Objekte von dem modernen Menschen anders wahrgenommen und im Bereich des literarischen und künstlerischen Schaffens integriert, wie man es in der Jugendstilbewegung erkennen kann. Obwohl es sich um eine Kunstbewegung handelt, die sich durch Marktneigung entwickelte, birgt der Jugendstil in sich eine Veranlagung, die der anthropologischen Frage entgegenkommt, die von Hofmannsthal in seinem Werk „Ein Brief“ angeregt wird. Diese Fragen über die Dinge in der modernen Welt sind neuralgische Punkte in den Studien Walter Benjamins, der versucht, die Geschichten in seinen Baudelaire- und 19.-Jahrhundert-Studien wiederzubeleben und aus dem Kapitalismus entstehende Phänomene hervorzuheben. Diese Untersuchung zeigt die Rezeption der Dichtung Rilkes – in ihren vielfältigen Neigungen, mal mystischer, mal gegenständlicher – in den brasilianischen Zeitungen, vor allem in der Übersetzung von Dora Ferreira da Silva ab 1940 und in der von Augusto de Campos ab 1950. Sie veranschaulicht auch die Art und Weise, wie die Dichtung Rilkes mit dem breiten Spektrum der brasilianischen Literatur in Dialog tritt.

SCHLÜSSELWÖRTER: Cézanne, Ding, Hammershøi, Objekt, Dinggedicht, Rilke, Rodin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 Poesia-coisa para os brasileiros.....	32
2 O culto ao objeto.....	48
3 Cor, espaço e gesto na poesia.....	65
4 Considerações finais.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103

INTRODUÇÃO

Pintura, escultura, literatura, música são mais próximas umas das outras do que se acredita. Elas exprimem todos os sentimentos da alma humana em face da natureza.¹

Auguste Rodin (1911, p.202, tradução minha)

Se Rodin (1840-1917) fez da superfície o elemento essencial de sua arte, é possível que Cézanne (1839-1906) o tenha encontrado nas cores, assim como Hammershøi (1864-1916) na frugalidade do espaço. Rilke (1875-1926), por sua vez, se apropriou das noções inscritas nesses elementos das artes plásticas para compor sua poesia. A correspondência e as disputas (*Paragone*) entre as artes é objeto de discussão há séculos, suscitada por nomes como J. J. Winckelmann (1717-1768), G. E. Lessing (1729-1781) e Tolstói (1828-1910). Desde os primórdios de seus escritos até a morte, Rilke desenvolveu diversos contos, cartas, ensaios e sobretudo poemas marcados pelas reflexões acerca das diferentes esferas artísticas, dentre elas a escultura, a pintura e a arquitetura. Tal interesse se projeta principalmente na “poesia-coisa”² ou *Dinggedicht*, objeto de

¹ *Peinture, sculpture, littérature, musique, sont plus proches les unes des autres qu'on ne le croit généralement. Elles expriment toutes les sentiments de l'âme humaine en face de la nature.*

² Ao discorrer sobre a “poesia-coisa” de Rilke, é também pertinente distingui-la do “poema-objeto”. Embora aparentemente sinônimos, esses dois termos possuem significados distintos. Diferentemente da “poesia-coisa”, o “poema-objeto”, conforme consta no *Dicionário dos termos Literários* de Massaud Moisés (2013, p.365), manifestou-se com a corrente surrealista e por meio dele almejava-se articular a poesia e as artes plásticas, priorizando também as características visuais do texto, como a decomposição de palavras e o aproveitamento de espaços em branco. Assemelha-se ainda ao “poema-objeto”, ao “poema-colagem” e aos “desenhos-poemas”, “que visavam à criação de um espaço poético comum à poesia e à pintura, e à abolição das fronteiras entre estas duas formas de expressão” (MOURA SOBRAL, 1984 apud MOISÉS, 2013, p.365). Quanto à tradução do termo *Dinggedicht*, ainda que *Ding* signifique “coisa”, *Gedicht* “poema” e *Dichtung* “poesia”, optei por utilizar tanto o termo “poesia-coisa” quanto “poema-coisa”, ambos empregados pelo poeta e tradutor Augusto de Campos. Ao utilizar “poesia-coisa” faço referência à poesia de Rilke, e “poema-coisa” quando me referir a um poema específico. Além de Augusto de

estudo desta dissertação. Cabe ressaltar que, apesar das afinidades entre a poesia de Rainer Maria Rilke as artes plásticas, a filosofia e a sociologia, o presente trabalho propõe sobretudo uma reflexão na esfera dos estudos literários. Estamos tratando aqui da virada do século XIX para o século XX, ou seja, um momento marcado por fortes mudanças econômicas, sociais e políticas, por conseguinte, pelos novos olhares do homem sobre si, sobre o mundo e a natureza.

A crise da linguagem é anunciada por Nietzsche (1844-1900), por exemplo quando ele grita "Deus está morto!". Na poesia, uma semelhante acefalia, uma negação do positivismo e da totalidade, é proclamada por Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Na esteira do pensamento do filósofo de Basel, Hofmannsthal publica em 17 de outubro de 1902 no jornal berlinense *Der Tag* (O dia) um texto intitulado *Esta é uma carta que Philipp Lord Chandos, filho mais novo de Earl of Bath, escreveu a Francis Bacon, mais tarde Lord Verulam e Visconde St. Albans, para se desculpar diante deste pela sua total desistência de qualquer atividade literária*³, o qual consiste em uma carta ficcional escrita no dia 22 de agosto de 1603. Testemunho da incredulidade moderna em relação à linguagem, é consensual que *Uma carta* apresenta a renúncia de Lord Chandos a qualquer tipo de literatura em virtude da decadência do pensamento e da linguagem dos tempos de *fin de siècle*.

Campos, o tradutor Pedro Süsskind igualmente emprega o termo “poesia-coisa” e Rita Rios e José Paulo Paes por sua vez adotam o termo “poema-coisa”.

³ *Uma carta*, traduzido para o português pela filósofa e tradutora Márcia Schuback, trata-se de um conto que mais tarde julgou-se documento de contestação ao esteticismo europeu. Hofmannsthal revelou-se um dos artistas do *fin de siècle* de arguta consciência acerca da crise europeia, sobretudo a conflagração da literatura moderna. No texto, o poeta assinala a crise da linguagem da modernidade como resultado da incredulidade às visões religiosas, que “não possuem mais nenhum poder sobre mim” (HOFMANNSTHAL, 2010, p.28), e das dúvidas do indivíduo acerca de si e das coisas ao redor. “Um regador, um ancinho abandonado no campo, um cachorro ao sol [...] qualquer um desses objetos [...], dos quais os olhos sem mais haveriam de se desviar com indiferença, podem subitamente [...] assumir um caráter tão sublime e comovente que as palavras parecem pobres demais para exprimir” (2010, p.30). Na esteira do pensamento de Hofmannsthal, Rilke, empreende a própria visão poética em relação a si e às coisas, criando uma linguagem que seja capaz de expressar essa perspectiva. Uma linguagem na qual, conforme Lord Chandos, “nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma linguagem na qual as coisas mudas por vezes falam para mim” (2010, p.33), que o permita conhecer a natureza das coisas. Voltar-me-ei a essa questão ao longo da pesquisa.

“Em poucas palavras, meu caso é o seguinte: perdi inteiramente a capacidade de pensar ou dizer algo coerente a respeito de alguma coisa”, enuncia Lord Chandos. Apesar do ceticismo quanto à linguagem, Chandos não se deixa emudecer, admitindo de maneira contraditória, porém coerentemente as muitas possibilidades da linguagem.

Esse grito condensa uma série de questões artísticas, culturais e filosóficas latentes. E uma delas diz respeito à maneira de perceber os objetos. É um dos objetivos deste trabalho pensar como a poesia de Rilke participa dessas quebras de paradigma e compartilha do viés despertado pelo grito de Hofmannsthal.

Esta parte introdutória vem à guisa de apresentação do objeto da pesquisa. Nela apresento de maneira concisa as questões que a motivaram. O contato de Rilke com a escultura de Rodin a partir dos escritos de Georg Simmel (1858-1918), o interesse pelo *Jugendstil*, o convívio com os artistas expressionistas de Worpswede, os estudos sobre as obras dos pintores Hammershøi e Cézanne, as implicações macrohistóricas do capitalismo no âmbito artístico e literário da época e o diálogo de poetas brasileiros com a poesia de Rilke.

Os capítulos respectivos para o desenvolvimento dessas questões se dividem como se segue: 1. “Poesia coisa para os brasileiros”, tem como objetivo traçar o panorama da recepção da poesia de Rilke no Brasil e seu diálogo com a literatura brasileira; 2. “O culto ao objeto”, que se detém principalmente nas questões suscitadas por Walter Benjamin, mediante suas leituras de Karl Marx. Essas investigações de Benjamin tratam sobretudo da acepção do objeto na sociedade capitalista e suas implicações nas esferas artística e literária; 3. “Cor, espaço e gesto na poesia”, que traz a leitura de seis poemas-coisa. Nelas aponto o diálogo da poesia de Rilke com a escultura de Rodin e as pinturas de Cézanne e Hammershøi com atentas leituras de ensaios e cartas de Rilke. São interpretações voltadas sobretudo aos respectivos significados dos poemas e à relação com as artes plásticas. Opto por não me aprofundar em análises meticulosas quanto aos aspectos formais do poema, o que de forma alguma coloca em questão seu mérito no estudo da poesia.

E, finalmente, as considerações finais, nas quais tento uma avaliação crítica da pesquisa. Meu próprio trabalho de pesquisa busca se apropriar, para efeito do estudo literário, de reflexões concernentes à crítica, aliadas à história da literatura, à teoria literária e, como não poderia deixar de ser, pelo caráter do objeto e o lugar da minha enunciação, de tradução e comparativismo.

O sociólogo alemão Georg Simmel foi quem apresentou a escultura de Rodin na Alemanha. No texto *A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente (Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart)*, publicado em 29 de setembro de 1902, Simmel projeta as percepções do primeiro contato com a obra do escultor em uma exposição em Praga, na época pouco conhecido fora da França. O título do ensaio fala por si. O sociólogo destaca a obra de arte como símbolo do presente, por meio dela se depreende o mundo, o atual. Baseado nas noções de Simmel Rilke deixa transparecer em composições ensaísticas e poéticas suas percepções da escultura de Rodin.

Rodin foi uma fonte importante para a produção literária de Rilke, haja vista a posição que o poeta desempenhou como secretário particular do escultor, papel que permitiu ao jovem escritor acompanhar de perto o trabalho do “mestre”. Na dedicatória dos *Novos Poemas (Neue Gedichte)* direcionada a Rodin, fica evidente o reconhecimento da contribuição do escultor:

Meus mais finos esforços estão presos em uma língua que não é a sua. Eu estou te oferecendo um livro que você não pode ler. Ao inscrever seu glorioso nome nele, estou reconhecendo que seu imenso exemplo contribuiu enormemente com a minha educação para produzir um trabalho intenso e sincero.⁴ (tradução minha)

Ao que tudo indica, a grande admiração não foi mútua, embora seja preciso lembrar que a interpretação de Rilke projetou definitivamente o trabalho de Rodin no âmbito alemão (WAIZBORT, 2015).

Rilke publicou em 1903 o ensaio *Auguste Rodin*, em que aliou crítica e poesia. Esse ensaio é composto por uma parte introdutória sobre Rodin e uma conferência. Na conferência o poeta chama a atenção pela primeira vez aos objetos ou às coisas - do alemão, no singular *Ding*, no plural *die Dinge* -, que ele passou a apreender com olhar mais apurado a partir das esculturas de Rodin. Em sua fala, o poeta aponta uma nova perspectiva em relação aos objetos, ou seja, à materialidade das coisas. O

⁴ *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' mon éducation vers un travail intense et sincère que je dois à votre immense exemple.* (RODIN, 2004, p.194)

novo⁵ modo de olhar de Rilke não submete mais as coisas ao seu jugo, e sim busca apreendê-las em sua essência, haja vista o contexto no qual o poeta estava inserido, esboçado adiante no segundo capítulo. Refiro-me, de antemão, à virada do século XIX para o XX, momento em que a mercadoria se transforma em objeto de veneração da religião capitalista.

Assim como a perspectiva d'A *Carta* de Lord Chandos, a poesia rilkeana vê o mundo sob um prisma diferenciado. A jarra meio cheia, um rato, um cachorro, uma barata, “essas criaturas mudas e por vezes inanimadas impõem-se para mim com tamanha abundância, com tamanha presença de amor [...]” (HOFMANNSTHAL, 2010, p.33), que despertam, por sua vez, um turbilhão de pensamentos fluidos conduzindo-o à paz recôndita. O movimento de “voltar-se para o interior”, ou seja, o ato de auscultar o próprio âmago, é da mesma maneira apontado por Rilke como uma característica da escultura de Rodin: o gesto, cujo conceito estudarei adiante nesta introdução.

O escultor entendia que se fazia necessária a concentração exclusiva do ser à escultura, a fim de conferir-lhe o substancial semblante de serenidade, “ela não pode exigir nada do mundo exterior, não podia referir-se a nada fora dela e não ver nada que não se encontrasse dentro dela” (RILKE, 2003, p.33). Era assim que distinguira as coisas.

Mas que objetos ou coisas são esses a que o poeta se refere? “Os objetos começam com o mundo; são o mundo” (RILKE, 2003, p. 134), e é por meio deles ou das coisas criadas que o artista é capaz de expressar sua essência espiritual, sua visão de mundo. A princípio, Rilke empregou a palavra *Ding* nas correspondências para designar objetos de arte (*Kunst-Ding*), tais como as esculturas de Rodin. O termo assume diferentes noções conforme descrito em uma carta⁶ de 8 de agosto de 1903:

⁵ Ao fazer referência a um “novo” olhar de Rilke ou às suas “novas” composições poética e ensaística trato da segunda fase criativa do poeta. O legado de Rilke é diferenciado pela crítica literária em três fases: na primeira observa-se uma poesia influenciada por Heine, Hofmannsthal e pelos simbolistas franceses e é pouco estimada pela crítica dada à pouca originalidade poética. A segunda fase, a de maior relevo para essa pesquisa, é marcada pela introjeção do poeta no mundo das coisas, decorrente do contato de Rilke com a escultura de Rodin e com a pintura. Correspondem a esse período as compilações dos *Novos Poemas I* e *Novos Poemas II*, além dos Cadernos de *Malte Laurids Brigge*. E, por último, a terceira fase é marcada pela metafísica, pela *Gedankenlyrik* das *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*, nas quais o abstrato excede o concreto.

⁶ Recorro muitas vezes às cartas e aos ensaios escritos pelo poeta como meios de investigação da poesia-coisa. O trespasse de fronteiras entre gêneros literários

Somente as coisas conversam comigo. As coisas de Rodin, as coisas das catedrais góticas, as coisas do antiquário – todas as coisas que são completas. Elas me direcionam aos modelos; às coisas animadas, do mundo vivo, tomadas como simples e sem interpretação da ocasião das coisas. Começo a ver algo novo: as flores são frequentemente tão infinitas para mim, dos animais sinto um estranho estímulo. Por vezes tenho experienciado até pessoas nesse sentido, as mãos estão vivendo em algum lugar, bocas estão falando e eu observo as coisas mais silencioso e com maior justiça.⁷ (RILKE, 1929, p.1, tradução minha)

Tanto no âmbito da Literatura quanto no âmbito da Filosofia questiona-se a acepção das coisas há bastante tempo. Heidegger⁸, Kant⁹ e Nietzsche¹⁰, por exemplo, promovem discussões a esse respeito. A

não implica necessariamente uma busca por respostas aos elementos autobiográficos (ou não) dos poemas, mas, sim, lançar-se ao objeto de pesquisa servindo-se das mais variadas ferramentas disponíveis, independente do caráter factual ou fictício desses textos. Embora Paul de Man não trate a distinção entre autobiografia e ficção como uma polaridade, mas como o interstício “indecidível” (2012, p.3).

⁷ *Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antikischen Dinge – alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie wiesen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlaß zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir Blumen oft so unendlich viel, und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden, und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.*

⁸ Bibliografia complementar: HEIDEGGER, Martin. **Die Frage nach dem Ding: Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen.** Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1. Auflage, 1984.

⁹ Bibliografia complementar: KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura.** Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2001.

¹⁰ Bibliografia complementar: NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.** Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Nessa obra, Nietzsche trata da complexa e plurifacetada noção da “coisa em si” (*Ding an sich*), suscitada pela filosofia de Kant. Não é de relevo para esta pesquisa abordar tal questão, mas é importante

própria distinção entre coisa e objeto é bastante polêmica. No entanto, esta pesquisa se detém na abordagem da coisa em Rilke. Na poesia e nos ensaios do escritor o termo designa, como eu disse, uma escultura, uma pintura, os elementos da natureza, um gato, a solidão, a angústia, uma mulher, um garoto, uma catedral, um pensamento etc, ou seja, coisas que apesar do caráter não material elas existem, por conseguinte possuem essência.

Semelhante ao que se observa na natureza da poesia-coisa, Walter Benjamin (1892-1940), orientado pelas leituras de Karl Marx (1818-1883), desenvolveu nas *Passagens* o conceito de mercadoria no mundo moderno capitalista, em que “as coisas emanciparam-se, assumem um comportamento humano [...]” (BENJAMIN, 2006, p.217). Ele estuda os objetos como “materialista histórico” (*historischer Materialist*) e comenta as consequências do processo de desenvolvimento capitalista.

Esse novo olhar se evidencia na produção artística, principalmente no movimento do *Jugendstil*, com o qual a poesia de Rilke grandemente se afina num certo momento.

Esse movimento cultural mostrou-se expressivo no campo da literatura, da arquitetura e sobretudo das artes plásticas, e se desenvolveu em simultâneo com o *Art Nouveau* na França e o *Modern Style* na Inglaterra. O primeiro contato de Rilke com o *Jugendstil* se deu em 1897 na exposição *Glaspalast*, em que foram apresentadas ao público trinta obras bastante características do movimento, além de duas salas ornamentadas no novo estilo. A exibição entusiasmou Rilke. Isso está registrado em correspondências, nas quais são reverenciadas as características revolucionárias e vitais da nova corrente, e também no ensaio *Ein Prager Künstler*¹¹ (*Um artista de Praga*) sobre Emil Orlik, um dos colaboradores da revista *Jugend*.

pensar na abordagem do termo *Ding* desde então, tornando-se objeto de profícuas discussões no âmbito filosófico.

¹¹Compilado em *Von Kunst-Dingen: Kritische Schriften - Dichterische Bekenntnisse*. Essa publicação é composta por 31 ensaios que tratam de diferentes temas. Destacam-se, por exemplo, *Elebnis (Experiência)*, *Über den jungen Dichter (Sobre o jovem poeta)*, *Das Testament (O testamento)*, disponível em português, tradução de Tércio Redondo), *Moderne Lyrik (Lírica moderna)*, *Über Kunst (Sobre arte)*, traduzido para o português por Claudia Cavalcanti em *A melodia das coisas: contos, ensaios e cartas*), *Maurice Maeterlinck e Thomas Mann's Buddenbrooks (Os Buddenbrooks de Thomas Mann)*, também traduzido por Claudia Cavalcanti).

No ensaio *Um artista de Praga*, datado de 1 de abril de 1900, Rilke reconhece uma dessas características:

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.¹² (RILKE, 1981, p.1., tradução minha)

Como sugere o nome do movimento, do alemão *Jugend* (juventude) e *Stil* (estilo), seus precursores tinham como objetivo difundir um novo e moderno estilo de vida, “por isso essa arte encontrou um campo tão fértil na arte aplicada, em todos os objetos utilitários com que o homem se confronta em seu cotidiano: na porcelana, nos móveis, nas jóias, na arquitetura, nas vestimentas, nos tecidos, na decoração etc.” (WAIZBORT, 2015, p.396).

Mediante atenta leitura é perceptível que o contato de Rilke com os artistas do *Jugendstil* tornou-se alicerce para as suas deliberações sobre Rodin (WEBB, 1972). A partir da abordagem e da análise feita por Rilke, ainda segundo o professor Webb, é evidente que o poeta tomava o trabalho de Rodin como uma continuação da tradição do *Jugendstil*. Tais proposições podem ser corroboradas em várias passagens do ensaio, sobretudo nas análises e nas descrições dos trabalhos do escultor. Cito o comentário a respeito da superfície, ponto nevrálgico no processo de criação de Rodin e da arte do *Jugendstil*:

Neste momento, Rodin havia encontrado o elemento fundamental de sua arte, por assim dizer a célula do seu mundo. Era a superfície, esta superfície de diversos tamanhos, realçada de modos diferentes, uma área determinada com

¹² *Aus allen Wandlungen und Wirrnissen und Übergängen soll die Kunst den »Extrakt der Dinge«, welcher ihre Seele ist, retten; sie soll jedes einzelne Ding isolieren aus dem zufälligen Nebeneinander heraus, um es in die größeren Zusammenhänge einzuschalten, längs welcher die Ereignisse, die wirklichen Ereignisse, sich vollziehen. Dies ist der Inhalt von Orliks Streben auch, und es scheint mir eine ernste Künstlerabsicht zu sein.* (RILKE, 1983, p.1)

exatidão da qual tudo tinha de nascer e ser elaborado.¹³ (RILKE, 2003, p.24)

O poeta atentou para o fato de que a arte de Rodin se fundamentava nesse conceito de superfície. A ideia consiste em “incontáveis encontros de luz com as coisas”, sendo cada um desses encontros singular e diferente (RILKE, 2003, p.23). Tal combinação de luz e sombra confere à pedra movimento, característica fundamental na escultura rodiniana. E desse movimento surge o gesto (*Gebärde*), outra característica sobressalente e comum entre o movimento artístico alemão e a criação de Rodin. Na descrição da escultura *A Idade do Bronze* (*L'Âge d'airain*), no ensaio *Auguste Rodin*, Rilke aponta o gesto como *Leitmotiv*:

Essa figura também é significativa em outro sentido. Na obra de Rodin ela assinala o nascimento do gesto. Aquele gesto que cresceu e progressivamente se desenvolveu até alcançar a sua grandeza e potência, aqui foi que ele brotou como uma fonte que escorria mensamente por este corpo. [...] Hesitante, o gesto desabrocha nos braços erguidos; e estes braços ainda estão tão pesados, que a mão de um deles já repousa novamente na altura da cabeça. [...] ¹⁴ (RILKE, 2003, p.35).

Imagem 1- *A Idade do Bronze*, de 1877.

¹³ *In diesem Augenblick hatte Rodin das Grudelement seiner Kunst entdeckt, gleichsam die Zelle seiner Welt. Das was die Fläche, diese verschieden große, verschieden betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden mußte.* (RILKE, 2016, p.8)

¹⁴ *Diese Gestalt ist auch in anderem Sinne bedeutsam. Sie bezeichnet im Werke Rodins die Geburt der Gebärde. Jene Gebärde, die wuchs und sich allmählich zu solcher große und Gewalt entwickelte, hier entsprang sie wie eine Quelle, welche leise and diesem Leibe niederrann. [...] Zögernd entfaltet sie sich in den erhobenen Armen; und diese Arme sind noch so schwer, daß die Hand des einen schon wieder ausruht auf der Höhe des Hauptes.* (RILKE, 2016, p.14)



Fonte: Museu Rodin, Paris, 1916.

Tributo a Michelangelo (1475-1564), *A Idade do Bronze* representa um marco na carreira de Rodin, apesar do escândalo que envolveu a obra devido à precisão dos detalhes. E, com isso, Rodin fora acusado de moldar um corpo nu. Rilke vê nela o nascimento do gesto, a quinta-essência do indivíduo. Cabe esclarecer que não se trata de um gesto necessariamente relacionado à forma de expressão corporal ou à pantomima, pelas quais tem-se como finalidade exprimir um significado e um sentido. O gesto, nesse caso, expressa muito além disso. A propósito os germanistas Georg Braungart e Gerhard Kluge assinalam respectivamente em *Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne* (O espírito carnal: O outro discurso do moderno) e em *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende* (Artigos sobre literatura e arte na virada do século) as diferentes acepções do gesto nos âmbitos da literatura, da filosofia e das artes plásticas.

Sobre a interpretação de Rilke, ambos apontam que o poeta possivelmente leu os escritos de Hofmannsthal¹⁵. Conforme Braungart (1995), Hofmannsthal compreende o gesto como a “semente da existência”, a individualidade, a personalidade, as características intrínsecas do indivíduo.

“Esta profunda excitação interior, esta rica e surpreendente inquietação de tudo o que é dotado de vida”¹⁶ (RILKE, 2003, p.17). O gesto, ao que indica a menção, representa para Rilke o movimento do “voltar-se para o interior” (*Sich-nach-innen-Biegen zurück*), a expressão do corpo como um todo, o “eu”, o próprio corpo, o fragmento, ou seja, a essência da vida projetando tudo à superfície. O corpo não é necessariamente inteiro: pode ser um fragmento como *La main de Dieu* (*A mão de Deus*), *Buste de Victor Hugo* (*Busto de Victor Hugo*) ou mesmo o torso de *L’Homme qui marche* (*O homem que anda*).

Estudando-os com profundidade e tentando recriá-los em forma de poemas, Rilke apreendeu que em cada uma dessas superfícies, em cada gesto havia vida e era justamente a disposição anímica que o poeta fazia ressaltar dos objetos (ou lhes conferia), penetrando-os e recriando-os. A esse respeito, ressalto as considerações de Simmel no ensaio *A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente*. É possível que esse ensaio tenha sido uma leitura de Rilke, haja vista as afinidades entre ambas as reflexões, como observo a seguir no trecho acerca do triunfo do espírito sobre a matéria:

Em suas obras percebemos pela primeira vez a plena animação da pedra e do bronze; a vida interna da pedra parece vibrar em sua superfície, tendo se formado sem resistência. Como se costuma dizer, a alma edifica seu corpo. (SIMMEL, 2013, p.126)

O ensaio, inédito no âmbito alemão, apresenta considerações pertinentes sobre a escultura de Rodin. Simmel a entende como um mecanismo de representação do presente, ou seja, por ela é possível depreendermos o mundo moderno. Assim sendo, temos a escultura de Rodin como símbolo da arte moderna e do homem moderno. E essas

¹⁵ Bibliografia complementar: HOFMANNSTHAL, Hugo von. **Die Mimin und der Dichter**. In: Die literarische Welt. Herausgeber. Ernst Rowohlt Verlag: Berlin, 1925.

