

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPIRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

MARINA PEDREIRA ARAGÃO

**A experiência estética em Rilke revisitada a partir das
interpretações de Gerd Bornheim**

VITÓRIA

2020

MARINA PEDREIRA ARAGÃO

A experiência estética em Rilke revisitada a partir das interpretações de Gerd Bornheim

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, na linha de pesquisa intitulada "Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte".

Orientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

VITÓRIA

2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P371e Pedreira Aragão, Marina, 1983-
A experiência estética em Rilke revisitada a partir das
interpretações de Gerd Bornheim / Marina Pedreira Aragão. - 2020