¹⁶ [...] von dieser tiefen, innerlichen Erregtheit, von dieser reichen und überraschenden Unruhe des Lebendigen (RILKE, 2016, p.4).

esculturas teriam instaurado na história um novo estilo artístico desde Michelangelo. Simmel categoriza o interstício temporal entre os dois artistas “degeneração barroca” (2013, p.125), mas excetua os artistas que buscavam individualmente novas apreensões da natureza e formação de estilo. Seria esse o caso do escultor francês Jean-Antoine Houdon (1741-1828), conhecido pelos bustos de personalidades históricas¹⁷, e o escultor alemão Adolf von Hildebrand (1847-1921). Faltaria a esses artistas, no entanto, uma força propulsora à formação de um estilo que pudesse abranger o mundo da mesma maneira como logrou Michelangelo. Logo, se a história da arte consistisse na criação de um novo estilo artístico ao invés de repeti-lo, de acordo com Simmel (2013), o que com Michelangelo terminara se reinstaura com Rodin, superando o preconizado classicismo, que se trata de uma forma histórica e não de um estilo.

No que se refere à estagnação artística que os estudiosos verificam no interstício entre Michelangelo e Rodin, deve-se levar em consideração a dimensão na arte no âmbito social da época. É sabido que por muito tempo a arte foi subjugada à consciência religiosa e que mais tarde com o processo da secularização, a burguesia em ascensão volta-se para a realidade concreta e nela procura as próprias formas de arte (BOAL, 2013). O aparecimento do nu, por exemplo, ao qual opunham-se as culturas clerical e aristocrática é uma dessas marcas de transformação e ruptura. E nisso consistia o espírito artístico moderno: aventurar-se por caminhos novos, vagos e imprecisos, libertar-se da arte convencional e da mercadoria.

Assim como Nietzsche demonstrou para amplos círculos que a nossa moral, que nós consideramos pura e simplesmente como moral, é apenas uma moral, ao lado da qual outros modos da moral são possíveis, Rodin comprovou que o estilo classicista, que se considera o estilo em escultura, não é uma forma absoluta, mas sim histórica, ao lado da qual, em outras condições históricas outras formas têm sua razão de ser (WAIZBORT, 2013, p. 289).

¹⁷ Destacam-se os bustos dos presidentes norte-americanos Thomas Jefferson (1743-1826) e George Washington (1732-1799), dos pensadores J. J. Rousseau (1712-1778) e Voltaire (1694-1778), do dramaturgo Molière (1622-1673), de Luís XVI (1754-1793) e de Napoleão Bonaparte (1769-1821).

Simmel (2013, p.125) salienta que Rodin foi pioneiro em renunciar à Antiguidade em direção a um novo estilo “engendrado por meio da fusão do espírito moderno com a sensibilidade artística de Michelangelo”. O espírito moderno expressado por Rodin de modo extenso e intenso é manifestado pela angústia e pelos anseios do homem moderno, que se respalda na dicotomia entre individualidade e conformidade com a lei (*Gesetzmässigkeit*). Por individualidade entende-se a singularização do indivíduo perante a lei (*Gesetz*), que na esfera do direito e das ciências naturais considera o indivíduo como parte de um todo, ou seja, de maneira generalizada. Por outro lado, pela conformidade com a lei o indivíduo não se deixa privar de sua singularidade nem de suas necessidades de ser e agir.

Prosseguindo nesse âmbito, Simmel desenvolveu estudos concernentes à ideia da lei individual. Por essa expressão compreende a nostalgia do sujeito como individual, “livre de toda mera generalização e com a dignidade, a extensão e a assertividade da lei” (2013, p.125). Para melhor esclarecer a dicotomia, o sociólogo recorre à figura externada pelo artista, e afirma que ela possui plena liberdade, cada forma seria capaz de reproduzir a sensibilidade do homem enquanto sujeito individual. Porém, essa liberdade seja ela procedente do artista ou de sua obra possui “todo o rigor, toda a coerência, toda altivez de uma conformidade com a lei”. Para Waizbort (2013, p. 291), tal formulação de Simmel fará sempre referência “às grandes personalidades criadoras”, visto que todo grande artista busca configurar sua própria lei individual.

Interessa para efeito desta dissertação a pesquisa que Rilke promoveu da obra de Rodin, Cézanne e Hammershøi. Importa pensar, todavia, que para refletir esse escopo a pesquisa investiga questões do percurso de Rilke, por exemplo seu estudo sobre Van Gogh e sua experiência em meio aos artistas da Colônia de Worpswede¹⁸. Essa

¹⁸ Nessa pequena comunidade ao ar livre abrigavam-se sobretudo artistas que abriram mão da vida urbana a fim de experienciarem maior proximidade com a natureza e habitarem-se à simplicidade da vida no campo. Tal como o grupo expressionista *Die Brücke*. Esses grupos artísticos representam uma tendência, um fenômeno social que consiste no despertar de consciência, de perceber o outro. O homem toma consciência de que não é hegemônico no mundo e passa a conviver com animais, objetos e outras culturas. A conotação/valorização do objeto adquire uma feição antropológica, marcando a mudança gradual de paradigma, e veremos que isso inspirou Rilke no transpor de sua poesia. Da estada na Colônia de Worpswede resultou o ensaio *Worpswede: Monographie einer Landschaft und*

colônia, que se tornou conhecida pelo grupo de artistas de impulso expressionista, situa-se nas proximidades de Bremen. Ali viviam artistas como a pintora Paula Modersohn-Becker (1876-1907) e a artista plástica Clara Westhoff (1878-1954), ex-aluna de Rodin e esposa de Rilke durante certo tempo e com quem teve uma filha, Ruth Rilke. Enquanto esteve em Worpswede a convite do pintor e ilustrador Heinrich Vogeler, Rilke pôde conhecer as inquietações criadoras daqueles pintores que ali trabalhavam. A estada na colônia lhe proporcionou um olhar mais objetivo, um conhecimento tanto das técnicas que auxiliavam, como das dificuldades que os pintores enfrentavam durante o desenvolvimento da obra (WEBB, 1972).

Além da experiência com os artistas de Worpswede, peça fundamental na vida pessoal e literária de Rilke foi a escritora e psicanalista russa Lou-Andreas Salomé (1861-1937), discípula de Nietzsche, Freud (1856-1939) e Tolstói. Essa mulher tão atuante em diversos segmentos contribuiu ativamente no processo de criação do poeta. Ela operou como principal interlocutora do autor durante décadas, encorajando-o a conquistar a almejada autonomia poética, evidente na investigação acerca da poesia-coisa. Tal emancipação é referência explícita nas linhas endereçadas à psicanalista no dia 8 de agosto de 1903:

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.¹⁹ (RILKE, 1929, p.115, tradução minha)

ihrer Maler (Worpswede: Monografia sobre uma paisagem e seus pintores), composto, além de algumas páginas introdutórias, por cinco capítulos sobre os artistas Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende e Heinrich Vogeler, respectivamente. Nessas anotações, Rilke procura compreender a habilidade desses pintores e seus distintos modos de concepção da pintura, voltando-se para a relação homem-natureza, no sentido mútuo.

¹⁹ ...*O Lou, in einem Gedicht, das mir gelingt, ist viel mehr Wirklichkeit als in jeder Beziehung oder Zuneigung, die ich fühle. Wo ich schaffe, bin ich wahr, und ich möchte die Kraft finden, mein Leben ganz auf diese Wahrheit zu gründen, auf diese unendliche Einfachheit und Freude, die mir manchmal gegeben ist. Schon als ich zu Rodin ging, suchte ich das; [...]*

Observa-se na confissão acima que a busca pela autonomia poética precede o contato com Rodin, cuja obra, por sua vez, atuou como força motriz no processo de amadurecimento e libertação da poesia de Rilke. É dessa força motriz que sucederam uma série de poemas-coisa.

Esta dissertação se volta ao estudo da poesia parisiense de Rilke. Foi o período em que o escritor teve intenso contato com as artes plásticas e pictóricas o que determinou características de sua composição poética. Essas questões partem dos conceitos "objeto/mercadoria" estudado por Walter Benjamin, respectivamente em relação às incipientes teorias socialistas do século XIX, a exaustão do fetiche como indica o período "Decadentismo", bem como o "objeto/fetiche", tendendo ao *design* de produtos, no contexto do *Jugendstil* e finalmente a transformação que se opera no exercício de pensar o outro com as *Dinggedichte* – tudo isso eu leio a princípio em interlocução com Simmel e outros estudiosos. A leitura da poesia e do ensaio de Rilke, *Auguste Rodin*, conduziu à formulação da hipótese segundo a qual a cor, o espaço e o gesto se revestem de importância para uma guinada, em que o substantivo, a concretude e a visualidade marcam a introjeção no mundo das coisas.

Considerando a vasta produção do poeta, o critério de delimitação do objeto de estudo, os poemas-coisa (*Dinggedichte*), circunscreve a tematização da infância. Nessa perspectiva estudo os poemas em língua alemã: *O Carrossel (Das Karussell)*, *A criança (Das Kind)*, *Lamento de uma jovem (Mädchen-Klage)*, *De uma infância (Aus einer Kindheit)*, *Infância (Kindheit)* e outro poema homônimo. Duas pistas estimulam a escolha do viés infância: a recorrência do tema nos poemas e a maneira como o poeta o evoca por meio da poesia-coisa, projetando os elementos das artes plásticas. As cores "Vermelho, verde, cinza; indeciso,/ um pequeno perfil passa fugaz"²⁰; o gesto "a solidão se muda em mim,/ quando, do alto dos meus seios,/ meus sentimentos chamam por asas/ ou por um fim"²¹ e o espaço "E então, à saída, as ruas cintilam e ressoam/ e nas praças as fontes jorram,/ e nos jardins é tão vasto o mundo -."²². Creio que esse corpus me permite apresentar e provar a

²⁰ *Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,/ ein kleines kaum begonnenes Profil.* (RILKE, 2013, p.460)

²¹ *Wird mir diese Einsamkeit,/ wenn, auf meiner Brüste Hügel/ stehend, mein Gefühl nach Flügeln/ oder einem Ende schreit.* (RILKE, 2013, p.413)

²² *Und dann hinaus: die Straßen sprühen und klingen/ und auf den Plätzen die Fontänen springen/ und in den Gärten wird die Welt so weit -.* (RILKE, 2013, p.328)

hipótese que formulo – partindo do pressuposto das imagens, da cor, do espaço e do gesto nos poemas de Rilke.

Adiante, eu me deterei nesses elementos, que Rilke estudou respectivamente nas obras de Cézanne, Hammershøi e Rodin. Tendo em vista o desenvolvimento da questão axial da dissertação, apresento no capítulo 3 trechos mais extensos do ensaio *Auguste Rodin* e dos poemas em diálogo, não somente com os artistas plásticos modelares para o projeto de Rilke. Sobretudo, dialogo com as explicações de Benjamin acerca de mercadoria e fetiche, bem como com os estudos de Simmel acerca de algumas ideias marcantes para o projeto poético de Rilke. Esses diálogos é que alavancam o debate teórico.

A fim de pensar o debate na contemporaneidade e no fórum de enunciação dessa pesquisa, é postulado no primeiro capítulo refletir a recepção das traduções dos poemas de Rilke nos jornais brasileiros a partir da década de 1940. Dentre as muitas traduções, leio as da poeta paulista Dora Ferreira da Silva (1919-2006), que se dedicou ao misticismo das *Elegias de Duíno* (*Duineser Elegien*) e as de Augusto Campos realizadas a partir de 1950. Essas últimas atinam sobremaneira à plasticidade e à concreção da poesia do período parisiense – o que inclusive corroborava o viés da poesia concreta brasileira.

Em consultas ao acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital), de jornais brasileiros das regiões norte, sul e sudeste, constato diversas ocorrências referentes a Rilke no período que se estende entre os anos 1940 e 1949. Dessas publicações algumas remetem às traduções de Dora, também tradutora de livros do psicanalista Carl Gustav Jung (1875-1961), do poeta e crítico T.S. Eliot (1888-1965) e do poeta e dramaturgo W. B. Yeats (1865-1939). Dora foi, além disso, fundadora da revista literária *Cavalo Azul* que alcançou a 12ª edição com a colaboração do escritor Anatol Rosenfeld (1912-1973) e do professor de Filosofia Vilém Flusser (1921-1991). O poeta e artista plástico Rodrigo de Haro, que vive em Florianópolis, tomava parte daquelas reuniões e conversas. A partir dos anos 1950 e com o advento da poesia concreta introduzida no país pelos poetas editores da revista paulista *Noigandres*, originou-se no Brasil “um movimento de vanguarda de fluxo nacional e internacional, não subsequente a movimentos europeus análogos” (CAMPOS, H. de, 1977, p.156). Foi a vez da poesia-coisa ganhar notoriedade no Brasil com Augusto de Campos, cujas traduções estão organizadas no livro *Coisas e Anjos de Rilke*, corpus deste trabalho.

Esta pesquisa se detém em diálogos fecundos que geraram proliferações de forma e de sentido na literatura e na poesia brasileira. Sem dúvida, por exemplo, na literatura de Cecília Meireles (1901-1964), Manuel Bandeira (1886-1968), Paulo Plínio Abreu (1921-1959) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), bem como de outros tradutores brasileiros que ao longo dos últimos 50 anos demonstram afinidade com a poesia de Rilke. Entre eles destaco Paulo Rónai (1907-1992), tradutor de *Cartas a um jovem Poeta (Briefe an einen jungen Dichter)*, Marion Fleisher, que transpôs para o português brasileiro o ensaio *Auguste Rodin*, corpus desta dissertação, e o *Diário de Florença (Das Florenzer Tagebuch)*, José Paulo Paes, que traduziu tanto os poemas parisienses quanto partes das *Elegias de Duíno* e dos *Sonetos a Orfeu*, Pedro Süssekind, que traduziu as *Cartas sobre Cézanne (Briefe über Cézanne)*, Lya Luft e Renato Zwick que empreenderam respectivas versões do único romance de Rilke intitulado *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge)*. Além das traduções, pesquisa circunstanciada a respeito da relação entre a poesia de Rilke e a escultura de Rodin, leio o trabalho acadêmico pioneiro de Rita Rios, pesquisadora do assunto no Brasil.

1 Poesia-coisa para os brasileiros

À sombra da cultura francesa, as letras brasileiras eram carregadas dos francesismos. A literatura, a moda, a arquitetura, os costumes, a língua, tudo se configurava de acordo com os padrões da “Paris, capital do século XIX”, muitas vezes de maneira descomedida. Na literatura, em especial, essa marca é evidente nos movimentos do Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo. A subjetividade, o misticismo e a musicalidade dos “poetas malditos” (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud) são vestígios na poesia de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães, poetas de relevo no âmbito brasileiro.

Observa-se pela primeira vez as afinidades de literatos alemães nas letras brasileiras no Romantismo sobretudo com Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805) e Heinrich Heine (1797-1856), cujas obras foram lidas do francês e mais tarde traduzidas por Machado de Assis (1839-1908) e Manuel Bandeira. A tendência francófila, no entanto, ainda era majoritária. Até mesmo o movimento Modernista de 22, pelo qual almejava-se a libertação dos padrões estéticos europeus, não se desprende das amarras europeias e novamente trilhou os rastros da formação francesa, conforme atesta Campos (1969) acerca da poesia de vanguarda brasileira e alemã.

A partir da década de 1940, contudo, por conta da “renovação dos métodos de crítica literária”, segundo Campos (1969, p.156), despertou-se o interesse pela literatura anglo-americana, em especial pelo *new criticism* de T.S. Eliot. Eclodem nas seções literárias os nomes ingleses e alemães. É então, a partir dos anos 1940, que o misticismo e o existencialismo das *Elegias de Duíno* e de *Sonetos a Orfeu* desperta a atenção na recepção poética brasileira. Este capítulo acompanha a maneira como a poesia rilkeana manifestou-se no Brasil a partir do interesse de poetas de relevo no âmbito das letras, partindo das contribuições da poeta Dora Ferreira da Silva até a atualidade. Além das traduções, estudo ademais o diálogo de autores brasileiros com a poesia de Rilke, tais como Dora F. da Silva, Augusto de Campos, Paulo Plínio Abreu e João Cabral de Melo Neto.

Paul de Man (1996) atesta em ensaio sobre Rilke a dificuldade em compreender a notoriedade que cerca esse nome. Afinal, Rilke não é um poeta fácil ou popular e sua obra resiste à tradução. Mas ainda assim fora mais lido que muitos poetas franceses, assegura o crítico literário. De

Man pontua possíveis causas desse fervor. A primeira delas deve-se ao fato de Rilke ter alcançado o “íntimo” dos leitores, “revelando profundezas de que eles mal suspeitavam ou permitindo-lhes compartilhar provações que o poeta ajudou a compreender e superar” (1996, p.37). E com isso, fazia-se despertar uma relação de interdependência entre poeta e leitor, como se um nutrisse o outro. Um segundo motivo acentuado por de Man diz respeito à salvação existencial prometida por Rilke, realizada na poesia e alcançada por meio dela. A salvação garantida por Rilke não poderia afirmar-se senão nos pensamentos filosóficos e teológicos que poucos se atreveram a retomar. Há nesses poemas euforia, sedução aliadas ao refinamento estético comparado a Baudelaire, em que o belo e o feio não mais se distinguem. Veremos a seguir o motivo desse fervor no cenário brasileiro.

A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital traz no catálogo, entre os anos 1940 e 1949, 165 ocorrências do nome Rainer Maria Rilke em jornais dos estados do Rio Grande do Norte, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Dentre esses resultados, é possível identificar traduções de poemas, menções a contos, a frases emblemáticas, pequenas notas biográficas e críticas literárias acerca da obra.

A fim de melhor ilustrar a recepção do poeta no Brasil, estabeleço um recorte no material disponível para consulta, dada a grande quantidade de publicações. É evidente que referências a Rilke anteriores à década de 1940 podem existir não exclusivamente em acervos de acesso público, mas também em acervos particulares. Por isso, não é de relevo para este trabalho sistematizar a recepção da poesia de Rilke pelas letras brasileiras conforme o tempo histórico nem apontar uma cronologia das traduções. Antes, investigo eminentes referências que contribuíram para a divulgação dos poemas concernentes à última fase da poesia rilkeana, ou seja, as *Elegias de Duíno* e os *Sonetos a Orfeu* e adiante as publicações referentes à poesia-coisa. Busco – definitivamente – não fazer uma distinção antitética, mas compreender que são caminhos poéticos distintos.

Em 28 de agosto de 1943, o sociólogo José Arthur Rios publica na *Revista da Semana*, do Rio de Janeiro, o artigo *Rilke, poeta essencial*. Com a notícia de que fora dedicado ao poeta um dos números da revista da Faculdade de Filosofia e Letras da Argentina, Rios questiona o porquê não fora desenvolvido até então um estudo de relevo no âmbito brasileiro dessa “personalidade ímpar”, segundo ele, traduzida em diversas línguas e que a seu ver, era o maior lírico da literatura europeia do início do século

XX. O descaso certamente se devia à proeminência dos *best sellers* americanos no mercado literário brasileiro. Essa “invasão” concorrente prejudicava a recepção da literatura alemã no Brasil. O artigo de Rios trata de dois assuntos: aponta um prognóstico pessimista em relação ao contexto literário brasileiro e, por outro lado, ressalta de maneira elogiosa o valor literário das obras de Rilke, em especial os *Cadernos de Malte* e as *Elegias*, e com isso fomenta a divulgação do poeta. O êxito não se fez esperar, mas é claro, não na mesma proporção dos anos 1950, e a poesia de Rilke entra para a lista dos *best sellers* do ano como o escritor de expressão alemã mais vendido segundo o jornal gaúcho *Diário de Notícias* numa publicação de 29 de dezembro de 1957.

Iniciadas em 1912, as *Elegias de Duíno*, como sugere o próprio título, tratam de lamentos sobre a vida e o destino do homem. Paul Valéry as denomina um testemunho da crise espiritual do homem moderno. Como será apontado no capítulo 3, o lamento tomado por Rilke não é de caráter lutuoso, mas sim de celebração da vida, da morte e dos sentimentos. Nos comentários sobre a *Primeira Elegia*, Dora Ferreira da Silva ressalta que a partir das primeiras publicações, há uma enorme transformação espiritual no poeta “rompe-se o sentimento confiante que aproximava a criatura do Criador [...] o espaço se dilata, se esvazia e nele se perde, sem resposta, o apelo humano”²³ (RILKE, 2013, p.95).

Anterior à aparição da tradução de Dora F. da Silva da primeira elegia, sai no suplemento literário do jornal carioca *A manhã* de volume II do dia 14 de junho de 1942 um artigo intitulado *A vida, o amor e a morte* de autoria de Vinícius de Moraes (1913-1980). Após breve introdução a respeito do misticismo em Rilke, o poeta brasileiro apresenta no artigo sua tradução das versões francesas da primeira elegia, traduzidas do alemão por Lou Andreas-Salomé, pelo germanista francês Joseph-François Angelloz (1893-1978) e pelo escritor e tradutor Maurice Betz (1898-1946). Vinícius se diz levado pelo amor que devota à imagem do poeta e à relevância de sua obra a empreender essa primeira tradução – que é acessível no acervo digital da Biblioteca Nacional. O poeta brasileiro explica que a versão era uma tentativa de adentrar a obscuridade

²³ Não obstante alguns estudiosos apontem inúmeros contrastes entre a poesia-coisa e a última fase poética de Rilke, minha leitura observa um emudecimento matizado do estilo poético. A poesia-coisa também se configurava em seu caráter subjetivo a partir de interpretações da temática religiosa e mitológica. É evidente a maneira com que as duas fases referentes à primeira e à segunda década do século mostram distinções e semelhanças. Longe de acentuar tais diferenças, observo-as e as explicito através de algumas marcas.

das elegias que até então lhe eram incompreensíveis. A admiração o leva a compor o poema *Imitação de Rilke*, de 1946, e o texto *Relendo Rilke*, que integra o livro *Para viver um grande amor*, de 1962.

Foi certamente a tradução de Dora Ferreira da Silva que melhor projetou a poesia rilkeana no âmbito brasileiro. Numa pequena nota no *Suplemento Dominical Letras e Artes* do jornal *A manhã* de 10 de março de 1946, o sociólogo e político Guerreiro Ramos prenuncia que na edição seguinte se inicia a publicação de uma das obras mais distintas dos últimos tempos: as *Elegias de Duíno*. Pela primeira vez, com a tradução direta do alemão, um tradutor brasileiro transpõe de maneira cuidadosa, segundo ele, para o português a obra de um poeta de sensibilidade extremamente apurada (elogios de Ramos). É então no dia 17 de março de 1946 que as traduções da primeira e da segunda elegia alcançam o leitor brasileiro. Dada a ansiedade dos leitores pelas próximas publicações, duas semanas depois é publicada no mesmo jornal a *Terceira Elegia* seguida dos comentários *Como nasceram as Elegias de Duíno* de Guerreiro Ramos (1915-1982) e *Terceira Elegia de Duíno*, de J. F. Angelloz. A tradução de Dora é publicada também no mês de dezembro do mesmo ano no jornal curitibano *Diário no Paraná* na revista *Joaquim*, dirigida pelo escritor Dalton Trevisan. Percebo, com isso, que editores e escritores de diferentes regiões colaboravam entre si com o intuito de alcançar públicos específicos.

Da mesma maneira descrita por Vinícius de Moraes, foram a admiração pela subjetividade, o transcendentalismo e o misticismo na obra de Rilke que encorajaram Dora F. da Silva a aprimorar seus conhecimentos em língua alemã para adentrar o universo das elegias. A poeta afirma em entrevista concedida à revista *Cult* (1999), que esses poemas chamam-lhe atenção pelo diálogo que Rilke logra estabelecer entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Enquanto leitora e tradutora de Rilke, a poesia de Dora F. da Silva é igualmente marcada por essa relação, como é passível de se observar a seguir no poema *Murmúrios* (1999, p.140):

Pousa num ramo um sopro de agonia
dos que morrem (sem saber)
em nosso coração.

Suspira a noite no vento vadio.
Amados mortos: tentais dizer
o quanto amais ainda?

Semelhante à poesia de Rilke, Dora F. da Silva imprime no poema marcas de inclinação metafísica, existencialista e transcendental.

A concepção de morte no poema afina-se com a do protagonista dos *Cadernos de Malte* na incessante busca por novas sensações e pela compreensão de questões existenciais como o fim da vida e dogmas religiosos. Esse romance prenuncia o que mais tarde Rilke desenvolveria com as elegias: “[...] tinha a morte dentro de si da mesma maneira que o fruto tem os seus grãos [...] as mulheres a traziam no seio, e os homens, no peito” (2009, p.12), assinala o protagonista no introito da obra. Ela é pensada “organicamente como um fruto amadurecendo dentro de cada qual. Não é de modo algum a morte elaborada, mas aquela que é aceita e esperada quase como um bem de família”, escreve Benedito Nunes (2009, p.399) em suas considerações sobre *A gnose de Rilke*, um breve ensaio a respeito dos motivos nos poemas de Rilke.

A morte é, assim, algo intrínseco ao homem que o acompanha desde o nascimento. Não é, portanto, um fim. Morte e vida são irmãs. Nesses e noutros comentários sobre a *Primeira Elegia*, Dora Ferreira da Silva distingue na poesia rilkeana a morte precoce como “o cumprimento de um destino privilegiado” (2013, p. 97), cabendo ao poeta a tarefa de desmitificar a concepção de que morte precoce é vida malograda.

Assim como Rilke, a poeta desenvolve em seus poemas uma relação entre o mundo dos mortos e dos vivos, ou seja, entre corpo e espírito. O que é a morte? No que se diferem os mortos dos vivos? Existe um limiar entre o mundo espiritual e o mundo físico? “Os anjos (dizem) muitas vezes não sabem se caminham entre vivos ou mortos.”²⁴ (RILKE, 2013, p.17).

Outro nome que além de ter colaborado com traduções das elegias se mostrou inclinado ao misticismo e ao mundo metafísico rilkeano, foi o professor e poeta paraense Paulo Plínio Abreu. Ele obteve papel de destaque no suplemento *Arte-literatura* do jornal *Folha do Norte*, importante veículo de informação do estado, que viabilizou um diálogo com autores e movimentos literários que aconteciam nos grandes centros do país. O que favoreceu um novo arranjo da literatura paraense e deu voz a novos escritores. O periódico circulou no período de 1946 a 1951 e possibilitou que leitores da região de Belém tivessem acesso aos poemas escritos em língua estrangeira pelas versões tanto de tradutores

²⁴ *Die Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter Lebenden gehn oder Toten.* (RILKE, 2013, p.16).

da região norte quanto de tradutores dos demais localidades, como Bandeira e Drummond de Andrade.

Assim como Dora Ferreira da Silva e Vinícius de Moraes, Plínio Abreu também verteu para o português a *Primeira Elegia*. Talvez tenha herdado dela a predileção pelos elementos poéticos morte e anjo. Seu *Poema sobre a morte* (2008, p.1) o testemunha:

Ela virá dos mares.
Sentiremos o mistério dessa atração irresistível.
Sentiremos o frio em que desabrochará essa flor
maravilhosa
Que perdida no inverno era o destino informe e
desconhecido.
Ela virá dos mares como as perdidas aventuras
E será o convite fatal.

O tom elegíaco que dialoga com a poesia rilkeana é evidente. A morte é para o poeta paraense tentação, é algo transcendente. Afinal, *Der Tod ist groß*²⁵. Frase essa emblemática de Rilke que o jornalista e crítico literário maranhense Franklin de Oliveira ressaltou na publicação *Também somos mortos* no jornal *O Cruzeiro* de 22 de março de 1947. Além desse texto, o jornalista se refere ademais em 30 outras circunstâncias ao poeta: em breves notas, resenhas e frases memoráveis. Esse destaque um tanto obsessivo a Rainer Maria Rilke se justifica, diz Oliveira. De todos os grandes poetas do nosso tempo, nenhum teria conseguido perscrutar tão profundamente a essência da alma humana: “ele descobriu que toda nossa vida não é mais do que uma contínua despedida”. Em uma delas se lê:

É em Rainer Maria Rilke que estou pensando.
Nenhum outro poeta centralizou tanto, na minha
adolescência, os meus interesses intelectuais e a
minha inquietação emotiva quanto o genial cantor
das *Elegias de Duíno*. Rilke foi naqueles perdidos
tempos, o meu anjo terrível, desnudador de
mistérios que eu apenas intuía, incorporador de
territórios líricos de cuja existência eu tinha apenas
tênuê suspeita. [...] (OLIVEIRA, 1978, p.122)

²⁵ “A morte é grande” (CAMPOS, 2015, p. 89).

Ainda no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A manhã*, chama a atenção como Otto Maria Carpeaux confere destaque à poesia de Rilke na primeira página da edição de número 23 do dia 1 de dezembro de 1946 em *Notas sobre Rilke*. Trata-se, porém, de comentários a respeito do poema *Torso Arcaico de Apolo* (*Archaischer Torso Apollos*), traduzido por Manuel Bandeira. Observa-se com isso que Carpeaux, anterior ao grupo *Noigandres*, prenunciava a preponderância que adiante seria auferida à concretude da poesia de Rilke. Dois anos depois, n' *O Jornal do Rio de Janeiro* de 26 de setembro desponta outro artigo de autoria de Carpeaux intitulado *Rilke, os Inglêses e os Outros*, no qual o crítico literário observa as afinidades da poesia de Rilke com a literatura inglesa, sobretudo as *Elegias de Duíno*. Esse mesmo artigo aparece também no diário pernambucano no dia 3 de outubro de 1948, corroborando a articulação entre editores, escritores e tradutores na tentativa de disseminar e ampliar o debate literário na imprensa.

Carpeaux foi certamente um dos nomes que colaborou com essa recepção. No suplemento *Letras e Artes do Diário Carioca* de 2 de março de 1952, o crítico literário traça no artigo *Transformações de Rilke* um panorama da receptividade da poesia rilkeana nas literaturas inglesa, francesa e alemã, em que esclarece os equívocos recorrentes em torno do nome do poeta. O maior erro consistiria na admissão de uma poesia uniforme de Rilke, determinando o real valor literário do *Livro das Horas* (*Das Stundenbuch*) ou de *Sonetos a Orfeu*. Seria mister atentar às transformações dos modos de conceber a poesia independente do grau de compreensibilidade ou da temática suscitada, pois como ressalta Carpeaux no artigo “profundidade não é uma dimensão da poesia”. É o que Augusto de Campos (1975) chama de “metamorfose vetoriada” ou “transformação qualitativa” ao referir-se a essa ideia de progresso sem hierarquização.

A partir da década de 1950 foi a vez da poesia-coisa, de fato, ganhar notoriedade no cenário literário brasileiro. Com o advento do movimento experimentalista de vanguarda literária da *Poesia Concreta* pelo grupo *Noigandres*, destacam-se aqui os precursores paulistas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, almejava-se confrontar a forma tradicional da poesia estruturada em rimas e métricas, com a decretação de um novo paideuma que redimensiona a estrutura do poema. Não se trata de poesia concretista nem de poeta concretista, tendo em vista que essa vertente poética nunca pretendeu ser mais um -ismo, atesta o grupo no manifesto *Teoria da poesia concreta* (1975), da mesma maneira

que Rilke buscou se afastar de todos os -ismos que imperavam na Europa no início do século XX.

O manifesto da poesia concreta, que modificou consideravelmente as letras brasileiras, foi um dos primeiros que se desenvolveu em simultâneo num diálogo com países europeus. Por um novo viés almejava-se não somente novos *modi operandi* de conceber a poesia, senão também de recepcionar a poesia estrangeira por meio de um projeto tradutório. Para os poetas do *Noigandres* era preciso recriar o poema, o que Augusto de Campos denominou “transcrição”. Esse processo tradutório consiste em um procedimento criativo e crítico do tradutor ao invés da mera transcrição literal, uma vez que “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, H., 1969, p.100). Ou seja, é necessário voltar-se de maneira proporcional tanto para o aspecto semântico quanto para a forma, com a estima do ritmo, da sonoridade e da visualidade do poema. A inclinação do grupo de poetas brasileiros ao engajamento com as traduções de autores como cummings, Mallarmé, Joyce e Pound, “pois a escolha acerca de quem traduzir é tão importante quanto a própria tradução em si: elegiam poetas que eram formalmente inovadores, que tentaram quebrar com formas alienadas.” (MILTON, 1996, p.18). Insere-se nessa fala a poesia-coisa de Rilke.

O movimento da poesia concreta se mostrou bastante expressivo na vida cotidiana, como nas propagandas, nos jornais, nas artes plásticas e na música, fundindo vida e arte. No manifesto *Olho por olho a olho nu* Haroldo de Campos (1975, p.48) escreve:

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à
mente criativa contemporânea
permite a comunicação em seu grau + rápido
prefigura para o poema uma reintegração à vida
cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou
às artes visuais: quer como veículo de propaganda
comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer
como objeto de pura fruição (funcionando na
arquitetura, p. ex.) [...]

Essa proposta também fora preconizada anteriormente tanto com o *Art Nouveau* quanto com o movimento da *Bauhaus*²⁶, como aponta Haroldo. Transformando a poesia em objeto de consumo. Além disso, a tendência conquistava vários adeptos cujas participações foram fundamentais, como José Paulo Paes, os cariocas José Lino Grunewald (1931-2000) e Ronaldo Azeredo (1937-2006), o pernambucano Pedro Xisto (1901-1987) e o alagoano Edgard Braga (1897-1985).

Mas por que no cenário brasileiro a poesia-coisa ganha destaque somente depois da popularização do misticismo das *Elegias de Duíno* e dos *Sonetos a Orfeu*? Uma hipótese é aventada pelo crítico de arte Mário Pedrosa em *Acadêmicos e Modernos*. Com as profundas mudanças nos setores político e econômico, alavancadas sobretudo na crise de 1929 e pela Revolução de 1930, os âmbitos artísticos e culturais, estimulados por essa atmosfera revolucionária, não ficaram para trás e seguiram nessa mesma cadência rumo à inovação. No entanto, essa guinada destino à emancipação não se deve exclusivamente às condições políticas.

Com a chegada da Segunda Guerra impulsionando o progresso da industrialização no país, “as técnicas artesanais, então insuficientes para a necessidade da produção em massa, foram substituídas por novas técnicas de construção, com materiais novos” (PEDROSA, 2004, p. 384). Técnicas essas que já haviam sido experimentadas na primeira década deste século, como ainda ressalta o autor, referindo-se no contexto às tentativas de inovação do *Art Nouveau* e da *Bauhaus*, mas que também enfrentaram problemas dada à falta de aço por conta das dificuldades ocasionadas pela Primeira Guerra. Com a retomada do progresso se

²⁶ Primando o uso da tecnologia e da inovação, o alemão Walter Gropius funda em 1919 a escola de arquitetura *Bauhaus*. Os princípios da *Bauhaus* partem do *slogan* “funcionalismo”, considerando que se algo é projetado para cumprir sua função, a beleza aparecerá por si mesma (GOMBRICH, 2015). Com isso, rompeu-se completamente com os ideais artísticos anteriores. Livraram-se dos elementos supérfluos, dos ornamentos, dos excessos. Buscava-se simplificar as coisas, voltava-se à “nova objetividade”, ao construtivismo, após a primeira guerra. Aos estudantes era permitido que experimentassem ousadamente, desde que durante o processo de criação tivessem sempre em mente o propósito de sua prática. Ainda que contrário a algumas das aspirações do *Jugendstil*, o movimento impulsionado pela escola de Gropius prossegue com foco nos objetos e na tentativa de conciliar arte e artesanato. As cadeiras em aço tubular, as lâmpadas e os ventiladores de mesa em metal, as mesas aninhadas, as construções de Oscar Niemeyer na capital federal são exemplos da presença desse estilo no nosso cotidiano.

desenvolveu a indústria do cimento. Coube ao engenheiro civil, ao arquiteto de então, a empreitada de fazer do concreto “um material perfeitamente adaptável às novas estruturas” (2004). O cenário passa a ser propício para que os jovens arquitetos experimentassem tudo o que o material poderia lhes oferecer. O concreto, representa, por conseguinte, uma série de possibilidades e contribui com o progresso da arquitetura, permitindo a consumação de novas ideias e tendências, dada sua plasticidade e rigidez.

E assim se desenvolveu a “escola brasileira” e autônoma de construção civil no país, que atraiu cada vez mais os olhares estrangeiros. Inspirados nas teorias de Le Corbusier e Walter Gropius, arquitetos da mais nova geração moldaram as potencialidades do concreto à sua maneira, consolidando a arquitetura brasileira. E de forma análoga, a literatura também foi cimentada.

Semelhante à visualidade poética projetada por Apollinaire (1880-1918), Mallarmé, Eugen Gomringer e Marinetti (1876-1944) no âmbito europeu, o movimento da poesia concreta no Brasil trilhou rumo à plasticidade. As palavras não se restringem a signos, elas operam, segundo Augusto de Campos (1975) como “objetos autônomos”, “uma célula viva”, elas são “um campo magnético de possibilidades”, a palavra é viva, ela se torna palavra-coisa. O poeta concreto volta-se para a materialidade da palavra, semelhante à qualidade material que Rilke atribuiu aos poemas-coisa. A poesia concreta reflete, segundo consta no manifesto de seus precursores, o fluxo e refluxo do pensamento, ela valoriza a diversificação de caracteres, a disposição espacial das palavras, a melodia, as cores, o movimento, a oralidade, a pontuação, a entonação, os motivos, os elementos fonéticos e visuais e o espaço da folha, formando, assim, uma constelação de palavras, caligramas, ideogramas poéticos. Diluiu-se, portanto, as fronteiras entre as artes. A poesia é a amalgamação da pintura, da literatura, da música e da escultura. Ela desprende-se do papel, adentra o mundo cibernético. À guisa de ilustração, resalto o poema *Amortemor* (2007, p.195), de 1970, de Augusto de Campos:



Pela geometria é conferida circularidade ao poema, que trata da palavra amor, da qual procedem os anagramas morte e temor. Sonoramente semelhantes, ocorre aqui a paranomásia, figura de linguagem bastante recorrente na poesia concreta. Essas palavras se confundem de maneira sequencial dentro do triângulo, formando um jogo de palavras musicado, de maneira paratática. Observa-se que a materialidade do poema advém não apenas da geometria adotada, mas da rigidez da forma, de caráter matemático, em especial o cuidado com a sonoridade e com o movimento do fluxo de palavras.

Outros veículos de divulgação do manifesto da poesia concreta, além da porta-voz *Noigandres* com suas cinco edições, foram os jornais e as revistas literárias, tais como o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (RJ) e a página *Invenção* do *Correio Paulistano* (SP). Nesses cadernos há inúmeras publicações referentes à poesia concreta no Brasil e aos movimentos análogos pelos integrantes do grupo de vanguarda. Entre elas, saliento *Aspectos da poesia concreta* de Haroldo de Campos, que além de introduzir as características dessa vertente poética, distingue suas diferentes possibilidades e autores, tal como cummings, reverenciado por Augusto de Campos no artigo *e. e. cummings: olho e fôlego*, além das traduções de alguns textos de Gomringer e Max Bense (1910-1990), respectivamente *Do verso à constelação – função e forma de uma nova poesia* e *Textos visuais*. Além dos textos sobre poesia, são encontradas no jornal carioca algumas publicações sobre arte concreta na seção de artes plásticas, como *A Escola de Ulm*, escrita por Ferreira Gullar (1930-2016).

João Cabral de Melo Neto foi um dos primeiros a promover sua poesia à maneira da poesia concreta, apesar da não pertença ao movimento de vanguarda. Como um engenheiro, título esse conferido a ele, Cabral transforma o impalpável em concreto. Inspirado pelas estruturas arquitetônicas de Le Corbusier (1887-1965) e pela plasticidade das pinturas de Mondrian (1872-1944), a poesia do pernambucano se configura pela solidez de seus blocos de palavras, criando uma poesia antes visual do que sonora.

Sobre a projeção de Rilke na poesia de João Cabral, ousou dizer que de maneira análoga que Rilke empreendeu no ensaio *Auguste Rodin*, o poeta brasileiro realiza no ensaio *Joan Miró*, com quem conviveu desde sua chegada a Barcelona em 1947, onde trabalhou como vice-cônsul. Esse estudo trata da sua relação com a pintura de Miró e traz à luz a trajetória do artista catalão, ou melhor, o “saber-não-chegar” que “lhe permitiu dar a sua obra uma continuidade que nada tem a ver com a versatilidade de muitos de seus contemporâneos” (MELO NETO, 1997, p.22). Se o Renascentismo consolidou o que hoje consideramos pintura, Miró trabalhou de encontro ao convencional, não de maneira a combatê-las, mas delas desenhencilhar-se, compondo os próprios conceitos referentes à superfície, à profundidade, ao equilíbrio, ao estatismo, ao dinamismo, à energia e ao objeto da pintura, mas não sistematicamente. Miró fez a pintura voltar a ser o que João Cabral chama de “receptáculo do dinâmico”, fugindo de qualquer classificação estética. Observa-se no estudo e na poesia de João Cabral semelhante entusiasmo e afinidade com a pintura que Rilke revela em sua obra e que fora evidenciada nesse trabalho.

Similar à concretude das imagens concebidas por meio dos poemas-coisa de Rilke, a poesia de João Cabral manifestava-se em sua substancialidade. As palavras viram palavras-coisa. Estabelecendo uma relação dialógica com a poesia rilkeana, o poeta brasileiro coloca em confronto no poema *Rilke nos Novos Poemas* (2008, p.369) a concretude da poesia parisiense e o misticismo da última fase. Nele se lê:

Preferir a pantera ao anjo,
condensar o vago em preciso:
nesse livro se inconfessou:
ainda se disse, mas sem vício.
Nele, dizendo-se de viés,
disse-se sempre, porém limpo;
incapaz de não gozar,
disse-se, mas sem onanismo.

No ano de 1953 é publicada a primeira edição conjunta em português de *Cartas a um jovem poeta* por Paulo Rónai, seguido de *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke* (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christopher Rilke*), traduzido por Cecília Meireles. Edições essas que ganharam destaque nas seções literárias como recomendação de leitura por editores e escritores. Aparecem nesse mesmo ano as traduções de alguns poemas de Rilke pelo poeta e jornalista espírito-santense Geir Campos (1924-1999) reunidos em *Poemas de Rainer Maria Rilke*. Campos colaborou também com as traduções do *Livro das Horas* e de *Cartas a um jovem poeta*, referenciadas em publicações de jornais cariocas nesse período, além de ter abordado a influência de Rodin na obra de Rilke. Pode-se atribuir ao fato do pouco reconhecimento dessas traduções à maior projeção que os nomes de Rónai e Meireles possuem no contexto literário brasileiro, e possivelmente por conta disso, essas traduções de Geir Campos não tenham sido reeditadas, tornando-se, assim, pouco conhecidas atualmente. Mas ao tradutor capixaba também foi atribuído papel de destaque, sobretudo pela atuação na Geração de 45 juntamente com José Paulo Paes e João Cabral de Melo Neto.

A colaboração do tradutor e crítico literário José Paulo Paes também é significativa. O interesse pela poética de Rilke parece ter principiado a partir de suas colaborações na revista paranaense *Joaquim*. Nela, além de Paes, Trevisan e os demais colaboradores referem-se ao Rilke transcendentalista, ao Rilke das coisas e ao Rilke romancista. E foi às diferentes faces do poeta que o tradutor paulista se dedicou em *Poemas*. Nessa compilação são encontradas as traduções de alguns poemas selecionados de *O Livro das Horas*, *O Livro das Imagens*, *Novos Poemas*, *Réquiem*, *Elegias de Duíno*, *Sonetos a Orfeu* e alguns poemas esparsos e póstumos, precedidos da parte introdutória *A luta com o anjo: Uma introdução à poesia de Rilke*, de autoria do próprio tradutor. Nesse preâmbulo, Paes esboça um panorama da obra literária de Rilke, apontando as fases no percurso criador do poeta bem como os nomes que atuaram ativamente nesse processo, alguns deles apontados nesta pesquisa.

Outro tradutor de relevo nesse contexto é Manuel Bandeira, que transpôs o *Torso Arcaico de Apolo* da segunda parte dos *Novos Poemas*. A tradução de Bandeira já despontava nos jornais na década de 1940 como apontado anteriormente, mas foi a partir de 1950 que se fez presente com maior frequência nas seções literárias, sobretudo nos jornais cariocas

e paranaenses. No ano de 1951 a tradução de Bandeira é publicada no jornal *A Cigarra* (RJ), ao lado de outro poema dos *Novos Poemas* chamado *A morte da bem-amada*, traduzido por José Geraldo Vieira (1897-1977). No jornal *Diário de Notícias* (RJ), igualmente ao lado da tradução de Vieira, a tradução de Bandeira é publicada cinco anos mais tarde na coluna *Poema estrangeiro* do jornal curitibano *O Dia* de 29 de julho de 1956: compondo a diagramação da página, inseriram a imagem de um torso esculpido por Rodin. A versão de Bandeira fomenta muitas referências e estudos naquela época.

Suscitando a compreensão de expressão e forma no soneto, em uma matéria do *Diário Carioca* de 15 de fevereiro de 1953, Otto Maria Carpeaux aponta em Rilke uma obscuridade hermética. Uma vez que, a forma é que tornaria expressivo o conteúdo do poema, em *Torso Arcaico de Apolo*, elas são sinônimas. Carpeaux argumenta que o fragmento, matéria do poema, se deixa remontar pela precisão da forma, a expressão se dá na transição de um viés passivo para um ativo. A escultura em sua materialidade assume progressivamente uma condição anímica, “a luz do olhar, que salta/ e brilha” (vv. 4 e 5). É o que Tomás Seixas, na matéria *A estética de Rilke* do *Correio da Manhã* de 15 de junho de 1957 ressalta. Com um sopro anímico do homem o torso em mármore adquire a capacidade de resistir inclusive à desfiguração. Apesar de não ter olhos, seu olhar brilha e apesar de não ter boca, o seu sorriso cintila.

E foi essa concretude que despertou em Augusto de Campos o interesse pela poesia parisiense de Rilke. O germanista Paulo Quintela (1905-1987), tradutor de Brecht (1898-1956), Hördelin (1770-1843), Goethe, Trakl (1887-1914) e Nietzsche, traduzira esses poemas nos anos 1940 para o português europeu. No Brasil, no entanto, foram as traduções do fundador do *Noigandres* que notabilizam a poesia-coisa.

Na recente edição revista e ampliada de *Coisas e Anjos de Rilke*, de 2015, estão reunidas 130 traduções de poemas. Algumas delas da primeira e da segunda parte *d'O livro das imagens*, dos *Novos Poemas*, dos *Sonetos a Orfeu*, além de quatro poemas esparsos. Com exceção da delicadeza (elogio de Augusto de Campos) da tradução de Bandeira do *Torso Arcaico de Apolo* e Pignatari em *Abisag*, para Campos carecia nas versões anteriores um maior cuidado com a linguagem do poema, pois é justamente ela que caracteriza o poesia-coisa, como será apontado no capítulo 3.

Da “sessão-tensão” rilkeana suscitada por Augusto de Campos resultou o entusiasmo em aprimorar as traduções da edição anterior, devido a alguns problemas considerados por ele um “crime tradutório”,

uma vez que, para Campos, transpor esses poemas para o português não se trata de um ato tradutório, mas de um ato de recriação. Respeitava-se, segundo ele, o original, sem deixar de incluir algumas estratégias de compensação. Observa-se, contudo, que em muitas dessas traduções a sonoridade sobrepõe o aspecto semântico, e conforme o manifesto da poesia concreta esses dois aspectos deveriam ser equivalentes. Ressalto, por exemplo, o poema *Exercícios ao piano (Übung am Klavier)*, que trata da experiência de uma garotinha durante um *étude*²⁷ de piano (RILKE, 2013, p.549):

Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde;
 Sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid
 Und legte in die triftige Etüde
 Die Ungelduld nach einer Wirklichkeit.

Na tradução literal:

O verão zumbe. A tarde faz cansar;
 Ela respirava confusa em seu fresco vestido
 E colocava mais esforço no estudo de piano
 A impaciência por uma nova realidade.

E conforme a tradução de Campos (2013, p.277):

O calor cola. A tarde arde e arqueja.
 Ela arfa, sem querer, nas leves vestes
 e num étude enérgico despeja
 a impaciência por algo que está prestes

A tradução de Campos atenta ao cuidado com a sonoridade do poema, e tenta reproduzir em sua versão as rimas e aliterações do texto em alemão. Esse cuidado, no entanto, acaba por comprometer a semântica do poema, pois até mesmo as pontuações e as classes gramaticais das palavras foram alteradas pelo tradutor brasileiro. A pesquisadora Rita Rios, por exemplo, esclarece nas notas preliminares de sua tese *Poemas e Pedras* a preferência pelas próprias traduções dos poemas de Rilke com o propósito de ser mais fiel possível ao sentido original dos versos. No sétimo verso da primeira estrofe do poema *Lamento de uma jovem*, por

²⁷ Estudo musical.

exemplo, em que se lê *einen Weg, ein Tier, ein Bild*, Rios (2011, p.229) traduz literalmente “um caminho, um bicho, uma imagem”, enquanto Campos (2015, p.95) opta por “um chão, um cão, um quadro”, o que favorece assonâncias e as rimas externas do poema.

Desse mesmo modo, o verão que zumba no poema *Übung am Klavier* não é o calor que cola da transcrição de Campos, descaracterizando o poema original. As traduções de Campos imprimem uma característica essencial da poesia-coisa que é a tentativa de Rilke de transportar o leitor para outro mundo por meio de uma linguagem incoerente em relação ao discurso coerente, e a criação de uma realidade fictícia, e mesmo assim compreensível. Ou seja, as tensões criadas por meio da linguagem são resolvidas pela própria linguagem. Como é o caso da tarde que arqueja na tradução de Campos e o verão que zumba no original, além das gotas que “[...] escutam-se uma à outra com as notas/ de uma ave migratória [...]”²⁸ (CAMPOS, 2015, p.283).

Não é de relevo para este trabalho, no entanto, confrontar as traduções dos poemas de Rilke para o português brasileiro. Compete ao tradutor escolher estratégias apropriadas à respectiva tradução. Ressalto as traduções (ou transcrições) de Campos devido ao amplo estudo e projeto tradutório desenvolvido pelo poeta e pelo grupo *Noigandres* referentes à poesia concreta e à poesia moderna, que transformou de maneira significativa as letras brasileiras. E foi justamente essa projeção e esse ato recriador de Augusto de Campos, enquanto poeta e tradutor, que atraíram atenções para a poesia-coisa de Rilke no país.

²⁸ “[...] *wo einander,/ Tropfen fallen hören [...]*” (RILKE, 2013, p.556).

2 O culto ao objeto

[...] o próprio comércio de objetos de arte libertou-se de seus preconceitos e, estranhamente juvenil, colocou-se à testa do desenvolvimento do qual o público agora pode participar facilmente: com sua crítica e seu prazer de comprar.²⁹

(RILKE, 2003, p.80)

Este capítulo trata de diferentes modos de perceber os objetos. E, sobretudo no que tange a relação desses objetos com a poesia de Rilke. Pois, para melhor compreendê-la, é necessário esmiuçar algumas das questões que impulsionaram essa vertente poética. Uma delas é justamente pensar a maneira como o objeto é apreendido na modernidade e como se dá sua representatividade no âmbito literário e artístico (nesse último caso me referindo principalmente ao movimento *Jugendstil*). Embora constitua um estudo literário, os pensamentos filosófico e sociológico auxiliam a compreensão do objeto de estudo deste trabalho.

O século XIX, o “moderno”, ou ainda “o tempo do inferno”, como diria Walter Benjamin, constitui ponto nevrálgico nos estudos do filósofo alemão. Nele, Benjamin busca compreender o berço da modernidade, deslindando os fenômenos subjacentes a ela, tais como a moda, as galerias, o consumo em massa, a multidão, a prostituta, o *flanêur*, o fetichismo de mercadoria (*Warenfetisch*) etc.

O materialista histórico investigou na sociedade moderna a relação do homem com os objetos a partir do sentido crítico da relação que se fundava do homem com esses artigos da indústria. Ou seja, por um viés mercadológico e, sobretudo, mediante leituras dos estudos de Karl Marx. A poesia de Rilke comunga com essas observações enquanto é *Jugendstil*.

Mas a arte do *Jugendstil* é ambígua, contraditória. Apesar de ter se desenvolvido na esteira do objeto enquanto mercadoria, impulsionando o caráter fetichista do modo de produção, esse movimento traz arraigadas marcas de resistência ao desenfreado culto ao objeto/mercadoria. A

²⁹ [...] *der Kunsthandel selbst hat sich seiner Vorurteile begeben und sich, merkwürdig jung, an die Spitze der Entwicklung gestellt, an welcher sich das Publikum nun leicht beteiligen kann: mit seiner Kritik und mit seiner Kauflust.* (RILKE, 2016. p.39)

retomada do artesanato consciencioso e a busca pela harmonização da relação entre o homem e a natureza são alguns desses indícios.

Minha hipótese é que o projeto de Rilke inaugura um viés antropológico que observa os objetos de maneira diferenciada. E isso se deu principalmente por meio do contato com o *Jugendstil* em sua porção rebelde, saturada de ter os objetos como ornamentos, suportes e utilitários a serviço do homem. Discuto a questão adiante neste capítulo.

Volto-me primeiramente às ideias propostas por Benjamin.

Benjamin trata da “Paris, capital do século XIX”. Para o filósofo, centrar sua análise a respeito da modernidade na capital francesa significa de maneira alegórica compreender além de seu arranjo, seu fulgor e sua atmosfera; significa explorar tudo o que a transcende. A Paris de Benjamin é a nascente da qual fluem os fenômenos da modernidade. Ela é o palco no qual o homem moderno representa os dramas de sua época.

No fragmento G 5, 1 d’*As Passagens* (2006) se lê:

Com a etiqueta exibindo o preço, a mercadoria entra no mercado. Sua individualidade material e qualidade formam apenas o atrativo para a troca, sendo totalmente irrelevantes para a avaliação social de seu valor. A mercadoria tornou-se uma coisa abstrata. Uma vez saída da mão do produtor e livre de sua particularidade real, deixa de ser um produto e de ser dominada pelo homem. Adquire uma ‘objetividade espectral’ e leva uma vida própria. ‘Uma mercadoria parece à primeira vista uma coisa óbvia, trivial. De sua análise resulta, porém, ser ela uma coisa complicada, cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas.’ Separada da vontade do homem, ela se insere em uma hierarquia misteriosa, desenvolve ou rejeita a aptidão de troca, age segundo leis próprias tal como atores sobre um palco fantasmagórico. Nos informes da bolsa, o algodão ‘sobe’, o cobre ‘cai’, o milho está ‘animado’, o carvão está ‘fraco’, o trigo ‘atraente’ e o petróleo ‘manifesta tendência’. As coisas emanciparam-se, assumem um comportamento humano... A mercadoria transformou-se em ídolo que, embora seja um produto feito por mãos humanas, comanda o homem. Marx fala do fetiche de mercadoria. ‘Este caráter fetiche do mundo que das mercadorias provém do caráter social específico do trabalho que

produz mercadorias... É apenas a relação social determinada dos homens que assume para eles aqui a forma fantasmagórica de uma relação com as coisas'. Otto Rühle, Karl Marx, Hellerau, 1928, pp. 384-385 (BENJAMIN, p.217).

Em tempos de desenvolvimento capitalista o homem moderno se vê cercado de objetos: nas galerias, nas passagens, nos *grand magasins*, nos *magasins de nouveautés* e nas exposições universais, os “centros de peregrinação ao fetiche mercadoria”. Com o seu poder de compra e juízo, como elucida a epígrafe deste capítulo, o consumidor conquista o mercado. As coisas, os objetos assumiram um novo significado, “tornaram-se ídolos”. De objetos transformaram-se em sujeitos, de inanimados levam uma vida própria, assumiram características humanas, passaram a orientar as relações sociais, submetem o homem ao seu jugo e ostentam um valor: o de mercadoria.

A mercadoria é para Marx (1996) um objeto externo, uma coisa, cujas propriedades satisfazem as necessidades humanas independente de sua natureza. Conforme as reflexões de Benjamin, ela se transformou em um produto que comanda seu produtor, processo esse compreendido como coisificação ou reificação segundo os apontamentos de Marx n’*O Capital* (1996). Em outras palavras, pode-se dizer que o processo de coisificação consiste numa inversão das relações sociais. O homem que dedica tanto seu trabalho mental quanto braçal na criação de um objeto é subordinado a esse produto. Com isso, esse objeto criado se torna o sujeito da relação enquanto o sujeito propriamente dito, ou seja, o homem, se torna objeto.

Nesse sistema capitalista de trabalho tanto as relações quanto o trabalho do homem desumanizam-se, são percebidos como “coisas”, perde-se a noção de subjetividade dedicada ao produto. E, feito objetos, as ações do homem coisificam-se, assumindo um valor no mercado, determinado pelo “tempo de trabalho socialmente necessário para a sua produção” (BENJAMIN, 2015, p.30).

A emancipação dos objetos, por sua vez, impulsiona o caráter fetichista desse modo de produção. A atribuição de poder sobrenatural e a adoração ao objeto perfazem a ideologia; daí decorre o fetiche (*Fetisch*). O fetichismo é um desdobraimento desses enaltecimentos da mercadoria. As coisas assumem um caráter misterioso, uma vez que nelas está oculta toda a subjetividade do trabalho humano. A crítica benjaminiana refere-se, portanto, a um fenômeno cujos impactos foram determinantes na produção cultural: o culto ao objeto (do alemão, *Dingkult*).

Estudos contemporâneos têm pensado a questão ética da distinção entre pessoas e objetos. O filósofo italiano Roberto Esposito, por exemplo, atesta em ensaio a divisão entre *As pessoas e as coisas* numa tentativa de “desatar esse nó metafísico” (2016, p.8) aproximando-o do ponto de vista do corpo. A obra é dividida em três capítulos: *Pessoas*, *Coisas* e *Corpos*, respectivamente. No primeiro deles, a respeito do direito romano, Esposito parte do princípio que “coisa é a não-pessoa e pessoa é a não-coisa” (2016, p.16), e, com isso, determina o estatuto de quem possui coisas, as quais são consideradas “tácitos escravos a serviço das pessoas”. Enquanto o corpo, destituído de estado jurídico, compõe o “ponto de passagem da pessoa à coisa” (2016, p.29).

Em *Coisas*, o filósofo traz uma leitura da nadificação da coisa e da distinção do objeto por um viés filosófico, mencionando além de Heidegger, algumas das questões suscitadas por Marx n’*O Capital* e que foram acentuadas nos parágrafos precedentes, como o é o caso do fetichismo. E, por último, em *Corpos*, Esposito trata da relação da sociedade ocidental contemporânea com os objetos pelo viés do corpo.

Sem definição jurídica, o corpo parece oscilar entre o estatuto de coisa e de pessoa. À guisa de ilustração, Esposito levanta algumas questões recorrentes que permeiam discussões na sociedade contemporânea: “Desde quando, e até quando, ele [embrião] pode ser considerado uma pessoa, ao invés de uma coisa?” (2016, p.86). O cadáver, suas partes individuais, transfusões sanguíneas e transplantes de órgãos, a quem eles realmente pertencem? Questões como essas mostram-se cada vez mais irresolúveis na esfera jurídica, uma vez que o corpo não pode ser classificável, fazendo cair por terra a antiga divisão entre pessoas e coisas.

E por que enfatizar o corpo? Porque é ele que liga o homem à coisa. Ele assegura a existência dos objetos e somente ele “é capaz de preencher o hiato que dois milênios de direito, teologia e filosofia cavaram entre as coisas e pessoas” (2016, 103). Por esse viés, as coisas nos surgem como seres animados, detentoras de “alma”, de uma energia pulsante. Imprimimos nesses objetos nossa individualidade e nossas experiências, e, com isso, criamos uma espécie de vínculo com esses seres, e consequentemente uma relação de interdependência.

Somos então levados a pensar por meio desses objetos. Dizer que uma coisa pensa, conforme discorre Esposito (2016), não implica cultuá-la como fetiche, mas sim que é possível pensar por meio dela. Rilke o comprova com a poesia-coisa, e é também citado pelo filósofo. Poder-se-ia dizer que o poeta é esse corpo que aproxima pessoa e coisa. Afinal,

pensar por meio de um objeto ou falar sobre ele significa acima de tudo percebê-lo, descobri-lo e examiná-lo. Trata-se de um despertar de consciência (como apontado na nota referente à Colônia de Worpswede) que consiste na percepção do outro, tanto do sujeito quanto da natureza.

Adorno (2003) assevera, no entanto, que Rilke fracassou exatamente no “falar sobre o outro”, talvez porque ao tentar deixar o outro falar, Rilke não conseguisse deixar de falar de si, imprimindo notas biográficas³⁰ em sua poesia. Mas, ampliar o repertório pessoal incluindo coisas e pessoas não seria uma abertura maior para contato com o mundo?

A digressão com o pensamento contemporâneo se justifica por certas afinidades com a relação de Rilke com os objetos. Vejo na poesia-coisa um princípio dessa veia antropológica que vai de encontro ao caráter mercadológico dos objetos investigado por Benjamin. Reconheço o *Jugendstil* como uma das motivações que impulsionaram o novo olhar de Rilke acerca dos objetos.

O *Jugendstil* foi um movimento artístico de vanguarda que aflorou na virada do século XIX para o XX e que se desenvolveu na esteira do *Art Nouveau*, revelando considerável influência nos campos da literatura, da música, da arquitetura e das artes plásticas.

Conforme aponte na introdução, o contato de Rilke com os artistas do *Jugendstil* principiou as noções acerca da escultura de Rodin. Uma vez que o poeta identificava nessas obras uma continuação desse estilo artístico, sobretudo no que diz respeito ao conceito de superfície. Para além dessa semelhança, ressalto os objetos que tanto chamaram a atenção de Rilke e configuraram esse movimento. A própria escultura e a pintura são objetos. O mármore minuciosamente esculpido, o bronze e a cera fundidos e solidificados, a argila modelada, a tinta sobre a tela emoldurada são e resultam objetos.

Os propulsores dessa vertente artística almejavam difundir um novo e moderno estilo de vida, e para tanto se respaldam na ideia da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), em que arte e vida se confluem, rompendo, assim, com a estética da “arte pela arte”. Por um novo estilo de vida, ambicionava-se reavivar um artesanato consciencioso que fora praticamente liquidado pela Revolução Industrial, à vista disso, observa-se pela primeira vez o interesse e a utilização de novos materiais e de suas

³⁰ Não obstante, um estudo fundamental de Paul de Man sobre Rilke aponta para a irrelevância de buscar dados autobiográficos na poesia-coisa, pois nem mesmo esses traços pessoais são capazes de “desvendar a dimensão poética da obra” (DE MAN, 1996).

possibilidades, como o vidro, a madeira, a cerâmica e até o aço, símbolo do moderno. O que é mais evidente no movimento, como sugere Waizbort (2013), é a linha forte e arrojada tencionada ao arabesco, que se faz presente em diversos objetos, móveis, projetos arquitetônicos e desenhos projetando tudo sobre a superfície.

O *Jugendstil* marcou fortemente a produção de revistas literárias (destacam-se aqui a *Jugend*, *Pan* e a *Simplicissimus*) e os cartazes da época, sobretudo por conta das novas tecnologias que permitiram a produção em massa, como foi o caso da litografia. No *design* das gravuras que estampavam as publicações tipográficas nota-se facilmente essas linhas ondulares, assimétricas e entrelaçadas que caracterizavam o estilo - um novo conjunto de ideias com raízes nos padrões orientais, também conhecido como japonismo.

Cada artista, no entanto, talhou esse movimento à sua maneira, haja vista suas próprias variantes: *Jugendstil* na Alemanha e *Art Nouveau* na França, conforme anteriormente mencionados, *Stile Liberty* na Itália, *Modern Style* na Inglaterra e Secessão de Viena na Áustria.

Para facilitar essas distinções, basta nos reportarmos a alguns nomes. Toulouse-Lautrec (1864-1901), por exemplo, um dos artistas mais conhecidos no que se refere ao *design* gráfico na França, fez-se notório pelas ilustrações de tom satírico e de cores quentes. Na Áustria, Gustav Klimt (1862-1918) chamou a atenção pelas pinturas caleidoscópicas enquanto os alemães Otto Eckmann (1865-1902) com a vivacidade das cores e Fidus (1868-1948) com a sobriedade do preto e branco distinguiram-se pelas extravagantes ilustrações em revistas. Lembrando que os três últimos eram colaboradores da *Jugend*.

Na arquitetura, Gaudí (1852-1926) almejou distanciar-se da opulência da arte burguesa que até então era a patrocinadora das artes na região da Espanha. A exemplo disso, o arquiteto espanhol costumava utilizar materiais reciclados como cerâmica, vidro e restos metálicos para comporem suas obras³¹. Henry van de Velde, no entanto, artista influente tanto no *Art Nouveau* quanto no movimento *Bauhaus*, direcionou-se para o interior burguês, ou seja, para o espaço dos salões, para a morada (WAIZBORT, 2013).

³¹ Algumas dessas obras, tais como maquetes, mobiliário e objetos participaram do acervo da mostra *Gaudí: Barcelona, 1900*, que teve lugar no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) em Florianópolis, de 27 de agosto a 30 de outubro de 2016.

Tanto o movimento *Bauhaus*, mais tarde, quanto o *Art Nouveau* fizeram desse espaço seu reduto. O lar dos objetos, sejam funcionais ou meramente decorativos. Para Benjamin (1985), pela primeira vez, o homem privado se organiza em sua moradia, na qual reflete o seu universo, a sua personalidade.

Em contraste com o caos do espaço urbano, o homem moderno encontra no interior cercado de seus objetos um ambiente de recolhimento, e nele procura imprimir suas marcas a fim de diferenciarse dos demais. E, por isso, a ornamentação, tão característica do *Jugendstil* e dos demais movimentos análogos faz-se tão presente no cotidiano do homem dos séculos XIX e XX. Um retrato de família, um *souvenir*, uma porcelana ou um móvel exclusivo, fazem desse interior um espaço singular, espelho do indivíduo que nele habita. Uma vez que “o homem moderno quer ser exclusivo, pessoal e individual, e se recolhe, fugindo dos choques da cidade grande, isto é, dos choques da propagação da economia monetária, dos choques da mercadoria” (WAIZBORT, 2006, p.409). Reconstitui-se, deste modo, a tensão entre indivíduo e sociedade, entre o interior e o exterior como tentativa de superar essa fratura.

Como não lembrar das descrições de ambiente, do mobiliário, da tartaruga incrustada em pedras do personagem Des Esseintes no romance³² símbolo do decadentismo? O moderno é dominado pelos objetos da morada.

³² *Às avessas*, livro de Joris-Karl Huysmans, publicado em 1884. Retrato da aristocracia europeia no *fin de siècle*, *À rebours* trata das percepções do jovem protagonista Des Esseintes, que enfasiado da sociedade e da cidade parisiense, encontra refúgio em uma casa isolada na comuna francesa de Fontenay. Nela são narradas as inusitadas experiências e extravagâncias do herói decadentista, um verdadeiro dândi, cujos pensamentos contraditórios e muitas vezes absurdos, sobretudo ligados à literatura, à pintura, à música e à botânica imprimem as angústias, a vulgaridade e a visão do homem moderno diante da efemeridade do mundo capitalista. A atenção minuciosa dada ao interior, a descrição dos cômodos, a opulência da mobília e a adoração aos objetos estende-se por toda a narrativa, enfatizando o contexto abordado neste capítulo. A tartaruga incrustada em pedras preciosas trata de uma “fantasia”, como aponta o narrador, que ocorrera a Des Esseintes quando ainda morava em Paris. Ao contemplar um tapete carregado do amarelo-aladino e violeta-ameixa, o excêntrico protagonista imaginou o quão bom seria “colocar sobre este tapete alguma coisa que se mexesse e cujo tom escuro aguçasse a vivacidade dessas cores” (2011, p.107-108). Passado algum tempo examinando o contraste dos tons amarronzados da carapaça do animal com as cores da sala, Des Esseintes decide craveja-la em

O *intérieur* fora o cenário perfeito para as narrativas detetivesca de Poe, pois é nele que o homem deixa seus rastros. Habitar significa deixar vestígios. Os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as colchas e cobertores representam esses rastros³³. Ao adentrar um quarto burguês “apesar de todo o ‘aconchego’ que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer ali’” (BENJAMIN, 1987, p.1).

Para Benjamin (2006), no entanto, o movimento do *Jugendstil* não obteve êxito no âmbito da arquitetura nem da decoração de interiores como obteve na rua com os cartazes, pois estes, apresentavam, sim, soluções para as tensões de uma época assolada por contradições. Se por um lado buscava-se a libertação dos modelos renascentistas, por outro almejava-se um estilo autêntico que acompanhasse o novo modo de produção operado pela maquinaria (como é o caso da litografia). O fracasso a que se refere Benjamin deve-se à incoerência entre os ideais aspirados e a realidade, uma vez que se consumiam produtos que remetem à natureza, porém produzidos pela máquina. Acerca disso, lê-se no fragmento S 4,1 das *Passagens* (BENJAMIN, 2006, p.592):

O seguinte olhar sobre o *Jugendstil* é muito problemático, pois nenhuma manifestação histórica pode ser concebida somente sob a categoria da fuga; esta carrega sempre, de forma concreta, a marca daquilo de que se foge. “O que permanece fora ... é o burburinho das cidades, a fúria monstruosa, não dos elementos, e sim das indústrias, o poder onipresente da moderna economia de mercado, o mundo das empresas, do trabalho tecnológico e das massas, que parecia aos

minerais cujos reflexos deveriam dispor em ordem alternada, tais como o jacinto de Compostela vermelho-acaju e os rubis de Sudermania ardósia-pálido. A tartaruga é assim transformada em coisa, um mero objeto de decoração, satisfazendo os caprichos de Des Esseintes. O animal, por sua vez, “não conseguira suportar o luxo deslumbrante que lhe impunham” (2011, p.117) e quando apalpada pelo aristocrata estava morta.

³³ Com os móveis talhados ao estilo *Bauhaus* (cultura do aço) os prédios arquitetados à maneira de Adolf Loos (1870-1933) e Le Corbusier (1887-1965) (cultura do vidro, a *Glasarchitektur*), no entanto, esses vestígios são apagados. A tábula rasa, a mesa limpa propiciou flexibilidade a esses artistas além de Paul Klee (1879-1940) e Paul Scheerbart (1863-1915). Walter Benjamin discute a respeito em *Experiência e Pobreza* (1987).

exponentes do *Jugendstil* como um alarido geral, sufocante e caótico. - Dolf Sternberger, “Jugendstil”, *Die Neue Rundschau*, XLV, 9 set. 1934, p.260

Nisso consistia a contradição do *Jugendstil*. Por um lado, almejava-se revigorar o ideal de produção artesanal, valorizando as artes e ofícios manuais, o escapismo à natureza com a estilização de suas formas e organicidade bem como a busca pela harmonização da relação entre o homem e a natureza. Por outro lado, estimulava-se a propagação do consumo em massa, encontrando refúgio no modo de produção industrial e nas grandes cidades. Numa conjuntura semelhante o artista é transformado em técnico, em engenheiro, destaca Waizbort (2013). Mas como reavivar o passado e desprender-se do presente com as caldeiras a todo vapor?

Percebo que os ideais que propulsionaram o *Jugendstil* bem como suas contradições contribuíram com o despertar da visão diferenciada acerca dos objetos da qual procedeu a poesia-coisa. Para Rilke (2003), esses objetos integram a vida do homem auferindo uma espécie de “alma”, e independente de seu valor de mercado são eles que preparam o relacionamento do homem com o mundo, e o conduzem ao convívio com as pessoas.

Sob esse viés, Rilke partiu para uma nova empreitada: a interpretação das coisas, apartando-se da questão do valor mercadológico, que ele uma vez confessara, admitindo a aversão à mecanização do mundo moderno. Mas que coisas exatamente? Refiro-me às coisas abstratas e às coisas concretas. Tal como o caráter subjetivo dedicado ao trabalho, a solidão na poesia coisifica-se:

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.³⁴
(RILKE, 2005, p.1)

Enquanto isso, o algodão subiu e a escada de *l'Orangerie*

³⁴ *Die Einsamkeit ist wie ein Regen./ Sie steigt vom Meer den Abenden entgegen;/ von Ebenen, die fern sind und entlegen,/ geht sie zum Himmel, der/ sie immer hat./ Und erst vom Himmel fällt sie auf die Stadt [...]* (RILKE, 2013, p.339).

Assim monta, só, entre balaustradas,
 que se inclinam desde a origem,
 a escada: devagar e pela graça de Deus
 e na direção do céu e para lugar nenhum;³⁵
 (RILKE *apud* RIOS, 2011, p. 233)

Tanto na poesia quanto nos fenômenos estudados por Benjamin, ocorrem processos inversos de reciprocidade: o abstrato torna-se concreto e o concreto torna-se abstrato.

A interpretação de Rilke acerca das coisas pode ser compreendida como uma tentativa de fuga das transformações desenfreadas do contexto moderno e das relações mercadológicas. Haja vista a tentativa de expressar estima a objetos de pouco valor de mercado. Essas tentativas a meu ver muitas vezes se dão sutilmente como um pronunciamento³⁶ de elementos à margem. E, por isso, não leio esses poemas como poemas-mercadoria.

³⁵ [...] *so steigt, allein zwischen den Balustraden, / die sich verneigen schon seit Anbeginn, / die Treppe: langsam und von Gottes Gnaden / und auf den Himmel zu und nirgends hin; [...]* (RILKE, 2013, p.458).

³⁶ Conforme Berardinelli (2007), uma “denúncia indireta” manifestada por meio da tendência anti-realista da poesia moderna. É um diálogo que ele estabelece com o texto de Theodor W. Adorno (1903-1969) *Palestra sobre lírica e sociedade* (2003). Nele, Adorno deixa claro que não tem a pretensão de assinalar os conceitos de lírica e sociedade sob um viés sociológico. O objetivo é denegar a concepção da existência de uma poesia pura, “virginal” e apartada do que se considera realidade. Ele mostra que, lírica e sociedade, aparentemente esferas distintas, não constituem uma tensão de forças dicotômicas, porém intrínsecas. Não é de relevo para o sociólogo, no entanto, pensar “a posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores” (2003, p.67), mas como a obra de arte e o *todo* da sociedade estão vinculados, mostrando “em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa” (2003, p.67). Para Adorno (2003, p.66), “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela [...]. O teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal”. Ou seja, os motivos sociais que despontam na poesia não devem decorrer da busca do poeta por questões referentes à fratura entre indivíduo e sociedade na própria esfera social. Para alcançar o diálogo com o universal, ao qual Adorno se refere, o poeta deve perscrutar o seu íntimo, fazendo irromper o que chama de “consciência subterrânea coletiva”, isto é, o reconhecimento de si na poesia do “outro”. A

Um objeto que exemplifica essa opção de Rilke é por exemplo uma bola de brinquedo como no poema *A Bola (Der Ball)*, marcado pela animação do objeto. Inclusive a palavra “objeto” (*Ding*), que para Rilke “possui significados em excesso ou por demasiado indiferentes”³⁷ (2016, p.82), aparece no poema que se segue.

Redondez, do calor das mãos que sente,
Alçada, em voo descuidado aéreo,
Como se de si mesma, o que há de ausente
Nessa matéria, o que há de tão etéreo,

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 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,

para enfim, de todos a esperança,
salte, solta, em sua natureza pura,
para a concha da mão que no alto alcança.³⁸

denúncia indireta pretendida por Rilke constitui-se do que Adorno (2003, p.69) distingue como “a idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. Mesmo o culto à coisa [*Dingkult*], pretendido por Rilke já pertence ao círculo encantado de tal idiossincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação. A fraqueza estética desse culto à coisa, seu gesto afetadamente misterioso e sua mistura de religião e artesanato, denuncia ao mesmo tempo o real poder da coisificação, que não se deixa mais dourar por nenhuma aura lírica, nem de se resgatar pelo sentido”.

³⁷ [...] *Das Wort: Dinge geht an Ihnen vorüber, es bedeutet Ihnen nichts: zu vieles und gleichgültiges* (RILKE, 2016, p.40)

³⁸ *Du Runder, der das Warme aus zwei Händen/ im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie/ sein Eigenes; was in den Gegenständen/ nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie, // zu wenig Ding und doch noch Ding genug/ um nicht aus*

(RILKE *apud* CAMPOS, 2015, p.299)

A palavra *Ding*, na tradução de Campos “coisa”, constitui uma maneira de reforçar o projeto que Rilke estava desenvolvendo.

O termo recorre na produção de Rilke, não somente nos ensaios, mas também nas poesias e correspondências. Numa carta endereçada a Lou Andreas-Salomé no dia 8 de agosto de 1903 há 27 ocorrências do termo, combinado com diferentes vocábulos e verbos, destaque: *Dinge zu bauen* (construir coisas) das *Kunst-Ding* (o objeto de arte), *Dinge zu machen* (produzir coisas) e *nur die Dinge reden zu mir* (somente as coisas falam comigo). Em *Auguste Rodin* tanto “coisa” quanto “objeto” incidem logo nas primeiras páginas. Rilke deixa claro que não está interessado em falar de pessoas, mas de coisas.

Embora tenham sido publicados estudos acerca da poesia-coisa em diferentes países da Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, a origem do termo *Dinggedicht* permanece pouco explicitada. Uma busca no dicionário *on-line* de língua alemã *Duden* conduz ao seguinte verbete: “Tipo de poesia na qual uma coisa é objeto de descrição (e de interpretação simbólica)”³⁹ (tradução minha). Ao passo que o dicionário *on-line Wortwuchs*, também de língua alemã, apresenta a seguinte definição:

O “poema-coisa” designa uma forma de poesia. A “poesia-coisa” refere-se a um poema, que focaliza um objeto e dessa perspectiva escreve. Esse tipo de poesia tem como objetivo reproduzir a essência do objeto como se ele falasse por si. Por “coisa” designam-se aqui objetos que não têm voz própria. Assim, as “poesias-coisa” mostram a visão de objetos reais (objetos, obras de arte), inclusive de seres vivos (plantas, animais etc). Um exemplo conhecido é *A Pantera* de Rilke. O termo foi

allein draußen Aufgereihten/ unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:/ das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug// noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,/als hätte er ihn mit hinaufgehoben,/ den Wurf entführt und freilässt -, und sich neigt/ und einhält und den Spielenden von oben/ auf einmal eine neue Stelle zeigt/ sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,// um dann, erwartet und erwünscht von allen./ rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur./ dem Becher hoher Hände zuzufallen (RILKE, 2013, p.567).

³⁹ *Gedichttypus, bei dem ein Ding (1) Gegenstand der Beschreibung [und der symbolischen Ausdeutung] ist.*

cunhado pelo germanista Kurt Oppert, ainda que tais poemas sem dúvidas tenham se manifestado anteriormente e em diversas outras épocas literárias. Frequentemente esses poemas tratam de obras de arte, como arquitetura, escultura, pintura, desenho e gráfico. Com isso, a tal tipo de poesia recorrem com frequência poetas que possuem estreita relação com as artes plásticas.⁴⁰ (tradução minha)

De acordo com a definição acima, portanto, o termo *Dinggedicht* é suscitado pela primeira vez pelo germanista Kurt Oppert (1900-1975). Isso se deu em 1926, no artigo *Das Dinggedicht: Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke* (A poesia-coisa: uma forma de arte de Mörike, Meyer e Rilke), publicado no quarto volume na revista *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* ou *DVjs* (Revista trimestral alemã de estudos literários e história cultural), que vem sendo publicada desde 1923.

Conforme o título do artigo sugere, o germanista reconhece a vertente poética da *Dinggedicht* na criação literária de Rilke, Eduard Mörike (1804-1875) e Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898). Essa poesia se revelaria de início um tanto controversa, na medida em que o termo *Kunstform* (forma de arte) denota uma rotulação de um estilo poético, indo de encontro às concepções dos modos de fazer poesia de Rilke, que serão mostrados no próximo capítulo por meio da leitura de alguns poemas.

⁴⁰ *Als Dinggedicht wird eine Gedichtform bezeichnet. Das Dinggedicht meint ein Gedicht, das ein Objekt in den Mittelpunkt rückt sowie aus dessen Perspektive geschrieben ist. Der Gedichtstypus hat das Ziel, das Wesen des Dings aus dessen Sicht nachzubilden, als würde ebendieses Objekt über sich selbst sprechen. Als Ding werden hierbei Objekte bezeichnet, die keine eigene Stimme haben. So können Dinggedichte die Sicht eines tatsächlichen Dings (Gegenstand, Kunstwerk etc.) zeigen, aber eben auch die von Lebewesen (Pflanzen, Tiere etc.). Ein bekanntes Beispiel ist Der Panther von Rilke. Der Begriff wurde 1926 vom Germanisten Kurt Oppert geprägt, auch wenn solche Gedichte durchaus bereits früher auftraten und in diversen literarischen Epochen auszumachen sind. Sehr häufig behandeln sie Werke der bildenden Künste, also Werke der Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Zeichnung und Grafik. Somit ist der Gedichtstypus auch häufig bei Dichtern ausmachen, die eine enge Beziehung zur bildenden Kunst haben.*

Para Oppert, desde o século XVIII, a poesia subjetiva, lírica e pessoal de escritores como Lessing e Goethe detinha-se na descrição de objetos de arte com o fim da mera reprodução (*Wiedergabe*) de um procedimento das artes visuais. Ou seja, restringindo-se à representação do visível. Não cabe aqui, no entanto, adentrar as formulações de Lessing⁴¹ dada a abrangência da questão. Basta, pois, deter-se no artigo de Oppert referente à poesia-coisa.

Com Mörike, Meyer e Rilke, em contrapartida, a poesia de cunho objetivo, não-lírico e impessoal, conforme o germanista, tomava os objetos de arte como meio de interpretação (*Deutung*) de caráter objetivo (*Objektiv*) e distante (*Ferne*) ao invés da simples reprodução. Haja vista a necessidade de manifestar as reflexões acerca das coisas e insuflá-las com as próprias sensações e experiências. Oppert assegura que a interpretação é o único propósito específico e poético (*spezifisch poetische Zweck*) da poesia-coisa e a define da seguinte maneira:

Interpretação não é o conteúdo propriamente dito. Interpretação é uma pró-forma em todos os bons sentidos. Interpretação não decorre paralelamente, ela não prevalece no exterior e fora da descrição, mas sim na própria descrição ela se encontra oculta, a descrição é estruturada segundo o princípio da interpretação, sozinha o decurso da representação gera a interpretação.⁴² (tradução minha)

Apesar das divergências, a interpretação, a representação e a descrição estão de alguma forma relacionadas, seguindo o pensamento do mesmo artigo. No entanto, essa definição pode se mostrar um tanto problemática na medida em que desenvolvemos a leitura da poesia-coisa. Se tomada a interpretação como a interação direta com o objeto, em que o observador é colocado em primeiro plano, sucede a percepção de caráter subjetivo e pessoal do indivíduo. Na descrição, apesar do objeto ser

⁴¹ Bibliografia complementar: LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

⁴²*Deutung ist nicht gesagter Inhalt, Deutung ist Formsache, im allerfeinsten Sinne. Deutung läuft nicht nebenher, sie waltet nicht außer und außerhalb der Beschreibung, sondern in der Beschreibung selbst liegt sie verborgen, die Beschreibung ist strukturiert nach dem Prinzip der Deutung, allein der Ablauf der Darstellung ezeugt Deutung.*

colocado em primeiro plano, ela pode decorrer tanto de maneira subjetiva quanto objetiva, uma vez que cada espectador assimila uma mesma obra sob um prisma diferenciado. É, portanto, um tanto delicado admitir classificações pontuais. Nesse sentido, a meu ver, o germanista busca nada mais que apontar as características semelhantes das poesias de Rilke, Meyer e Mörike, inseridos em diferentes contextos.

Mörike, por exemplo, era coevo de Goethe, e teve sua lírica comparada à desse poeta por terem sido ambas as suas *Lieder* (canções) musicadas pelo compositor austríaco Hugo Wolf (1860-1903). Autor da novela *Mozart auf der Reise nach Prag* (Mozart na viagem para Praga) de 1885 e do poema *Auf eine Lampe* (A uma lâmpada), Mörike mostrou-se em alguns aspectos discípulo daquele, o que aponta Carpeaux (2013), mas soube percorrer caminhos próprios, compondo poemas com temas relacionados à música e à cultura grega à sua maneira.

Meyer, conhecido como o “poeta do Renascimento”, era suíço e, além de ter se dedicado à poesia, foi romancista e abordou frequentemente temas ligados às grandes crises históricas. O classicismo francês, a Contra-Reforma, Luís XIV, Dante e o fim da Renascença italiana são alguns dos motes da coletânea de poemas *Romanzen und Bilder* (Romance e imagens) de 1870, do romance *Das Leiden eines Knaben* (Sofrimentos de um garoto) de 1883 e da novela *Die Versuchung des Pescara* (A Tentação de Pescara) de 1887, considerada sua obra-prima.

Rilke, o último dessa veia sugerida por Oppert, era acima de tudo poeta, cuja poesia tem marcas bastante peculiares.

A definição clássica deliberada por Oppert considera a poesia-coisa exclusivamente de caráter objetivo e impessoal. Discordo dessa afirmação na medida em que essa poesia não está totalmente isenta de subjetividade.

Talvez o caráter objetivo identificado pelo germanista diga respeito ao apagamento do eu-lírico no poema, como será mostrado no capítulo que se segue. Até certo ponto isso procede, os projetos de Rilke bem como suas relações com a pintura e a escultura apontam para isso. No entanto, os poemas-coisa deixam entrever dados e expressões individuais do poeta em relação ao objeto. Além disso, se havia a necessidade de manifestar reflexões acerca das coisas, como seria possível fazê-las de maneira impessoal e objetiva?

É no sentido de aliar traços pessoais à busca da objetividade no poema (como interpreto), é que Rilke acentua em *Auguste Rodin* as potenciais interpretações de uma obra:

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.⁴³ (RILKE, 2003, p.41)

Esta dissertação, com base nos poemas lidos, parte do princípio que todo objeto passível de observação, seja ele uma obra de arte, um animal ou até mesmo um sentimento, é plurissignificativo/polissêmico, permite múltiplas interpretações. Portanto, a hipótese se apoia na leitura nos poemas, mas não somente. O terceiro capítulo desenvolve a investigação sobre os traços biográficos remanescentes nos poemas. Dado que a apreensão de mundo de cada um dá-se particular e individualmente a partir do conhecimento de mundo e das próprias experiências. Cada um carrega em si o próprio mundo das coisas, cujos valores e significados partem das particularidades de cada indivíduo.

A poesia centrada nos objetos não é uma realização atribuída exclusivamente a esses poetas. A prosopopeia, ou ainda, a apreensão da “alma” das coisas por meio do corpo, sobressai nos poemas de Pablo Neruda (1904-1973), que nos adverte a importância de observar os objetos⁴⁴, William Carlos Williams (1883-1963) que costumava compor ideias nas coisas⁴⁵ e os *proêmes* ou “proemas”, uma indistinção entre

⁴³ *Man wagt (wie so oft bei Rodin) nicht, ih reine Bedeutung zu geben. Sit hat tausende. Wie Schatten gehn die Gedanken über sie und hinter jedem steigt sie neu und rätselhaft auf in ihrer Klarheit und Namenlosigkeit.*

⁴⁴ “É muito conveniente, em certas horas do dia ou da noite, observar profundamente os objetos em descanso: as rodas que percorreram longas, poeirentas distâncias, suportando grandes cargas vegetais ou minerais, os sacos das carvoarias, os barris, as cestas, os cabos e asas dos instrumentos do carpinteiro. Deles se desprende o contato do homem e da terra como uma lição para o torturado poeta lírico. As superfícies usadas, o gasto que as mãos infligiram às coisas, a atmosfera frequentemente trágica e sempre patética destes objetos infunde uma espécie de atração não desprezível à realidade do mundo”. (NERUDA, 2012, p. 96-98)

⁴⁵ Que a cobra fique à espera sob/ suas ervas daninhas/ e que a escrita se faça/ de palavras, lentas e prontas, rápidas/ no ataque, quietas na tocaia/ sem jamais dormir./– pela metáfora reconciliar/ as pessoas e as pedras./ Compôr (Ideias/ só nas coisas) Inventar!/ Saxífraga é a minha flor que fende/ as rochas. (WILLIAMS, 1987, p. 151)

poesia e prosa de Francis Ponge (1899-1988), conhecido como “o poeta dos objetos”.

Ponge, o autor de *Le part pris de choses (O partido das coisas)*, de 1942, assim como Rilke “é um vistuosístico pintor de objetos, um genial visualista” (MOTTA, 1999, p.20), que se pôs a observar e a descrever acuradamente a natureza, as coisas animadas e inanimadas sob diferentes ângulos. Para Hamburger (2007, p.46), esses poemas não tratam propriamente das coisas, mas de um modo de olhar para elas e vivenciar a experiência delas, pois por mais abstrato ou impessoal que o poema seja, “o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos”. O leitor é, portanto, convidado pelo poeta a compartilhar o que o germanista chama de “processo de exploração”.

Os títulos atribuídos a esses poemas se assemelham aos de Rilke, iniciados em sua maioria com um artigo (in)definido seguido de um substantivo simples abstrato ou concreto, ou ainda, despidos conforme Oppert. Descatam-se *O cavalo*, *O insignificante*, *A ostra*, *A rã*, *O plátano*, *A grama* e *A forma do mundo*, propalados de maneira objetiva e concrecionada.

Seria irrelevante para esta pesquisa comparar os diferentes modos de compor poesia compenetrada nos objetos, visto que não tratamos aqui de “fôrma”, mas da maneira que Rilke e outros poetas captaram a essência das coisas e as transpuseram em versos. As investigações desenvolvidas neste capítulo me permitiram compreender um pouco melhor a natureza da poesia-coisa. As contribuições filosóficas de Benjamin, para além do questionamento histórico, me auxilia na compreensão de todo arcabouço literário relevante para a análise dos poemas-coisa, a que me dedico a seguir.

3 Cor, espaço e gesto na poesia

De algum modo, também eu tenho de chegar a fazer coisas, não coisas plásticas, escritas, - realidades, que surjam do ofício. De algum modo, também eu tenho de descobrir o menor elemento básico, a célula de minha arte, o meio tangível e imaterial para a exposição de tudo...

A Lou Andreas-Salomé, 10 de agosto de 1903.
(RILKE, 2006, p.24)

“No doce exílio do trabalho, aprendemos primeiro a paciência, que por sua vez nos ensina a energia, e esta nos proporciona a energia eterna, feita de recolhimento e de entusiasmo” (RODIN, 2002, p.6), eis a prática de Rodin, Cézanne e mais tarde de Rilke. Muito além da admiração pela escultura e pela pintura, Rilke apreendeu de sua experiência com as artes plásticas os preceitos que passaram a nortear seu percurso criador: paciência, trabalho, solidão e observação. Não obstante uma fórmula de trabalho, o poeta tomou tais premissas como uma concepção de vida, o que repercutiu ao longo de toda sua produção literária. A conhecida frase do protagonista Malte Laurids Brigge em seu único romance, considerado por muitos críticos como autobiográfico, Rilke (2009, p.8) expressa: “Eu aprendo a ver. Não sei a razão, tudo cala mais fundo em mim e não se detém onde sempre costumava se extinguir. Tenho um âmago que desconhecia. Tudo desagua nele agora. Não sei o que se passa lá”⁴⁶. Percebe-se na fala do protagonista uma inquietude que não se deixa calar diante do novo olhar de Malte sobre o que o cerca, o “aprender a ver” proposto nos escritos de Rodin é um dos ensinamentos do mestre escultor que Rilke transformará em mote do seu novo processo de criação: observar as coisas.

“Falta-me força? Minha vontade está doente? [...] os dias se passam e por vezes ouço a vida se esvaindo. E nada ainda me aconteceu.

⁴⁶ *Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht* (RILKE, 2013, p.574).

[...] Quero tanto ir para a cama e me tornar grande”⁴⁷ (RILKE, 1929, p.1, tradução minha), queixava-se o poeta para a amiga Lou Andreas-Salomé. A inquietante busca pela “célula” de sua arte veio a acalentar quando passou a assistir ao labor cotidiano de Rodin ao tornar-se assistente particular do escultor. Pouco a pouco o jovem poeta pôde deslindar o fazer artístico de seu mestre que segundo ele “por observar as coisas no todo ele conquistou a possibilidade de construir coisas, porque essa é a grande arte de Rodin”⁴⁸ (RILKE, 1929, p.1, tradução minha). Tais percepções são registradas em forma de prosa poética um tanto hiperbólica no ensaio *Auguste Rodin*. Rilke reconhece uma particularidade nas coisas criadas por Rodin: vida. Tão logo o poeta passou a observar as coisas e a conferir-lhes conteúdo anímico, mas não somente no sentido concreto do termo e sim no amplo sentido tomado da palavra.

Diante disso, proponho neste capítulo pensar a maneira como Rilke “coisifica” sua percepção de mundo por meio da poesia. Os modos como passa a esculpir as palavras projetando as substâncias das artes de Cézanne, Hammershøi e Rodin respectivamente em elementos: cor, espaço e gesto.

Conforme apontado na introdução deste trabalho, elejo seis poemas relativos à infância. A recorrência do tema como motivo nas obras de Rilke deve estar relacionada às possíveis leituras do poeta dos escritos de Nietzsche, Freud, Jung e da escritora sueca e sua amiga próxima Ellen Key (1849-1926). O contato com os dois primeiros se deu por intermédio de Lou Andreas-Salomé, mas foi com a pesquisadora sueca, que ele chamava de “advogada das crianças”, que ele dialogou sobre o assunto e a quem dedicou o ensaio *Das Jahrhundert des Kindes* (O século da criança), uma espécie de resenha da publicação homônima da escritora.

Em pesquisas sobre direitos da criança, educação, ética e família, Key reconhece o período da infância como aquele quando a formação caracterizará o artista. Esse olhar para a infância assemelha-se ao do poeta. Rilke defendia que durante os primeiros anos de vida o homem tinha plena percepção do mundo, por isso ele recorria constantemente à memória como ferramenta para adentrar os mistérios da

⁴⁷ [...] *Fehlt mir die Kraft? Ist mein Wille krank? [...] Tage gehen hin, und manchmal höre ich das Leben gehen. Und noch ist nichts geschehen [...] und möchte doch so gern in einem Bette gehn und groß werden.*

⁴⁸ *Dinge zu sehen in allem, erwarb er die Möglichkeit, Dinge zu bauen; denn dieses ist seine große Kunst.*

existência humana. Ao discorrer sobre a relação homem-natureza no ensaio concernente aos artistas de Worpswede, ele salienta as disparidades entre as acepções da natureza aos olhos de um adulto e de uma criança:

Ele (o adulto) vê a superfície das coisas, as quais ele e seus semelhantes há séculos criaram, e acredita com veemência, que faz parte da terra, uma vez que cultiva o campo, desbasta a floresta e torna o rio navegável. De outra maneira as crianças vêem a natureza; sobretudo as solitárias, aquelas criadas por adultos, que a ela se unem com um tipo de sintonia e nela vivem, como pequenos animais, completamente devotados aos acontecimentos da floresta e do céu e com eles em harmonia inocente e aparente. Mas por esse motivo acomete depois rapazes e jovens moças solitárias, aquela solitária e pressurosa fase de muitas melancolias profundas, pois justo nos dias do processo de amadurecimento do corpo eles sentem, indizivelmente abandonados, já que as coisas e os acontecimentos na natureza não mais lhes concernem e os homens ainda não participam.⁴⁹ (RILKE, 1963, p.1, tradução minha)

Ora, o olhar infantil, espontâneo e desenvolto, assimila a natureza e seus elementos em sua essência.

Sobre a relação entre artista e infância, Baudelaire (2006) lembra no ensaio *O artista, o homem do mundo, homem das multidões e criança* que a criança possui a faculdade de se interessar veementemente pelas coisas, até mesmo as mais triviais. Tomada pela sensibilidade e

⁴⁹ *Er sieht die Oberfläche der Dinge, die er und seinesgleichen seit Jahrhunderten geschaffen haben, und glaubt gerne, die ganze Erde nehme an ihm teil, weil man ein Feld bebauen, einen Wald lichten und einen Fluß schiffbar machen kann. [...] Anders schon sehen Kinder die Natur; einsame Kinder besonders, welche unter Erwachsenen aufwachsen, schließen sich ihr mit einer Art von Gleichgesinntheit an und leben in ihr, ähnlich den kleinen Tieren, ganz hingeeben an die Ereignisse des Waldes und des Himmels und in einem unschuldigen, scheinbaren Einklang mit ihnen. Aber darum kommt später für Jünglinge und junge Mädchen jene einsame, von vielen tiefen Melancholien zitternde Zeit, da sie gerade in den Tagen des körperlichen Reifwerdens, unsäglich verlassen, fühlen, daß die Dinge und Ereignisse in der Natur nicht mehr und die Menschen noch nicht an ihnen teilnehmen.*

curiosidade, ela compreende tudo como novidade, se inebria enquanto o adulto, orientado pela razão, despercebe muitas dessas coisas.

Sob as lentes da infância, Rilke constrói um mundo. Apresento adiante a maneira como ele “coisifica” o início da vida, concebendo-o num caráter material, sobretudo a partir das imagens poeticamente pinceladas. No entanto, é importante ressaltar, que não me proponho aqui a fazer uma profunda reflexão no que toca à psicologia do tema, mas aprofundar-me no estudo literário tocante às particularidades da poesia-coisa.

Início com o poema *Das Karussell*, escrito em 1904 e publicado em 1907, na tradução de Augusto de Campos. Ressalto de antemão que minhas leituras partem dos poemas em língua alemã, dispostos nas notas de rodapé. As respectivas traduções apresento no corpo do texto de modo a conferir fluidez à leitura.

O Carrossel

Jardim de Luxemburgo

Com um teto e suas sombras ele gira
por um momento a rápida fileira
de cavalos pintados, fugidios,
da terra que hesitante se retira.
Alguns estão pregados ao seu banco,
mas têm rostos audazes e bravios;
um leão vermelho exhibe a cabeleira;
de quando em quando um elefante branco.

Até um cervo, como na floresta,
só que tem uma sela e sobre ela
uma menina azul se refestela.

Sobre o leão há um menino alvo
que se firmou com as mãozinhas quentes
e o leão bravo mostra a língua e os dentes.

De quando em quando um elefante branco.

Ali vêm eles sobre os seus cavalos,
as meninas também, em pleno salto,
entre as rédeas, luzindo, a cavalgá-los,
como soltas no espaço, olhando do alto –

De quando em quando um elefante branco.

E lá se vai ele girando atrás,
 vermelho, verde, cinza; indeciso,
 um pequeno perfil passa fugaz –.
 E algumas vezes faísca um sorriso
 de alegria, que brilha e se desfaz
 nesse jogo sem folego e sem siso...⁵⁰
 (RILKE *apud* CAMPOS, 2015, p.153)

O título denota de imediato uma característica da maioria dos poemas-coisa. Nele tem-se geralmente um artigo definido seguido de um substantivo concreto ou abstrato tal como nos poemas *O Prisioneiro* (*Der Gefangene*), *O Anjo* (*Der Engel*), *A Convalescente* (*Die Genesende*) e *Um profeta* (*Ein Prophet*). A esses títulos o germanista e pesquisador da poesia-coisa Kurt Oppert (1926) confere a qualidade de *nackt* (em português, nu), ou seja, simples, direto e cru. Segundo Oppert, isso confere um toque expressionista à obra, uma vez que a linguagem poética dessa vertente artística é caracterizada pela concisão e arrojo.

A imagem do brinquedo está em movimento, repleto de luzes e cavalos brilhantes e coloridos embalados pela melodia das caixas de som e pelo clamor de vozes infantis. A fonte de inspiração para a diegese é localizada pelo poeta: o *Jardin du Luxembourg*. Observa-se em outros poemas o mesmo procedimento, como em *A Ilha* (*Die Insel*) identificada no Mar do Norte, *A Escadaria do Orangerie* (*Die Treppe der Orangerie*) em Versailles, *San Marco* em Veneza, e *Parque dos Papagaios*

⁵⁰ *Jardin du Luxembourg/ Mit einem Dach und seinem Schatten dreht/ sich eine kleine Weile der Bestand/ von bunten Pferden, alle aus dem Land,/ das lange zögert, eh es untergeht./ Zwar manche sind an Wagen angespannt,/ doch alle haben Mut in ihren Mienen;/ ein böser roter Löwe geht mit ihnen/ und dann und wann ein weißer Elefant.// Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,/ nur daß er einen Sattel trägt und drüber/ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.// Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge/ und hält sich mit der kleinen heißen Hand,/ dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.// Und dann und wann ein weißer Elefant.// Und auf den Pferden kommen sie vorüber,/ auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge/ fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge/ schauen sie auf, irgendwohin, herüber -// Und dann und wann ein weißer Elefant.// Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,/ und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel./ Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,/ ein kleines kaum begonnenes Profil -// Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,/ ein seliges, das blendet und verschwendet/an dieses atemlose blinde Spiel.../ (RILKE, 2013, p.460).*

(*Papageienpark*), *Os Flamingos (Die Flamingos)* e *A Pantera (Der Panther)* localizados pelo poeta no *Jardin des Plantes*, em Paris.

O célebre parque central, o Jardim de Luxemburgo, exhibe nos gramados do palácio e do museu homônimo inúmeras esculturas, fontes d'água, lagos e praças, além de contar com um carrossel situado no terraço a oeste. O brinquedo, projetado pelo arquiteto da Ópera de Paris, Charles Garnier, foi inaugurado em 1879. Pintado nas cores verde e amarela, o carrossel em madeira exhibe girafas, elefantes, cavalos brancos, marrons e pretos adornados com selas das mais diversas cores.

Esses encontros com a natureza, sobretudo a descoberta dos parques da cidade parisiense, muitas vezes acompanhado de Rodin, representam as tentativas de Rilke de escapar do caos urbano da metrópole, que acabaram deixando inúmeros vestígios na obra do poeta além de alavancarem o ciclo de poemas *Os Parques (Die Parke)*.

No que toca, primeiramente, à estrutura externa do poema, ele não apresenta uma estrutura regular quanto à versificação, sendo constituído por vinte e sete versos distribuídos em sete estrofes. Apesar do cuidado com a seleção de palavras Rilke não se limitava a estruturas poéticas rígidas como fizeram os parnasianos. Digamos que se aproximava mais dos simbolistas neste particular, não obstante a pertença a várias interseções literárias. Pois de modo similar dos simbolistas, Rilke primou pelos efeitos sonoros do poema como assonâncias e aliterações (v. 6 e v.14, *doch alle haben Mut in ihren Mienen; dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge*).

Não cabe aqui, definitivamente, classificar a poesia rilkeana de acordo com uma corrente literária, uma vez que tal divisão é feita didaticamente para facilitar o entendimento do processo de formação da literatura. Como Augusto de Campos ressalta em entrevista ao poeta e jornalista Carlos Ávila (2014): “forma não é fôrma”. Rilke, de fato, se preocupava com a forma e sem ela não teria auferido tamanha notoriedade. O tradutor de *Coisas e Anjos de Rilke* (2014) afirma que a técnica de composição de versos desenvolvida pelo poeta é o que faz transfundir o destaque à materialidade do poema. A prática dos consecutivos *enjambements* e o uso recorrente das aliterações e assonâncias, segundo ele, fragmentam e plasticizam a obra, intensificando-lhe a iconicidade, característica essa fundamental da poesia-coisa.

Ao lado de Hofmannsthal e Stefan George, Rilke explorou na poesia o misticismo, a religiosidade, a musicalidade e o subjetivismo. Carpeaux (2013, p.168) destaca que “Rilke foi o grande simbolista

alemão que superou o Simbolismo, abrindo nova época e caminhos para o futuro”. E nesse realizou uma árdua tarefa: tornar sua poesia original, resistindo às diversas tendências e -ismos entravados durante sua expedição poética.

A originalidade estilística da lírica moderna, suscitada sobretudo por Baudelaire em *Fleurs du Mal*, é evidenciada por Berardinelli (2015), cujo ensaio aponta os vestígios baudelairianos em Gide (1869-1951), Proust (1871-1922), Mallarmé (1842-1898), Thomas Mann (1875-1955) e Rilke. Michael Hamburger igualmente reconhece no primeiro capítulo de *A verdade da Poesia*⁵¹ os efeitos desse esteta na tradição da poesia moderna, chegando a comparar *O Albatroz* de Baudelaire à pantera de Rilke. Quanto a essa afinidade, o próprio romance de Rilke declara a admiração pelo poeta de *O spleen de Paris*⁵² recorrendo ao personagem Malte: “Recordas o inacreditável poema de Baudelaire, *Une charogne*? Pode ser que agora eu o entenda” (2009, p.58). Rilke considerava esse poema indispensável para a compreensão da pintura de Cézanne no que toca ao aperfeiçoamento do dizer objetivo da obra, conforme registra em carta⁵³ à esposa.

⁵¹ Em *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*, o ensaísta e crítico Michael Hamburger propõe de maneira análoga à que Berardinelli empreendeu em *Da poesia à prova* (2007) uma reflexão a respeito das generalizações da lírica moderna. Ele parte sobretudo da “parcialidade do ponto de vista” da obra estruturalista de Hugo Friedrich, *A estrutura da lírica moderna*. Os ensaios de Hamburger constituem a tentativa de compreensão da natureza da poesia moderna e as distintas vertentes que dela decorrem, ao invés da mera repetição de sua história. Ele reconhece na poesia de Rilke, tal como Berardinelli, indícios da poesia de Baudelaire. Na primeira, no entanto, o ensaísta identifica melhor solução para a dicotomia entre pensamento e coisa, referindo-se ao poeta e ao animal (o albatroz e a pantera), enquanto Rilke soube manter o “equilíbrio exato entre a expressão do sentimento e a penetração no mundo exterior” (HAMBURGER, 2007, p.48). Tradutor de Rilke, Hamburger transpôs para o inglês uma série de poemas compilados em *An Unofficial Rilke: Poems 1912-1926*.

⁵² Bibliografia complementar: BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Tradução: Alessandro Zir. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

⁵³ “Você certamente lembra... nos *Cadernos de Malte Laurids*, da passagem que trata de Baudelaire e de seu poema: *A Carcaça*. Fui levado a pensar que, sem este poema, toda a evolução para o dizer objetivo, que agora acreditamos reconhecer em Cézanne, não teria por onde começar. Era preciso, primeiro, que ele estivesse ali com sua inexorabilidade” (RILKE, 2006, p.75).

A apresentação plástica e compactada da poesia-coisa parece vir ao encontro de um desejo do autor de descomplicar o texto, conferindo-lhe simplicidade, que para Rodin (2002, p.60) é “a condição primordial da felicidade e da beleza”, e fluidez, ambas destacadas por Rilke nas obras do escultor francês. Mas simplicidade essa relacionada aos contornos que, segundo Simmel (2013), resultam em figuras compostas aparentemente e simplesmente a partir de esboços. *Figuras como Montagem: Nu feminino em pé dentro de um vaso (Assemblage: Nu féminin debout dans un vase)* (1900), *Convalescente* (1907) e *Iris, pequeno modelo (Iris, petit modele)* (1895). É evidente, no entanto, que o sociólogo não se refira à obra de Rodin de modo generalizado, pois assim como Rilke Rodin trilhou um longo percurso criador até alcançar o que poeta (2003) chamou de “arte amadurecida” de Rodin. Fruto desse amadurecimento tem-se, por exemplo, a *Porta do Inferno (La Porte de l'Enfer)* que levou mais de 40 anos para ser concluída.

O terceiro e último esclarecimento pode ser atribuído ao inacabamento da obra, que tanto chamara sua atenção nas esculturas de Rodin. Mas esse inacabamento foi primeiramente apontado por Simmel no ensaio sobre o escultor.

Simmel (2013) identifica o inacabamento como um “traço da alma moderna”. Diferentemente da maioria das esculturas, nota-se que frequentemente as figuras de Rodin emergem dos blocos de pedra sem pedestais de mármore, o que confere ao objeto um caráter mais autônomo e orgânico. O inacabamento advém ademais do delineamento impreciso. Ficando a cargo da fantasia do espectador completá-la, ao passo que, a escultura acabada não nos permite tal liberdade, segundo Simmel (2013). Cabe ao espectador da obra inacabada, portanto, a tarefa de interpretá-la de acordo com as próprias faculdades sensoriais, tornando-se, assim, cada vez mais independente. Ao classificar como “pedantismo mesquinho” a crítica que deprecia o inacabamento, Rilke (2003) salienta que é de competência do artista criar um mundo a partir da mais ínfima parte de alguma coisa.

O poema trata de percepções em relação aos giros de um carrossel (*Karussellfahrt*). Por meio da linguagem o “eu” é apagado, transferindo o eu (*ich*) para o ele/o (*es*) em alemão: *das Karussell*. Na primeira estrofe, é descrito brandamente o movimento inicial do carrossel, em que cavalos coloridos pregados à máquina exibem seus rostos corajosos, e com eles um zangado leão de cabeleira vermelha. Gradativamente o objeto adquire animação e os meros pedaços de madeira pintada se tornam animais audazes e fugidios. A conclusão de

cada volta do carrossel é marcada ao longo do poema pela aparição de um elefante branco. Outra variável espacial curiosa a se pensar é a percepção do todo *versus* fragmento. Essa precisão do espaço trazida como um enriquecimento minudente da descrição é certamente suscitada pela observação das esculturas. Em *Auguste Rodin*, postula que cada parte da escultura de Rodin deve ser observada intimamente, visto que cada uma delas exprime a alma da obra em sua unidade, e nesse sentido Simmel também reflete em *A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente*. Tal noção corresponde à teoria do fractal, à ideia da autossimilaridade, quando um objeto se apresenta sob o mesmo aspecto em qualquer escala.

O nono verso trata do surgimento de um cervo coberto por uma sela e sobre ela se identifica uma menina vestida de azul e desafivelada. A tradução para o português de Augusto de Campos optou para “refestelar-se” (v.11) ao traduzir a palavra *aufgeschnallt* (do verbo *aufschnallen* = desafivelar) que caracteriza a condição da menina. Além do critério de sonoridade, conforme apontado no primeiro capítulo, é possível que a escolha dessa palavra tenha o intuito de conferir à sentença os dois significados do verbo: deleitar-se e encostar-se comodamente. Não se pode dizer se a menina está de fato em regozijo, por isso a escolha da palavra parte da interpretação do tradutor. Independente da tradução, ou transcrição, como prefere Campos, tem-se aqui um indício do gesto, cuja noção não está necessariamente relacionada apenas ao movimento das mãos e dos braços, mas que de acordo com a acepção rilkeana é além disso. O gesto é o movimento do “voltar-se para o interior”, a expressão do corpo como um todo, o “eu”, o próprio corpo. Uma vez que tanto “desafivelar-se” quanto “refestelar-se” transmitem a ideia de segurança em relação ao brinquedo, a menina emana por meio da postura de seu corpo esse estado de espírito.

No verso seguinte, surge um leão montado por um menino, cujas mãozinhas se apoiam firmemente no brinquedo, enquanto o animal exhibe língua e dentes. Eis aqui a imagem oposta da estrofe anterior. Enquanto a menina andava desafivelada, e transmitia a sensação de segurança e deleite, o menino se demonstra hesitante por conta das mãos quentes e transpiradas que se agarram com força ao brinquedo. Pelos detalhes descritos o carrossel opera agora em baixa velocidade. E novamente um elefante branco.

Na quinta estrofe, aparecem mais crianças cavalgando, entre elas meninas quase crescidas demais saltando reluzentes com seus cavalos e com seus olhares vacilantes para cima. Os *enjambements* dos versos 17 e

18 conferem ao texto uma cadência mais enérgica e melhor fluência. A conjunção aditiva, paratática *und* (e) ao longo do poema indica o emprego recorrente de anáforas, como nos versos 12 e 13 (*Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge/ und hält sich mit der kleinen heißen Hand*). Por meio da imagem das crianças crescidas demais para brincarem, apresenta-se o processo de crescimento. Apesar de radiantes, elas olham para cima meio hesitantes e inseguras em relação à fase adolescente prestes a suceder. Ressurge o elefante indicando o término de uma volta.

Por fim, na última estrofe o brinquedo continua a apressar-se para completar a última volta. Eis o carrossel na íntegra tal como no início do poema. Não se restringindo a um fragmento do objeto como um animal ou uma criança entrevista. Um perfil vermelho, um cinza e um verde, fugazes, mal distintos, mas de vez em quando um sorriso bem-aventurado no jogo sem fôlego, tanto das crianças quanto da linguagem do poema cadenciado pelo movimento do brinquedo. Apesar do desaparecimento do eu-lírico na poesia-coisa, observa-se que *O Carrossel* trata da percepção do poeta em relação ao objeto, haja vista a possibilidade de contar as voltas e verificar a mudança de velocidade sem perder de vista as diferentes crianças e as ações respectivas.

Conforme a composição das imagens e o dinamismo literal e figurado, o poema propõe uma reflexão sobre a vida. O carrossel do poema é uma metáfora da vida. Seu movimento sugere o processo de amadurecimento humano. Para essa correspondência, o poema é composto por imagens concretas pinceladas nas mais diversas cores, carregadas de adjetivos e representadas por verbos cinéticos no presente do indicativo. As diferentes idades das crianças propiciam a noção de tempos simultâneos.

Ao eleger o carrossel, um brinquedo destinado ao entretenimento infantil, como objeto da atenção, o poema remete à infância com seus medos e alegrias e aos processos da vida. Rilke coisifica a infância e para tanto se serve do objeto bastante simples, porém significativo. A “coisa” fala por si e deixa manifestar toda sua essência. Pode ser que muitas dessas percepções tratadas no poema sejam parte das próprias recordações do poeta quando garoto, note-se a recorrência do tema em vários poemas e em seu único romance *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, em que escreve: “Pois versos não são, como as pessoas pensam,

sentimentos (deles temos o bastante na juventude) – são experiências.”⁵⁴ (RILKE, 2009, p.19).

Um elemento de relevo no poema e que destaco nesta pesquisa é o uso das cores como composição das imagens. Elas conferem vivacidade e vigor às cenas reproduzidas. Rilke fez da composição de cores cerne de seus estudos sobre as obras dos expressionistas da Colônia de Worspwede, de Van Gogh, e Cézanne, conforme evidenciado nas *Cartas sobre Cézanne*. Nas epístolas endereçadas à esposa Clara Westhoff, se entusiasma por poder dedicar-se às obras de Rodin e de Cézanne, passear pela cidade de Paris observando seu “arquipélago de nuvens, grupos de ilhas, cinzentas como as penas e no peito dos pássaros marinhos” e “em um cinza-pombo azulado [...]” (RILKE, 2006, p.69). Essas declarações testemunham o refinamento da sensibilidade de Rilke para a identificação das cores, conforme o trecho do dia 24 de outubro de 1907:

... eu disse: cinza – ontem, quando indicava o fundo do auto-retrato, cobre claro cruzado obliquamente por um padrão cinza; deveria ter dito: um certo branco metálico, alumínio ou coisa semelhante, pois a cor cinza, literalmente cinza, não se mostra nos quadros de Cézanne (2006, p.90).

Um *bon vivant* nas primeiras décadas de vida, Cézanne volta-se mais tarde para um estilo de vida dedicado ao incansável labor recluso na cidade provinciana. É quando decide resolver os problemas da sua própria arte e elimina padrões acadêmicos e técnicas impressionistas. Desperta o interesse de Rilke o produto de uma vida devotada à pintura: cores, formas, solidez, profundidade e volumes em composições inquietantes. Tanto nas paisagens quanto na natureza-morta (*Stilleben*), o pós-impressionista tinha como objetivo o “torna-se-coisa, a realidade intensificada pela sua vivência do objeto, até tornar-se indestrutível!” (2006, p.50), perscrutar o objeto e dele apropriar-se.

Os objetos de *Natureza-morta com maçãs e laranjas*⁵⁵ (*Nature morte aux pommes et aux oranges*), ordenados aparentemente de maneira arbitrária, não constituem de uma reprodução naturalista, haja vista a semelhante representação das frutas, ambas esféricas se diferindo apenas

⁵⁴ *Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), - es sind Erfahrungen* (RILKE, 2013, p. 584).

⁵⁵ CÉZANNE, Paul. **Natureza-morta com maçãs e laranjas**. 1899. Óleo sobre tela, 74 x 93 cm. Museu d’Orsay, Paris.

nas cores. Pois, “quando a cor atinge a riqueza, a forma encontra sua plenitude” (CÉZANNE apud MERLEAU-PONTY, 1980, p.118). É da cor que se alcança solidez e profundidade.

Nota-se no poema-coisa analisado a relevância da localização do objeto no espaço, uma das peças-chave na composição da imagem do poema. Por lhe ser tão significativa, Rilke se apropria da ideia para a composição tanto de poemas como das anotações dos *Cadernos de Malte*. Não é de relevo para esta pesquisa, no entanto, analisar o espaço em teoria, dada a complexidade da questão. Ao referir-me ao espaço, tanto abstrato quanto concreto, designo o interior, o exterior, a atmosfera que dele emana, pondero também que o espaço pode ser uma casa, um cômodo como as pinturas de Hammershøi, um jardim de Cézanne, a memória, ou a solidão do poeta.

No que toca à noção de espacialidade d’*O Carrossel*, recorro ao interesse de Rilke pelas pinturas do dinamarquês Vilhelm Hammershøi, ou “pintor de interiores calmos”. Nos aposentos praticamente vazios retratados pelo pintor movimentam-se às vezes mulheres solitárias no exercício de atividades cotidianas que cabiam ao papel da mulher no século XIX: a leitura de um livro, o trabalho num bordado, a limpeza da casa ou a observação do movimento da rua, o postar-se às janelas no tempo ocioso. Não obstante a aparente singeleza desses motivos, as pinturas de Hammershøi suscitam questões complexas que inquerem a fragilidade do homem moderno.

Retomo neste ponto a questão do *intérieur* esboçada no segundo capítulo. O homem moderno e privado começa a se organizar em sua moradia, na qual deixa projetar sua personalidade, a fim de se diferenciar da massa. Em conflito com a balbúrdia do espaço urbano e com os choques do fervor capitalista da cidade grande, o homem moderno faz desse espaço interior o seu ambiente de recolhimento. Essa tensão interior *versus* exterior enfrentada pelo homem da virada do século é implicitamente reconstituída nas pinturas de Hammershøi. Os aposentos calmos e vazios se contrapõem ao caos da cidade moderna com ruídos e mercadorias.

Imagem 2- *Interior em Strandgade, luz do sol sobre o chão.*



Fonte: *Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark*, [20--?].

As obras do dinamarquês foram fundamentais para a concepção de simplicidade e espacialidade da poesia de Rilke. Sobre essa relação, diálogo com a pesquisa do professor dinamarquês Steffen Arndal, que se detém no interesse que duas das pinturas de Hammershøi despertaram em Rilke e nas marcas que de alguma maneira se transferem à formação poética de Rilke. A admiração⁵⁶ pela literatura do dinamarquês Jens Peter Jacobsen é emblemática no trecho das *Cartas a um jovem poeta*, como se sabe. Mas aqui é a pesquisa das pinturas de outro dinamarquês que incisivamente determinam o parentesco entre poesia e pintura na virada do século.

A caminho da Suécia, onde desenvolveria estudos sobre Jacobsen, Rilke tomou conhecimento das produções de Hammershøi em uma exposição na cidade de Düsseldorf. As obras que mais o atraíram foram o autorretrato do pintor e o retrato da noiva dele Ida Ilsted, sobretudo devido à sobriedade, à simplicidade das pinturas. O contato com as obras de Hammershøi foi breve e marcante para o amadurecimento do olhar de Rilke em relação ao espaço, especificamente

⁵⁶ Se eu tivesse que confessar com quem aprendi alguma coisa acerca da essência do processo criador, sua profundidade e eternidade, só poderia indicar dois nomes: o de Jacobsen, este poeta máximo, e o de Auguste Rodin, o escultor que não tem igual entre todos os artistas de nossos dias (RILKE, 2013, p. 29).

à frugalidade do cenário. Arndal ressalta a dificuldade de classificação da arte de Hammershøi em determinada corrente literária e filosófica da virada do século devido à tensão entre tradição e modernidade presente na produção artística do pintor. No que diz respeito às técnicas utilizadas, às escolhas de motivo e à paleta de cores acinzentadas não há dúvidas de que se trata de um impressionista semelhante ao estilo de James McNeil Whistler⁵⁷ (1834-1903). No que se refere à “concepção de Hammershøi acerca do humano e do real” a classificação não é tão simples, pois semelhantemente à maneira como acentua a solidão e o isolamento dos personagens e até mesmo do espectador mediante aposentos pequenos que transmitem a sensação de sossego, ele também confere às pinturas um aspecto enigmático, como algo que se pode sentir, porém não se vê. Em *Figura de uma mulher*⁵⁸ como não se perguntar o que ela faz ou que tem em mãos? Como seria esse rosto? Aonde nos levariam as *Portas abertas*⁵⁹? Que aposentos escondem? Quem as abriu? Essas e outras inquietações suscitam as pinturas de Hammershøi.

Depreende-se que, nesse sentido, o interesse de Rilke pela arte de Hammershøi o levou a explorar em sua poesia a alienação do homem moderno, seus anseios, sua inquietude, suas angústias e sua solidude.

No poema que apresento a seguir o poeta elabora e compacta uma série de imagens que refletem as angústias juvenis em meio à solidão e ao tédio do período escolar. O espaço em que se disseminam as reminiscências é o da memória. Versos que soam como lembranças vasculhadas em um passado obscurecido pelo fardo que se carregava da infância.

Infância

⁵⁷ Pintor norte-americano conhecido pela obra *Arrangement in Grey and Black No.1* (Arranjo em cinza e preto nº1) ou simplesmente *Whistler's Mother* (Mãe de Whistler), de 1871. O diálogo entre a pintura de Whistler com pintura de Hammershøi é aparente sobretudo na obra *Frederikke Hammershøi, the artist's mother* (Frederikke Hammershøi, a mãe do artista), de 1896. Apesar de ambos terem trabalhado em Londres por um período, não se sabe ao certo se eles chegaram a se conhecer. É evidente, no entanto, que além do motivo, tanto a paleta de cores quanto possivelmente as técnicas utilizadas por esses pintores são aparentadas.

⁵⁸ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Figure of a woman**. 1888. Óleo sobre tela, 63,5 x 55,5cm. Statens Museum for Kunst: Copenhagen, Dinamarca.

⁵⁹ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Open doors**. 1905. Óleo sobre tela, 52,5 x 60 cm. David Collection: Copenhagen, Dinamarca.

Passa lento o tempo da escola e a sua angústia
 com esperas, com infinitas e monótonas matérias.
 Oh solidão, oh perda de tempo tão pesada...
 E então, à sáda, as ruas cintilam e ressoam
 e nas praças as fontes jorram,
 e nos jardins é tão vasto o mundo —.
 E atravessar tudo isto em calções,
 diferente de como os outros vão e foram —:
 Oh tempo estranho, oh perda de tempo,
 oh solidão.

E olhar tudo isto à distância:
 homens e mulheres; homens, homens, mulheres
 e crianças, tão diferentes e coloridas —;
 e então uma casa, e de vez em quando um cão
 e o medo surdo trocando-se pela confiança:
 Oh tristeza sem sentido, oh sonho, oh medo,
 Oh infundável abismo.

E então jogar: à bola e ao arco,
 num jardim que manso se desvanece
 e por vezes tropeçar nos crescidos,
 cego e embrutecido na pressa de correr e agarrar,
 mas ao entardecer, com pequenos passos tímidos,
 voltar silencioso a casa, a mão agarrada com força
 —:
 Oh compreensão cada vez mais fugaz,
 Oh angústia, oh fardo!

E longas horas, junto ao grande tanque cinzento,
 ajoelhar-se com um barquinho à vela;
 esquecer-lo, porque com iguais
 e mais lindas velas outros ainda percorrem os
 círculos,
 e ter de pensar no pequeno rosto
 pálido que no tanque parecia afogar-se — :
 oh infância, oh fugazes semelhanças.
 Para onde? Para onde?⁶⁰

⁶⁰ *Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit/mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen./ O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen.../ Und dann hinaus: die Straßen sprühh und klingen/ und auf den Plätzen die Fontänen springen / und in den Gärten wird die Welt so weit -./ Und durch das alles gehn im kleinen Kleid,*

(RILKE, 2005, p.1)

O poema acima, traduzido para o português pela portuguesa Maria João Costa Pereira é visivelmente um escrito sobre a infância, questão da qual desenrolam diferentes motivos, tais como a angústia e a solidão. Para desenvolvê-los, Rilke vale-se de dois componentes: o tempo (*die Zeit*) e o espaço (*die Welt*).

Além das leituras relacionadas ao tema, muitas passagens das obras de Rilke são aparentemente reflexos das dificuldades enfrentadas pelo poeta quando criança, em especial no que toca à relação com os pais, Sophie e Josef Rilke. Em uma carta à então noiva Valerie von David-Rhonfeld (1874-1947), Rilke caracteriza sua infância como uma “história sem brilho”, cuja culpa ele atribui sobretudo à mãe, que costumava mostrá-lo aos conhecidos vestido como uma garota e o deixava a maior parte do dia confiado a uma criada, segundo ele sem escrúpulos.

Essas dificuldades podem ser inclusive percebidas no poema em questão, assegurando a hipótese de que apesar da concreção e da objetividade, o poema não está isento de subjetividade. Nele estão presentes possíveis emoções, experiências e percepções do poeta, mas que por meio da linguagem são apagadas do poema, uma vez que na poesia-coisa o eu-lírico desvanece. Pertencendo, assim, como sublinha Augusto de Campos (2015, p.23) no prefácio de *Coisas e Anjos de Rilke*, “ao mundo das coisas antes que a dos sentimentos”.

/ ganz anders als die andern gehn und gingen -:/ O wunderliche Zeit, o Zeitverbringen, /o Einsamkeit. // Und in das alles fern hinauszuschauen: / Männer und Frauen; Männer, Männer, Frauen/ und Kinder, welche anders sind und bunt;/ und da ein Haus und dann und wann ein Hund/ und Schrecken lautlos wechselnd mit Vertrauen -:/ O Trauer ohne Sinn, o Traum, o Grauen,/ o Tiefe ohne Grund.// Und so zu spielen: Ball und Ring und Reifen/ in einem Garten, welcher sanft verblaßt,/ und manchmal die Erwachsenen zu streifen,/blind und verwildert in des Haschens Hast,/ aber am Abend still, mit kleinen steifen/ Schritten nachhaus zu gehn, fest angefaßt -:/ O immer mehr entweichendes Begreifen,/ o Angst, o Last.// Und stundenlang am großen grauen Teiche/ mit einem kleinen Segelschiff zu knien;/ es zu vergessen, weil noch andre, gleiche/ und schönere Segel durch die Ringe ziehn,/ und denken müssen an das kleine bleiche/ Gesicht, das sinkend aus dem Teiche schien -:/O Kindheit, o entgleitende Vergleiche./ Wohin? Wohin? (RILKE, 2013, p.328).

Reunido na primeira parte d' *O Livro das Imagens (Das Buch der Bilder)*, *Kindheit* foi escrito entre 1905 e 1906. É anterior ao poema homônimo, publicado nos *Novos Poemas* e que será comentado adiante.

O poema não contém uma forma fixa quanto à estrutura externa (4 estrofes divididas respectivamente em 10, 7, 8 e 8 versos), o que interfere na cadência no poema. A única décima do poema, por exemplo, demanda do leitor um fôlego a mais que as demais estrofes, ainda que ligeiramente menores. E isso se deve sobretudo ao esquema de rimas, às assonâncias e às aliterações, que geram, por sua vez, o primeiro clímax do poema (v. 4-6, *Und dann hinaus: die Straßen sprühn und klingen/ und auf den Plätzen die Fontänen springen/ und in den Gärten wird die Welt so weit -*). Ainda na primeira estrofe, por exemplo, tem-se as rimas externas *Dingen/ Zeitverbringen/ klingen/ springen/ gingen/ Zeitverbringen* e *Zeit/ weit/ Kleid/ Einsamkeit*, na segunda *hinauszuschauen/ Frauen / Vertrauen/ Grauen* e *bunt/ Hund/ Grund*, na terceira *Reifen/ streifen/ steifen/ Begreifen* e *verblaßt/ Hast/ angefaßt/ Last*, e na última *Teiche/ gleiche/ bleiche/ Vergleiche* e *knien/ ziehn/ schien*, sendo o último verso o único solto.

Quanto às assonâncias, os pares vernaculares *Traum/Grauen*, *Welt/weit* e *kleinen/ Kleid* além de favorecerem à cadência corredia do poema, tais artifícios de linguagem colaboram também com a justaposição de imagens, conforme apontamentos a seguir.

A primeira estrofe integra além do clímax as primeiras imagens justapostas em que tempo e espaço se enlaçam. Nos primeiros três versos desponta uma atmosfera obscura e triste. Nela é observada a tediosa rotina de um estudante na escola (vv.1-2), o lamento do infortúnio. Eis aqui a importância da localização no tempo, o tempo de escola, caracterizado como *schweres Zeitverbringen*, ou seja, um tempo difícil, bem como o espaço físico, a escola. O próprio termo “tempo”, *die Zeit*, aparece quatro vezes na mesma estrofe e ele em si é marcado também nos verbos, de maioria no presente do indicativo contrastando com o pretérito *die andern gehn und gingen -*: (v.8).

A partir do quarto verso, essa primeira imagem é confrontada com outra bastante expressiva e vivaz, gerando uma quebra. A personificação da fonte (v.5, *die Fontänen springen*), a cintilação das ruas e os jardins apreendidos como um vasto mundo delimitam o espaço e mostram pelas experiências do menino(a) como ele(a) percebe o redor. O *schweres Zeitverbringen* é agora comparado ao *wunderliche Zeit*, tempo estranho, que sugere certa nostalgia, ou até mesmo a noção de saudade daquele tempo.

Finalizando essa estrofe, a imagem da criança adquire maior concreção a partir das características físicas ao descrevê-la com um vestido (v.7, *im kleinen Kleid*), o que pode ser associado ao fato de sua mãe Phia Rilke tê-lo vestido como uma garota até os sete anos de idade, o que o diferenciava das outras crianças (v. 8, *ganz anders als die andern gehn und gingen*:). Rilke se refere a essas circunstâncias numa carta endereçada à Key: “Eu tinha que vestir roupas muito bonitas e ia para a escola como uma garotinha; eu acho que minha mãe brincava comigo como se eu fosse uma boneca grande”⁶¹ (RILKE, 1945, p.99, tradução minha).

O poema deixa entrever as estratégias empregadas com a finalidade de criar a imagem de uma criança solitária. No início a escola é caracterizada como um fardo, marcada por longas esperas e matérias tediosas, de modo a criar uma atmosfera fastidiosa e angustiante, que projeta a condição psicológica do personagem. Identifica-se aqui a leitura de *O Século da Criança* de Ellen Key, que desenvolveu uma série de apontamentos sobre a maneira de olhar a criança na sociedade, em tempos de profundas mudanças nos cenários políticos, econômicos e sociais devido ao processo de industrialização. Assim como nesse poema, o capítulo V da obra de Key, intitulado *Die Seelenmorde in den Schulen* (Assassinato de alma na escola), se debruça sobre os anos escolares e os vê um tempo desperdiçado. Segundo Key, a criança chega na escola com suas habilidades e individualidade, repleta de imaginações e qualidades, e logo o sistema escolar, dotado de falhas e generalizações, destrói essa personalidade. A ideia postulada pela escritora sueca é claramente ilustrada no início do poema.

Na segunda estrofe é possível acompanhar precisamente o olhar da criança enquanto caminha pelas ruas, delineando um espaço vívido e dinâmico introduzido na estrofe anterior pelo fulgor das ruas, a força anímica da água e a vastidão do mundo, e vem lembrar os tons das pinceladas de Cézanne em paisagens bucólicas como na tela *Jas de Bouffan* (logo abaixo). A cadência do caminhar tem correspondência na repetição das palavras “homens” e “mulheres” (vv.12-13, *Männer und Frauen; Männer, Männer, Frauen/ und Kinder, welche anders sind und bunt*;). Há novamente uma comparação com outras crianças, descritas como diferentes e coloridas, e o contraste entre a alegria e a vivacidade delas com a angústia e o isolamento da personagem-objeto. Em seguida,

⁶¹ *I had to wear very beautiful clothes and went about until school years like a little girl; I believe my mother played with me as a big doll* (RILKE, 1945, p. 99).

tem-se claramente a imagem da criança que após passar a tarde brincando de bola num jardim, retorna à casa introspectiva com passos rígidos, as mãozinhas firmemente agarradas, ora amedrontada ao tropeçar em gigantes. Tem-se aqui o gesto revelador do semblante de apreensão ante a expectativa de retornar à casa, à solidão. E novamente uma imagem contrapondo-se à anterior.

Imagem 3- *Jas de Bouffan*, de 1876.



Fonte: *The State Hermitage Museum*, Moscou, [20--?].

Por último, a criança brinca com um barquinho à vela num enorme tanque d'água, e observa o reflexo do próprio rosto pálido, ensimesmada, angustiada e solitária. Para onde? Para onde? (v.13, *Wohin? Wohin?*), pergunta-se arrematando a atmosfera melancólica do poema, assinalando uma incerteza em relação ao porvir. Esta imagem pode ser associada a uma passagem da mesma carta anteriormente mencionada endereçada à escritora sueca em que se lê:

Como criança, quando todo mundo era indelicado comigo, quando eu me sentia infinitamente abandonado, completamente perdido em um mundo estranho, era a época em que eu desejava ter partido. Mas quando as pessoas permaneciam estranhas a mim, eu estava mergulhado nas coisas, e delas um contentamento soprava sobre mim, um contentamento que permaneceu sempre tão quieto

e forte, no qual ainda nunca se teve hesitação ou dúvida.⁶² (RILKE, 1945, p.102, tradução minha)

As impressões que Rilke legou acerca de sua infância parecem encontrar correspondência no comportamento da personagem do poema, que solitário se centra no objeto com a finalidade de adentrar seu íntimo. Do barquinho emana uma irradiação da mais pura complacência e vigor que esteve sempre ali adormecida. Essa atenção faz supor uma prematura inclinação do poeta aos objetos e às sensações palpáveis e abstratas que eles reciprocamente suscitam sobre ele.

Dessa leitura, pode-se dizer que *Kindheit* decorre de uma série de oposições e contradições de imagens e de mundos expressamente definidos e edificados a partir das percepções e das interações de uma criança. E, embora o título do poema sugira a descrição dos tempos de inocência e diversão de uma criança, é também o lado triste da infância que se apresenta.

A respeito desse fardo e dessa tristeza que se carrega na infância apresento o poema *Kindheit*, homônimo ao anterior, de 1906 e compilado na primeira parte nos *Novos Poemas*.

Infância

Seria bom poder refletir, antes
de tentar encontrar as palavras para algo tão
perdido,
aquelas longas tardes de infância
que desapareceram totalmente – e por quê?

Ainda somos lembrados -: talvez pela chuva,
mas não sabemos mais o que significa;
a vida nunca mais fora tão cheia de encontros,
de reencontros, de retomadas

naquele tempo, que nada nos acontecia
exceto o que acontece com as coisas e animais;

⁶² *As a child, when everyone was always unkind to me, when I felt so infinitely forsaken, so utterly astray in an alien world, there may have been a time when I longed to be gone. But then, when people remained alien to me, I was drawn to things, and from them a joy breathed upon me, a joy in being that has always remained equally quiet and strong and in which there was never a hesitation or a doubt.*

vivíamos o mundo deles como se fossem humanos transbordando as figuras.

E nos tornamos tão solitários quanto um pastor
vassalado pelas longas distâncias
como se convocado e tocado
e lentamente como um novo fio longo
que se insere na sucessão de imagens
que ora para sempre nos confunde.⁶³
(RILKE, 2013, p.441, tradução minha)

O caráter “desnudo” do título do poema, conforme apontado anteriormente por Oppert, faz com que o leitor, num rápido reflexo, assimile de imediato o motivo do poema. Ainda que de maneira abstrata, por meio dessa característica da *Dinggedicht* o leitor é capaz de conceber uma imagem concreta da matéria, seja ela corpórea ou não. À guisa de ilustração, basta recorrer ao poema *O Carrossel*, cuja concretude⁶⁴ é também tomada em sua subjetividade. Esses dois poemas além de *Das Kind* e *Mädchen-Klage*, que lerei adiante, distinguem-se dos demais nos *Novos Poemas* pelo fato de abordarem um tema não recorrente no volume, de objetos ligados à mitologia grega, à religiosidade e ao gótico. Desses, destacam-se *A morte do poeta (Der Tod des Dichters)*, *A Catedral (Die Kathedrale)*, *Sepulturas de Heteras (Hetären-Gräber)*, *Sarcófago Romano (Römische Sarkophage)* e *São Sebastião (Sankt Sebastian)*.

A partir de metáforas, *Kindheit* traz uma série de imagens bem definidas em meio a *Verwirrung* (confusão) do personagem. E a memória serve de espaço. A infância recuperada através de reminiscências fugidias se impõe a indagar, num tom melancólico favorecido pelas rimas, ainda que poucas (vv. 7-8, *Leben/Begegnen* e *Wiedersehn /Weitergehn*,

⁶³*Es wäre gut viel nachzudenken, um/ von so Verlorne[m] etwas auszusagen,/ von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,/ die so nie wiederkamen - und warum?// Noch mahnt es uns -: vielleicht in einem Regen,/ aber wir wissen nicht mehr was das soll;/ nie wieder war das Leben von Begegnen,/ von Wiedersehn und Weitergehn so voll// wie damals, da uns nichts geschah als nur/ was einem Ding geschieht und einem Tiere:/ da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre/ und wurden bis zum Rande voll Figur.// Und wurden so vereinsamt wie ein Hirt/ und so mit großen Fernen überladen/ und wie von weit berufen und berührt/ und langsam wie ein langer neuer Faden/ in jene Bilder-Folgen eingeführt,/ in welchen nun zu dauern uns verwirrt (RILKE, 2013, p.441).*

⁶⁴ É empregado muitas vezes o termo “concretude” para diferenciá-lo de “concretismo” e “poesia concreta”, aos quais me refiro no primeiro capítulo.

respectivamente), as razões desse desvanecimento de memórias das longas tardes dos tempos de meninice, como se lê na primeira quadra (v.4, *-und warum?*). O apagamento do eu autoral dá lugar ao personagem objeto, talvez um jovem adulto em instantes de recolhimento, em busca de si e que dá voz a *wir* (nós). Isso confere ao poema maior objetividade.

Do difícil exercício de evocar a infância restaram-lhe meras reminiscências, ocasionalmente despertadas por uma chuva, por exemplo, mas de que não se pode dizer o que exatamente significam ou donde vêm. Ainda obscura e envolvente, as reminiscências instigam, sugerem, deixam intuir, como as portas entreabertas de Hammershøi. Seria possível cogitar até certa amnésia infantil, quando o indivíduo não é capaz de identificar lembranças pontuais dos primeiros anos de vida. No entanto muitos desses eventos podem ser reavivados após o amadurecimento do processo de memorização por meio de algum estímulo, tal como a chuva suscita no poema.

A introjeção no mundo das coisas pelo personagem tem início na terceira quadra (v.9, *wie damals, da uns nichts geschah als nur/ was einem Ding geschieht und einem Tiere:*). Quando nada além dos acontecimentos naturais lhe sucedia, restava-lhe experienciar a vida de objetos e animais, ou seja, viver como se fora um deles. Nesse processo, o homem é então animalizado e/ou coisificado enquanto os animais e objetos humanizam-se. Nesse mundo poético é criada uma nova relação entre esses pares, agora equipendentes, despídos. Como a conhecida pantera de Rilke metamorfoseando-se com características humanas e tornando-se objeto ambíguo, soma de homem e pantera.

Em *Kindheit*, as experiências humanas são vividas mediante objetos. A solidude da personagem num mundo criado por e para si é comparada de maneira metafórica ao pastoreio, cujo pastor/criança, de tão solitário(a) fora prostrado(a) pelos longos caminhos percorridos, guiando, alimentando e domesticando animais (vv.13-14), e tão logo, sobrecarregando-se com o fardo da solidão. A analogia com essa figura, no entanto, estende-se para além da solidão. Inclui a relação do homem com os animais e com a natureza.

Na última estrofe, o caráter fragmentário do poema é explícito. Também identificado e estudado na escultura de Rodin, o fragmento é marcante na poesia-coisa. Cesuras e cortes explorados nos poemas suscitam a “dissolução do tempo contínuo da narrativa”, conforme salienta o professor Márcio Seligmann-Silva (2002, p.177) em apontamentos sobre *Coisas e Anjos de Rilke*. Percebo que os versos soltos nesses poemas parecem frequentemente desprovidos de semântica

quando olhamos para o todo da obra. Embora esse recurso fragmentário possa interferir nesse sentido do todo, ele materializa a obra, favorecendo, sobretudo, a justaposição de imagens.

Reaparece, como no poema anterior, a imagem de uma criança solitária absorta em seu mundo; os objetos ganham vida, os animais ganham características humanas e deles se experiencia e se extrai o que é mais humano. Essa composição de imagens, suscita, por sua vez, uma atmosfera taciturna, melancólica e tediosa. Crianças submersas nesse plano são representadas nas pinturas de interiores dos dinamarqueses Peter Ilsted (1861-1933), Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935) e Hammershøi como em *Little girl by a pillar at Liselund*⁶⁵ (Garotinha ao lado de um pilar em Liselund), *Brother and Sister*⁶⁶ (Irmãos) e *Portrait of a young girl*⁶⁷ (Retrato de uma jovem moça) respectivamente.

Afinadas com as pinturas do holandês Johannes Vermeer (1632-1675), as obras de Hammershøi, Ilsted (cunhado de Hammershøi) e Holsøe mostram-se bastante aparentadas. Além de participarem da chamada *The Free Exhibition*, em dinamarquês *Den Frie Udstilling*, uma associação fundada em 1891 com o intuito de protestar contra as condições exigidas pela *Charlottenborg Slot*, então galeria de artes de Copenhagen, esses três artistas são conhecidos pelos interiores calmos. Como apontado anteriormente, costumam ser retratadas nessas pinturas mulheres, crianças e jovens em atividades cotidianas geralmente em aposentos simples, pouco mobiliados ou completamente vazios. Mas cada um soube imprimir suas próprias marcas para diferenciar-se dos demais. A maioria dos aposentos retratados por Holsøe são visivelmente mais claros que o de Hammershøi, o que propicia maior destaque à configuração e ao ornamento do aposento, enquanto o segundo primava sobretudo pela atmosfera. Peter Ilsted, semelhantemente a Holsøe, optou por aposentos mais claros. Suas personagens muitas vezes transmitem melhor a sensação de movimento e suscitam, com isso, uma atmosfera menos silenciosa e tediosa que a de Hammershøi. Além disso, Ilsted também se destacou pelo uso do *mezzotinto*, uma técnica em gravura.

Essas pinturas que observo e estudo acompanhando a pesquisa de Rilke, sobretudo as de Hammershøi, me ajudam a ler esses poemas à

⁶⁵ ILSTED, Peter. **Little girl by a pillar at Liselund**. 1920. Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Coleção privada.

⁶⁶ HOLSØE, Carl. **Brother and sister**. Óleo sobre tela. Coleção privada.

⁶⁷ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Portrait of a Young girl**. 1885. Óleo sobre tela, 112 x 91,5 cm. Coleção privada.

medida que identifico nelas, como no poema, o gesto, ou seja, o que exprime aquela essência das personagens, dos animais e das coisas. É o que o poeta intenta adentrar. Do gesto depreende-se no poema *Kindheit* o desditoso tempo de infância do indivíduo, que agora mais vivido, esforça-se para resgatar essas memórias. Deve-se isso a um trauma? À vontade de esquecer eventos? Algum tormento do passado parece perpetuar o presente.

E, é claro, essas pinturas auxiliam na construção do espaço físico/ambiente diegético do poema. Além das cenas suscitadas nas demais estrofes em que estabeleço uma analogia com as crianças solitárias reproduzidas pelos pintores dinamarqueses, acentuo na única sextilha do poema a imagem de uma paisagem. Esse espaço se caracteriza pelos vastos campos atravessados durante o pastoreio. Confrontando-os com as instigantes, sóbrias e enevoadas paisagens⁶⁸ de Hammershøi, em que há a dissolução dos motivos e que, como nos interiores, suscitam um quê melancólico.

Esse alheamento ao mundo, a solidão, a tristeza e a experiência configuram o poema *Das Kind (A criança)*.

A criança

Veza ou outra se detêm
Um pouco a observar seu jogo; ora o redondo
e direto rosto emerge do perfil,
claro e inteiro como uma hora cheia,

que termina e ao final bate.
Mas os outros não contam as batidas,
consumidos pelo tédio e pelo sofrimento;
não percebem como ela sofre -,

como tudo ela suporta, e como sempre,
cansada de usar o pequeno vestido
ao lado deles como numa sala de espera
sentada aguarda pelo seu tempo.⁶⁹

⁶⁸ HAMMERSHØI, Vilhelm. **View of Refsnæs**. Óleo sobre tela, 1900. Thielska Galleriet, Stockholm.

HAMMERSHØI, Vilhelm. **Landscape in Snow, Søndermarken**. Óleo sobre tela, 1895-96. The Hirschsprung Collection, Copenhagen.

⁶⁹ *Unwillkürlich sehn sie seinem Spiel/ lange zu; zuweilen tritt das runde/ seiende Gesicht aus dem Profil,/ klar und ganz wie eine volle Stunde, // welche anhebt und*

(RILKE, 2013, p.568, tradução minha)

Das Kind explicita uma condensação da ideia poética, a ponto de encerrar no procedimento a marca fundamental que Rilke lia na escultura de Rodin. A escultura é constituída de uma unidade que não admite elementos supérfluos, uma vez que a arte moderna, sobretudo a de Rodin, consiste na composição mais elementar, dela objetiva-se expressar apenas o que é essencial. Da superfície vibram fluxos de pensamentos e sensações, “sua corrente derrama-se até o limite, não deixando nenhum vazio e nenhuma parte inundável” (SIMMEL, 2013, p.127). Compreende-se, assim, a brevidade e a simplicidade de muitas das versificações de Rilke no que diz respeito à forma, não ao conteúdo, conforme apontado anteriormente na leitura do poema *O Carrossel*.

Desenvolvido na cidade de Paris em agosto de 1907, o poema está reunido na segunda parte de *Novos Poemas*, dedicada *A mon grand Ami* Auguste Rodin. Em cotejo com os dois poemas anteriormente evidenciados, este difere-se pelo fato de apresentar a imagem da protagonista sob duas perspectivas: a da própria criança e a dos pais, em virtude do apagamento do eu-lírico por meio da linguagem. Como uma câmera, o olhar do narrador volta-se a cada instante para um objeto, penetrando-o, perscrutando-o, dando voz à sua essência. Enquanto de fora é possível captar de perto cada gesto, cada detalhe desses três indivíduos, dentro eles se mostram distantes, não percebem um ao outro, não expõem qualquer intimidade ou interação. É o desconhecido, distante, que consegue enxergar intimamente cada um deles.

De início, as figuras do pai e da mãe se dispõem enquanto observadores da criança que brinca. Ela é nesse instante o alvo nesse espaço do poema. Casualmente revela-se desse perfil um rosto, caracterizado de maneira metafórica como uma hora cheia (v.4, *klar und ganz wie eine volle Stunde*), que ao chegar faz soar a badalada (v.5, *welche anhebt und zu Ende schlägt*). Pelo emprego dessa figura, entende-se a ideia de precisão, concebendo, assim, uma imagem bem definida. Trata-se de uma criança, que brincando solitária volta o olhar em direção aos pais, e silenciosamente clama por algum afeto, um desabafo, uma libertação.

zu Ende schlägt./ Doch die Andern zahlen nicht die Schläge,/ trüb von Mühsal und vom Leben träge;// und sie merken gar nicht, wie es trägt -, / wie es alles trägt, auch dann, noch immer,/ wenn es müde in dem kleinen Kleid/ neben ihnen wie im Wartezimmer/ sitzt und warten will auf seine Zeit.

É então a partir do segundo verso da segunda estrofe que o viés se reverte para os pais, cujas marcas de desgaste causadas pela vida e a apatia são os primeiros traços evidenciados. Imbuídos numa atmosfera tediosa e taciturna, deixam de notar o fardo da própria criança, reiterado na estrofe seguinte (vv. 8-9, *wie es trägt —, / wie es alles trägt*), tampouco seu desenvolvimento, expresso de maneira metafórica pelas badaladas do relógio. Apesar do crescimento da criança ser presenciado, ele não parece ser acompanhado pelos próprios pais, denotando um envolvimento desarmônico. O efeito dessa relação é a imagem precisa de uma criança desamparada e triste.

Consumida pelo constante infortúnio e cansada de ser descaracterizada ao trajar um pequeno vestido (v.10), ao lado dos pais a criança sente-se como numa sala de espera, aguardando por seu tempo. Assim como na pintura de Hammershøi *Two Figures by the window, Strandgade 25*⁷⁰, na qual tem-se duas figuras femininas aparentemente distraídas em frente a uma janela em um momento ocioso, que aparentam estar à espera de algo ou algum acontecimento em uma atmosfera silenciosa, melancólica e tediosa. Também em *Interior, Strandgade 30*⁷¹ de 1901, uma mulher acomoda o corpo sobre uma cadeira e os braços no parapeito da janela a fim de olhar o movimento do lado de fora.

Observa-se que ambas pinturas detalham no título a localização da obra, *Strandgade 30* e *Strandgade 25*, rua situada no bairro de *Chistianshavn* na cidade de Copenhague. Muitas outras pinturas de Hammershøi trazem o mesmo endereço, pois nele moraram o pintor e a esposa por alguns anos, servindo de cenário de inspiração para ele. Corroborando, mais uma vez, a relevância do espaço para o artista dinamarquês e que Rilke buscou incorporar na poesia.

Ora, cerca de 54 pinturas de Hammershøi trazem no título a palavra “interior”, muitas vezes isolada ou acompanhada por demais

⁷⁰ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Two figures by the window, Strandgade 25**. 1895. Óleo sobre tela. 55 x 46 cm. Coleção privada.

⁷¹ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Interior, Strandgade 30**. 1901. Óleo sobre tela. 62,4 x 52,5 cm. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Alemanha. Há cerca de sete pinturas de Hammershøi de título homônimo, portanto, para diferenciá-las é necessário atentar-se às datas. Observa-se, no entanto, que cada uma delas apresenta diferentes cômodos do apartamento sob distintas perspectivas e em alguns deles são reproduzidas variadas cenas cotidianas. Mas no que toca à atmosfera não se diferem, todas reproduzem cenas de atmosfera silenciosa, taciturna e melancólica como resultado do arguto jogo de luz e sombra elaborado pelo pintor e pela paleta de tons acinzentados.

pontos de referência, como *Interior, Bredgade*⁷², uma rua notável em Copenhage que abriga prédios bastante conhecidos, *Interior, Frederiksberg Allé*⁷³, uma avenida igualmente conhecida na capital dinamarquesa e *Interior em Londres, Brunswick Square*⁷⁴, um jardim localizado ao norte da grande Londres no *borough* de Camden.

Mas afinal, o que é o interior? Um espaço? A psicologia humana? Diferentes esferas do conhecimento abarcam essa questão. É, porém, conveniente suscitá-la apenas no que compete aos âmbitos da pintura e da poesia. Na primeira, o interior representa à primeira vista o espaço. Os cômodos pouco alumiados, o vazio, a mobília simples e os tons amarronzados e acinzentados revelam além da espacialidade da pintura. O conjunto daquilo que o compõe reflete o íntimo do seu morador: sua personalidade, sua condição social, seu estilo de vida, seus gostos. O espaço tomado como matéria é, assim, abrigo para o corpo, que também é interior: abriga o pensamento. Sob esse viés, Rilke explora na poesia-coisa o interior das coisas, da pedra, do corpo, das cores, dos animais, da natureza, da morte.

Das Kind traz no décimo verso vestígios da própria infância do poeta, que até os sete anos de idade foi vestido pela mãe como menina, como mencionado anteriormente, por conta da perda de uma filha anterior ao nascimento de Rilke. A presença do vestido (*das Kleid*), portanto, não define o sexo da criança no poema⁷⁵. Outro aspecto de carga autobiográfica que observo no poema é a relação estabelecida entre as figuras do pai e da mãe, expressa infeliz e pouco afetuosas. Phia e Joseph Rilke se divorciaram quando o poeta ainda era criança e apesar da estima declarada em *Cartas natalinas a mãe (Weihnachtsbriefe and die Mutter)*, essa relação costumava ser bastante instável. Quanto ao pai, é sabido que essa convivência não foi duradoura e que dada à forte personalidade e rigidez da figura paterna, Rilke pouco mostrou em suas cartas afeição a

⁷² HAMMERSHØI, Vilhelm. **Interior, Bredgade**. 1911. Óleo sobre tela, 74 x 69 cm. Aarhus Kunstmuseum: Aarhus, Dinamarca.

⁷³ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Interior, Frederiksberg Allé**. 1900. Óleo sobre tela, 56 x 44,5 cm. Coleção privada.

⁷⁴ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Interior in London, Brunswick Square**. 1912. Óleo sobre tela, 53 x 76 cm. Coleção privada.

⁷⁵ A pesquisadora Judith Ryan atesta em *Rilke, Modernism and Poetic Tradition* (Rilke, Modernismo e Tradição Poética), que o uso de vestidos por garotos era bastante comum na época, inclusive por filhos da nobreza como o de Napoleão e o príncipe Guilherme da Prússia.

ele, sendo o principal motivo a não aceitação do caminho escolhido pelo filho: tornar-se poeta.

Lamento de uma jovem

Esta tendência, nos anos
em que éramos todos crianças,
de ficarmos muito sós, era tenra;
outros passavam o tempo a brigar,
e nós tínhamos nosso canto,
nossa intimidade, nossa amplidão,
um caminho, um bicho, uma imagem.

E eu pensava ainda que a vida
jamaís para de propiciar,
que a gente caia em si.
Não estou eu, em mim, no que é mais vasto?
O que é meu não mais me quer confrontar
e compreender como quando criança?

Súbito sinto-me como se atirada no chão,
e esta solidão se me faz
algo maior que aimensidão,
quando, nos montes do meu peito,
se pé, meu sentimento grita por um fim
ou por uma libertação.⁷⁶
(RILKE *apud* RIOS, 2011, p.229)

Mädchen-Klage, de julho de 1906, ou *Lamento de uma jovem* conforme as respectivas traduções de Rita Rios e Augusto de Campos, integra igualmente os *Novos Poemas*. O motivo são as reminiscências de uma jovem absorta em recordações da infância.

Em uma carta endereçada a Franz Kappus, do memorável *Cartas a um jovem poeta*, datada de 17 de fevereiro de 1903, Rilke (2013, p.23)

⁷⁶ *Diese Neigung, in den Jahren,/ da wir alle Kinder waren, / viel allein zu sein, war mild; / andern ging die Zeit im Streite,/ und man hatte seine Seite,/ seine Nähe, seine Weite,/ einen Weg, ein Tier, ein Bild.// Und ich dachte noch, das Leben hörte niemals auf zu geben,/ daß man sich in sich besinnt./ Bin ich in mir nicht im Größten?// Will mich Meines nicht mehr trösten/ und verstehen wie als Kind?// Plötzlich bin ich wie verstoßen,/ und zu einem Übergroßen/ wird mir diese Einsamkeit,/ wenn, auf meiner Brüste Hügeln / stehend, mein Gefühl nach Flügeln/ oder einem Ende schreit.* (RILKE, 2013, p.413).

chama a atenção para a importância do movimento de lembrar a infância, “essa esplêndida e régia riqueza, esse tesouro de recordações”. É o “voltar-se para o interior” (*sich nach Ihnen biegen*), que ele considera o único caminho de conhecer a si e suas faculdades conforme sugere ao jovem interlocutor. Quando explorando as memórias de infância é o momento no qual solicita:

Procure soerguer as sensações submersas desse longínquo passado: sua personalidade há de reforçar-se, sua solidão há de alargar-se e transformar-se numa habitação entre lusco e fusco diante da qual o ruído dos outros passa longe, sem nela penetrar. Se depois dessa volta para dentro, desse ensimesmar-se, brotem versos, não mais pensará em perguntar seja a quem for se são bons (2013, p.23).

É da puerilidade que advém a poesia. O alcance dessa fonte das mais puras sensações e experiências passa pela introversão, pela solidão.

Diferentemente do sentido usual que tomamos pela palavra “lamento” (*Klage*) presente no título, Rilke atribui, como leio nas *Elegias de Duíno*, uma nova acepção do vocábulo. A interpretação diferenciada desse termo, dos objetos, dos sentimentos é parte do projeto da poesia-coisa, como mostrei anteriormente.

Esse termo, recorrente nos escritos de Rilke, serve também de título para 3 outros poemas. Dora Ferreira da Silva nos comentários sobre a *Sétima Elegia* atenta ao poema *Klage* de 1914, no qual Rilke assinala o lamento como “uma semente do júbilo que tomba, imatura. Agora, porém, em meio à tempestade, desabrocha em mim a árvore do júbilo, minha lenta árvore do júbilo”⁷⁷ (RILKE, 2013, p.112). O lamento é a celebração da vida e dos prazeres que ela proporciona. Diante disso, interpreto o poema em questão partindo da ressignificação da “lamentar”, o que abre novos caminhos de leitura.

Rilke constrói a figura da criança, que ao olhar de um adulto muitas vezes é tomada como um ser inabilitado para reflexões e que deve ser subjugada ao juízo dos mais velhos, como um objeto. O poeta italiano Giovanni Pascoli volta-se em *O Menininho: pensamentos sobre a arte*, de

⁷⁷ [...] *Eine gefallene/ Beere des Jubels, unreife./ Jetzt aber bricht mir mein Jubel-Baum,/ bricht mir im Sturme mein langsamer Jubel-Baum* (RILKE, 2011, p.116).

1897, para a origem da voz da poesia. Ele afirma que “há dentro de nós um menininho”, semelhante ao que Jung postula na esfera da psiquiatria sobre a criança interior. Ao manifestar-se de maneira singela e humilde, esse menininho permite ao adulto, maduro e experiente, ver coisas que ele não se preocuparia usualmente ou que de alguma forma tenha se esvanecido de sua memória, pois “qualquer ténue coisa pode parecer enorme diante daqueles olhos” (2015, p.47). O menininho é, portanto, a voz da poesia manifestando-se “por dois olhos infantis que veem simplesmente e serenamente por entre o obscuro da nossa alma” (2015, p.29), afinal, “poesia é ingenuidade”, assinala Pascoli.

Rilke, nesse sentido, dá voz ao seu menininho, alargando seu campo de visão e abrindo novos caminhos de apreensão das coisas. Em *Lamento de uma jovem*, ele dá vida a uma personagem verossímil, que apesar da pouca idade possui sua história de vida desenvolvida a partir de sua interação com o mundo⁷⁸.

O poema é melancólico, de cadência corredia. Favorecem à leitura fluída sobretudo as rimas. Na primeira estrofe *Jahren/waren, mild/Bild, Streite/ Seite/ Weite*, na segunda estrofe *Leben/geben, besinnt/Kind, Größten/trösten* e na terceira *verstoßen/ Übergroßen, Einsamkeit/schreit e Hügel/Flügel*. Há um cuidado em rimar os dois primeiros versos de cada estrofe e os terceiros com os últimos. As assonâncias nos dois últimos versos (*Brüste/ Hügel e Gefühl/ Flügel*) da terceira estrofe incitam o clímax, o martírio da personagem.

Logo na primeira estrofe, o motivo da infância é associado ao recolhimento (v.2, *viel allein zu sein, war mild*), à solidão (*und man hatte seine Seite,/ seine Nähe, seine Weite*). Que ainda num tom melancólico, não soam com pesar. Tem lugar uma celebração da solitude e do exercício de introspecção. Ao passo que desprovidos dessa faculdade, os *andern* (outros) incorrem em conflito, pois não conhecem a si mesmos. Eis aqui uma comparação entre a infância e a fase adulta, suscitando duas imagens destoantes.

Essa ideia volta a ser reforçada na estrofe seguinte, sobretudo nos versos 11 e 12 (*Will mich Meines nicht mehr trösten/ und verstehen wie als Kind?*), nos quais a jovem se questiona em forma de súplica a falta de

⁷⁸ Assim também é narrado o romance *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, cuja segunda parte é transmitida ao leitor pelos olhares do protagonista quando criança. Nela pode-se perceber a dimensão da percepção do mundo de uma criança, uma apreensão que para Rilke é plena, aponta Rios (2011).

consolo e compreensão de si que possuía quando criança, revelando, assim, seus conflitos internos durante o amadurecimento na puerícia. A infância é, portanto, um momento de autoconhecimento. A menção aos seios na última estrofe (v.17, *auf meiner Brüste*), como evidência das transformações do corpo da mulher, servem para corroborar mais uma vez a condição de desenvolvimento da jovem.

O fim do poema traz novamente a solidão e outro elemento característico da lírica rilkeana: a morte e a solidão. Interpreto essa última estrofe como um apelo à morte como forma de libertação e encerramento de um conflito conforme nos versos 17, 18 e 19 (*wenn, auf meiner Brüste Hügel/ stehend, mein Gefühl nach Flügeln/ oder einem Ende schreit.*). O então “lamento” da jovem constitui-se na celebração dessa melancolia, da infância e da idealização da morte como fim de suas aflições. Pode ser também que o grito por asas (*mein Gefühl nach Flügeln*) represente o desejo pela independência, pela entrega total à vida adulta, pela libertação da infância à qual ela não pode mais se amarrar.

Mädchen-Klage é uma poesia-coisa devido à materialização da lamentação, que logra compor imagens palpáveis. A criança solitária num canto ensimesmada e a jovem atirada ao chão clamando por uma libertação expressam gestos poéticos. Esse elemento característico da poesia parisiense de Rilke, que permite ao objeto, à coisa manifestar o que possui de mais íntimo e natural.

O poema *Aus einer Kindheit*, da primeira parte do primeiro volume do *Livro das Imagens*, deixa bem explícita a projeção do gesto:

De uma infância

A escuridão era predominante no quarto,
lá sentava-se o menino escusamente.
E assim que a mãe adentrou, como em um sonho,
fez balançar um copo no armário silencioso.
Ela sentiu que sua presença fora revelada,
E beijou seu pequeno menino: Você está aqui?...
Fitaram o piano que ela toca,
toda noite tem uma canção
que como mágica põe o menino a sonhar.

Silenciosamente sentado, seus olhos acompanham
a mão dela, lenta e carregada de anéis,
como se enfrentasse uma nevasca,

move os dedos sobre as brancas teclas.⁷⁹
(RILKE, 2013, p.329, tradução minha)

Datado de 1900, o poema é composto logo na sequência à *Infância*. Traduzi para o português como “de uma infância”, o que concebe a ideia de algo relativo à memória, à lembrança de algum momento desse tempo de maneira direta. Novamente há imagem de um rapaz (v.2, *der Knabe*), que solitário repousa em um quarto escuro. Visivelmente amedrontado, o garoto aparenta estar à espera de alguém ou de algum evento. Sua condição projeta uma atmosfera carregada e difusa, cuja imagística evoca uma pintura⁸⁰ de Hammershøi chamada *Sala de estar. Luz artificial. Sobre uma mesa redonda encontram-se duas velas queimando em suportes de prata. Na parede de trás um sofá de três lugares. À direita uma mesa retangular, 1909*. O interior aparece bastante intrincado devido à pouca aluminação e à projeção do interior aparentemente refletida por um espelho. Essa pintura, atípica, à primeira vista um tanto banal, possui um arranjo desordenado e uma atmosfera fria e inquietante, que incitam cada vez mais perguntas e menos respostas.

Além da descrição referente à atmosfera do quarto, parte do procedimento de construção do espaço é caracterizado em sua materialidade por uma louça no armário, possivelmente situado próximo a porta. É pelo estremecer do objeto na prateleira que, ao adentrar o aposento a presença da mãe faz-se percebida, surgindo aos olhos da criança como num sonho (v.3, *Und als die Mutter eintrat wie im Traume*). Observa-se com isso que, diferentemente dos outros poemas comentados, o menino possui uma relação afetuosa com a mãe, não havendo um distanciamento em relação ao mundo da criança e ao do adulto.

Ao aproximar-se do filho, a mãe dá-lhe um beijo e conduz a atenção dele ao piano, com o qual todas as noites cantarola para que o menino adormeça. Nota-se a partir dessa estrofe que a espera e ansiedade

⁷⁹ *Das Dunkeln war wie Reichtum in dem Raume,/ darin der Knabe, sehr verheimlicht, saß./ Und als die Mutter eintrat wie im Traume,/ erzitterte im stillen Schrank ein Glas./ Sie fühlte, wie das Zimmer sie verriet,/ und küßte ihren Knaben: Bist du hier?.../ Dann schauten beide bang nach dem Klavier,/ denn manchen Abend hatte sie ein Lied,/ darin das Kind sich seltsam tief verding.// Es saß sehr still. Sein großes Schauen hing/ an ihrer Hand, die ganz gebeugt vom Ringe,/ als ob sie schwer in Schneewehn ginge,/ über die weißen Tasten ging.*

⁸⁰ HAMMERSHØI, Vilhelm. **Living room. Artificial light. On a round table stands two burning lights in silver candleholders. On the back wall a birch tree sofa. On the right a rectangular table, 1909.** Óleo sobre tela, 58 x 82 cm.

da criança deu-se por conta do momento em que a figura materna lhe cantaria uma canção que o levaria a sonhar. A imagem da mãe tocando o instrumento assemelha-se uma cena⁸¹ reproduzida por Peter Ilsted, de semelhante atmosfera da pintura de Hammershøi. Nela se observa em um ambiente um tanto soturno, dada a falta de luz, uma jovem moça tocando piano e ao seu lado uma garota em elevô por conta da música.

Na última estrofe tem-se a imagem da criança sentada em silêncio observando a mãe tocar com dificuldade as teclas do instrumento por conta dos dedos carregados de anéis (v.11, *an ihrer Hand, die ganz gebeugt vom Ringe*,). Conforme a metáfora do poema, de tão pesados os dedos parecem enfrentar um *Schneewehn* (v.12, *als ob sie schwer in Schneewehn ginge*), ou *Schneeverwehung*. Isso significa um acúmulo de neve causado pelo vento e que na língua portuguesa é utilizado o vocábulo do francês *congérie*, mas que na tradução escolhi utilizar nevasca. A escolha da palavra *Schneewehn* no poema em alemão, ao invés de *Schneeverwehung*, ou seja, a retirada do prefixo *-ver* e do sufixo *-ung*, pode se tratar tanto de uma questão sonora, para atribuir ao poema fluidez, como pode estar relacionada à ortografia empregada na época. Se pensada, todavia, a semântica da palavra, *Schneeverwehung* transmite a ideia do resultado da nevasca, o gelo acumulado, enquanto o encurtamento dela manifesta a sensação de movimento, conferindo à imagem vivacidade. Soma-se à relação de esforço entre o peso dos anéis e a *congérie* o branco das teclas (v.13, *weißen Tasten*), tornando a imagem mais evidente.

Percebe-se também neste poema o uso das conjunções *wie* (como) e *als ob* (como se) como recurso no procedimento de concreção das imagens, conforme apontado anteriormente. Em “E assim que a mãe adentrou, como em um sonho,” (v.3) e “como se enfrentasse uma nevasca” (v.12), essas conjunções propulsionam uma aproximação entre o mundo do abstrato e o mundo do concreto, gerando, por sua vez, imagens definidas. Esses e outros elementos sintáticos como o recorrente uso de *enjambements* e de assonâncias (por exemplo, *weißen Tasten*) e rimas (*hier/Klavier* e *saf/Glas*) são algumas das ferramentas estratégicas empregadas na construção das imagens bastante características da poesia-coisa.

No conjunto da descrição do espaço, das ações e das características intrínsecas às personagens tem-se um indício do gesto.

⁸¹ ILSTED, Peter. **Interiør med to piger ved klaveret**. Óleo sobre tela, 23, 5 x 21, 5 cm. Coleção privada.

Como a enorme afeição entre mãe e filho, o qual, por sua vez, sem ela revela-se inseguro e estarecido enquanto durante sua presença demonstra-se sereno e contemplativo. Percebe-se, logo, que a figura maternal representa para o menino um porto seguro, que o reconforta e o põe a sonhar.

4 Considerações finais

Pensar a poesia-coisa de Rilke implica explorar além dos limiares da poesia. Significa perscrutar as esferas da escultura, da pintura, da arquitetura, da sociologia e da filosofia. O poeta mostra que vida, arte e literatura confluem e se confundem em um emaranhado de ideias, experimentações e sensações.

No decorrer desta pesquisa, procurei destacar como a poesia-coisa de Rainer Maria Rilke deixa entrever o caráter de substância das artes de Cézanne, Hammershøi e Rodin, que identifico respectivamente como os elementos cor, espaço e gesto. No cenário das letras brasileiras, busquei salientar como a poesia rilkeana se manifestou a partir do interesse de poetas de relevo no âmbito literário, como os poetas e tradutores Dora Ferreira da Silva e Augusto de Campos.

Esta dissertação percorre uma investigação que se detém nos estágios da relação de Rilke com as artes plásticas, em especial a escultura e a pintura. Esses estágios e questionamentos concernem à condição do poeta como secretário particular de Rodin, sua estada na Colônia de Worpswede, e ao casamento com a escultora Clara Westhoff. Para o percurso da pesquisa é de fundamental amparo a interlocução com os escritos de Simmel sobre o escultor Rodin, o trabalho de Rilke nas revistas com os precursores do *Jugendstil*, e a pintura de Hammershøi (da qual o poeta se aproxima por intermédio do escritor, também dinamarquês, Jens Peter Jacobsen). A hipótese desta dissertação se funda ademais nas pesquisas que Rilke empreendeu acerca de Van Gogh e Cézanne durante a longa estada em Paris.

Adiante, por meio das leituras dos seis poemas que selecionei a partir de critérios definidos, foi possível reconhecer o traquejo de Rilke com as concepções estéticas dessas artes, o que naturalmente foi resultado de um longo caminho que ele realiza de estudos e observações. Isso certamente contribui para o processo e o sucesso da “arte amadurecida” do poeta, me apropriando do termo que ele utiliza para descrever a obra de Rodin. Tal amadurecimento é patente no *corpus* de destaque nesta dissertação, que consiste principalmente na poesia-coisa, apoiado por correspondências e ensaios.

A vivacidade das cores em Cézanne, a sobriedade do espaço em Hammershøi e a linguagem dos gestos em Rodin são plasticizadas na poesia, ou melhor, plasticizam o poema, eis a hipótese. Rilke harmoniza essas concepções estéticas com suas sensações e experiências e as recria em forma de outros signos, no texto literário da poesia. Por se tratar de

um estudo literário, a abordagem desta pesquisa não pôde se estender à esfera das artes plásticas de modo satisfatório, a abordagem se restringe às noções expressas por Rilke. Que este trabalho sirva ao debate e de ensejo a futuras pesquisas que mantenham a vitalidade da poesia no mundo, entre tantas manifestações a da poesia-coisa.

Os pensamentos filosóficos e sociológicos de Walter Benjamin e Georg Simmel consistem no arcabouço teórico com que discuto para desenvolver esta pesquisa. Eles não somente auxiliaram a desvendar muitas questões como também motivaram inúmeras indagações, discordâncias. Parto da interlocução de Rilke com o ensaio de Simmel sobre Rodin. Esse ensaio, além de pioneiro no âmbito alemão, foi para Rilke fundamental nas deliberações acerca da escultura de Rodin, haja vista as afinidades entre os respectivos estudos. Investigar a poesia-coisa requer também trazer à luz alguns dos fenômenos culturais que moveram sobretudo os estudos de Benjamin. O filósofo alemão parte sobretudo da materialidade enquanto o substrato da sociedade moderna capitalista. Como o título do segundo capítulo indica, trata-se do “culto ao objeto”, do qual desdobram-se fenômenos como o fetichismo e a reificação, apontados primeiramente por Marx.

Esses desdobramentos fizeram-se presentes inclusive no âmbito cultural e artístico, como é o caso do *Jugendstil*. No decorrer de minhas investigações, surgiu a hipótese de que esse movimento tenha despertado em Rilke as noções que principiaram a poesia-coisa. Quis mostrar como esse movimento se mostrou contraditório, na medida em que impulsionara uma veia subversiva ao objeto como puramente mercadológico. E como Rilke, partilhando dessa veia, entabula por meio da poesia-coisa uma visão antropológica acerca desses objetos, o que chama a atenção de muitos estudiosos na contemporaneidade, como o filósofo italiano Roberto Esposito, que tem se ocupado em desmitificar a antiga fratura entre as pessoas e as coisas.

Rilke deixa entrever esses sinais a partir de sua interpretação das coisas. Muitas vezes não se tratam de objetos propriamente ditos, mas de coisas, ações, pessoas, desejos, medos e emoções que são esculpidos e pincelados pela força da metáfora, da concretude da palavra e da sonoridade na poesia. Pelo viés da infância, parti para a empreitada de ler esses poemas em busca da materialidade da palavra e dos reflexos das artes plásticas. Os entraves com a língua alemã foram inúmeros, principalmente nas traduções e na compreensão da semântica dos versos soltos, que muitas vezes não parecem fazer sentido com o restante do poema.

Essas dificuldades que encontrei para ler os poemas de Rilke em língua estrangeira exigem um *close reading* que ainda assim pode não ser suficiente na medida em que fazer-se indecifrável parece fazer parte do projeto de Rilke. Nessas leituras, percebo a língua como o recurso substancial nessa “emboscada”. Não é a língua que trai o leitor, mas o poeta que por meio dela trapaceira. Para Paul de Man (1996, p.49) “o significado dos poemas [de Rilke] é a conquista das habilidades técnicas que eles ilustram através de seu sucesso acústico”, ou seja, a renúncia à correspondência semântica estrita dos signos é compensada pela ardilidade no jogo com os recursos poéticos, sobretudo os efeitos sonoros que favorecem a plasticidade da obra.

Nas letras brasileiras, além da sonoridade, foram a concretude e a visualidade desses poemas que atraíram a atenção do grupo de poetas concretos, principalmente de Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, que desempenharam papel de relevo na divulgação dos poemas-coisa. Sobretudo Augusto de Campos com as transcrições de *Coisas e Anjos de Rilke*. O capítulo primeiro constitui, na verdade, na pesquisa derradeira deste mestrado. Buscando voltar o foco ao meu lugar de enunciação, a pesquisa no âmbito brasileiro, o objetivo é mostrar a confluência da poesia de Rilke com a Literatura brasileira, chamando a atenção para os diferentes olhares que se detêm esta poesia.

Mediante o recorte estabelecido para delimitar as buscas nos materiais disponíveis, pude constatar que a presença de Rilke nos jornais e revistas brasileiros antecede os estudos do grupo concreto referente à poesia-coisa. Destaco poetas e tradutores como Paulo Plínio Abreu e Dora Ferreira da Silva, que colaboraram com as traduções das *Elegias*, voltando-se para a última fase poética de Rilke. Pesquisas atuais nos campos da Literatura e da Tradução mostram, por exemplo, a ressonância dessas traduções no processo de consolidação da Literatura regional paraense, bem como de formação na geração de intelectuais que integraram grupos com projetos tradutórios, como o *Grupo dos Novos*, composto por Plínio Abreu, Benedito Nunes e Mário Faustino (1930-1962). Esse breve recorte pode servir de respaldo para que futuras pesquisas ampliem as buscas pelos desdobramentos da poesia-coisa na Literatura brasileira.

Afinal, esses desdobramentos são numerosos. E, finalizo esta dissertação com a certeza de seu inacabamento, de sua incompletude, evidentes nas formulações de questões que a dissertação deixa em aberto: seja no corpo ou nas notas de rodapé. Pois, é evidente que a poesia-coisa de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura não se encerra nas ideias

aqui tratadas e tampouco na abordagem desta pesquisa. “Novos poemas, que permanecem sempre novos” (CAMPOS, A., 2013 p.21), assim que devem ser tratados os poemas-coisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Paulo Plínio. **Poesia**. 2ª. Ed. Belém: EDUFPA, 2008
- ADORNO, Theodor W. **Palestra sobre lírica e sociedade**. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida; organização da edição: Rolf Tiedemann. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARNDAL, Steffen. **Rainer Maria Rilke e Vilhelm Hammershøi sobre a relação entre a pintura e a poesia na virada do século XX**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Anu. Lit., Florianópolis, v.19, n. 1, p. 215 - 223, 2014. ISSN 2175- 7017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2014v19n1p215/26975>> Acesso em: 16 de outubro de 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7789/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_O%20pintor%20da%20vida%20moderna.pdf> Acesso em: 31 de julho de 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento. – 1.ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. **Experiência e Pobreza**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119. Disponível em: <<https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walterbenjamin-experiencia-e-pobreza.pdf>> Acesso em 21 de maio de 2017.
- _____. **Paris, capital do século XIX**. In: KOTHE, Flavio R. Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em: <<https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/benjamin-w-paris-capital-do-sc3a9culo-xix-trad-kothe.pdf>> Acesso em: 29 de maio de 2017.
- _____. **Passagens**. Organização de Rolf Tiedemann, Willi Bolle. Olgária Chaim Feres Mattos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução: Maurício Santana Dias. Organização e prefácio: Maria Betânia Amoroso. Cosac Naify: São Paulo, 2007.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BRAUNGART, Georg. **Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne**. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1995. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=sfMfAAAAQBAJ&pg=PA248&lpg=PA248&dq=was+sind+die+geb%C3%A4rde+rilke+rodin&source=bl&ots=zY07qLgUzx&sig=Tiv6q1lki_0GTSzxErSerIY_HqI&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjh5OKMjMXTAhXQnJAKHa0dBG0Q6AEIKjAB#v=onepage&q=geb%C3%A4rde&f=false> Acesso em 27 de abril de 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1969. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/9d/De_Campos_Haroldo_A_arte_no_horizonte_do_provavel_e_outros_ensaios.pdf> Acesso em: 07 de junho de 2017.

_____. **Coisas e Anjos de Rilke**. Editora Perspectiva. São Paulo: 2015. (Coleção signos; 30.)

_____. Entre coisas e anjos: depoimento. [29 de novembro de 2014].

Estado de Minas. Entrevista concedida a Carlos Ávila. Disponível em: <<http://beneviani.blogspot.com.br/2014/11/entrevistaagosto-de-campos-entre.html>> Acesso em: 30 de maio de 2017.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950- 1960**. Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1975. Disponível em: <https://monoskop.org/images/1/1f/De_Campos_Pignatari_De_Campos_Teoria_da_poesia_concreta_Textos_criticos_e_manifestos_1950-1960_2a_ed.pdf> Acesso em 17 de junho de 2017.

_____. **Viva Vaia: poesia 1949- 1979**. – 4. Ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. Posfácio; Willi Bolle. - 1a. ed. - São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CÉZANNE, Paul. **Jas de Bouffan**. Óleo sobre tela. 1876. 46,1 x 56, 3 cm. The Hermitage Museum: Moscou, Rússia.

DE MAN, Paul. **Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução de Lenita R. Esteves. – Rio de Janeiro; Imago Ed., 1996.

_____. **Autobiografia como Des-figuração**. Tradução de Joca Wolff; revisão de Idelber Avelar. Sopro: Panfleto político-cultural, número 71, maio de 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.WcF-R8iGPIU>> Acesso em 19 de setembro de 2017.

- ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. – São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
- FERREIRA DA SILVA, Dora. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- _____. Entrevista de Dora Ferreira da Silva: depoimento. [Maio de 1999]. **Revista Cult**. Entrevista concedida a Donizete Galvão. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>> Acesso em: 30 de maio de 2017.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: LTC: 2015.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAMMERSHØI, Vilhelm. **Interior in Strandgade, sunlight on the floor**. 1901. Oil on canvas, 46,5 x 52 cm. Statens Museum for Kunst: National Gallery of Denmark.
- HOFMANNSTHAL, H. v. **Uma carta**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. IV, n. 8 (jan-jun/2010), pp. 23-34. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Hofmannsthal.pdf> Acesso em: 13 de setembro de 2017.
- HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. – São Paulo: Penguin, 2011.
- KLUGE, Gerhard. **Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende**. Amsterdam: Rodopi. – (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; Bd. 18). Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=dIYbvhpqVmkC&pg=PA125&lp g=PA125&dq=hofmannsthal+geb%C3%A4rde&source=bl&ots=2Gi6DyQol&sig=m7sz5NOMYd4q_fWL6Ja1xiWUNQo&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiotKTWqcfTAhUCiJAKHYHUCq0Q6AEITDAI#v=onepage&q=ist%20niemals&f=false> Acesso em: 16 de maio de 2017
- KEY, Ellen. **Das Jahrhundert des Kindes**. S. Fischer Verlag: 1902. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-jahrhundert-des-kindes-6496/6>> Acesso em: 2 de junho de 2017.
- MARX, Karl. **O capital**. Editora Nova Cultural, São Paulo: 1996. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/ocapital-1.pdf> Acesso em: 28 de março de 2017.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

- _____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar). In: Merleau-Ponty. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MILTON, John. **Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções**. Cadernos de tradução, v.1, n.1, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5065/4533>> Acesso em: 22 de agosto de 2017.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2014.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Francis Ponge: o objeto em jogo**. Editora Iluminuras: São Paulo, 1999.
- NERUDA, Pablo. Sobre uma poesia sin pureza. In: _____. Antologia poética. Tradução de Eliane Zagury. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 96-98.
- NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Organização e apresentação: Vitor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OPPERT, Kurt. **Das Dinggedicht: Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke**. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Band 4. Max Niemeyer Verlag: Halle (Saale), 1926.
- OLIVEIRA, Franklin de. As jovens mortas. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 12 maio 1978. p. 122-122. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=a no 194&pesq=Elegias de Duíno>>. Acesso em: 02 jul. 2017.
- PASCOLI, Giovanni. **O menino: pensamentos sobre a arte**. Tradução e posfácio de Patrícia Peterle; prefácio de Raúl Antelo – São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.
- PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos**. Org. Otília Arantes. Edusp, 2004.
- RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin**. Berliner Ausgabe, 2016, 4. Auflage.
- _____. **Auguste Rodin**. Tradução de Marion Fleisher. Editora Nova Alexandria, São Paulo: 2003. 176 p.
- _____. **Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906**. Insel Verlag: Leipzig, 1929. Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1903_rilke.html> Acesso em: 14 de março de 2017.

_____. **Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke.** Traduções de: Paulo Rónai e Cecília Meireles. – 4.ed. – São Paulo: Globo, 2013.

_____. **Cartas sobre Cézanne.** Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. – 5.ed.- Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. **Elegias de Duíno.** Tradução: Dora Ferreira da Silva. – 6. Ed. – São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

_____. **Gesammelte Werke.** Köln: Anaconda Verlag, 2013.

_____. **Jitters of Rainer Maria Rilke 1892- 1910.** Traduzido por Janne Bannard Greene e M. D. Herter Norton. Nova York: W. W. Norton Company, 1945. Disponível em: <https://archive.org/stream/lettersofrainerm030932mbp/lettersofrainerm030932mbp_djvu.txt> Acesso em: 3 de abril de 2017.

_____. **Von Kunst-Dingen – Kritische Schriften. Dichterische Bekenntnisse.** Horst Nelewski (org.) Leipzig/ Weimar: Gustav Kiepenheuer, n.p. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/von-kunst-dingen-818/2>> Acesso em: 17 de julho de 2017.

_____. **Os Cadernos de Malte Laurids Brigge.** Tradução e notas de Renato Zwick. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. **O Diário de Florença.** Tradução e prefácio: Marion Fleisher. Editora Nova Alexandria: São Paulo, 2011.

_____. **O livro das imagens.** Tradução e nota introdutória de Maria João Costa Pereira. Lisboa: Editora Relógio D'água, 2005.

_____. **Selected poems.** Nova York: Oxford University Press, 2011.

_____. **Worpswede.** Carl Schünemann Verlag, 1963. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/worpswede-830/2>> Acesso em: 06 de julho de 2017.

RIOS, Rita. **Poemas e Pedras: A relação entre a Escultura e a Poesia Partindo de Rodin e Rilke.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

RODIN, Auguste. **A idade do bronze.** Museu Rodin: Paris, 1916.

_____. **Grandes Catedrais.** Tradução de Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **L'art, entretiens réunis par Paul Gsell.** Editora 61, Paris: 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/lartentretiensr00rodiuoft>> Acesso em: 11 de março de 2017.

RYAN, Judith. **Rilke, Modernism and Poetic Tradition.** Cambridge Studies in German, 1999. Disponível em:

<<http://assets.cambridge.org/97805216/61737/sample/9780521661737wsc00.pdf>>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Coisas e Anjos de Rilke e o desafio da tradução.** Revista USP, Brasil, n. 54, p. 170-177, aug. 2002. ISSN 2316-9036. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35239/37960>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

SIMMEL, Georg. **A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente.** Tradução de Tamara Grigorowitschs. In: Essencial Sociologia. Organização e introdução de André Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Disponível em:

<http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/332279/mod_resource/content/1/%5BAndre_Botelho%5D_Essencial_Sociologia.pdf> Acesso em 19 de julho de 2016.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel.** - São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP/Editora 34, 2013.

WEBB, Karl E. **Rilke, Rodin and Jugendstil: The Poet as an Art Critic.** Orbis Litterarum, XXVII, p. 256 - 263. 1972, Houston. Disponível em:

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.16000730.1972.tb00683.x/epdf?r3_referer=wol&tracking_action=preview_click&show_checkout=1&purchase_referrer=www.google.com.br&purchase_site_license=LICENSE_DENIED> Acesso em: 12 de agosto de 2016.

WILLIAMS, William Carlos. **Uma espécie de canção.** Tradução de José Paulo Paes. In: _____. Poemas. Seleção, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.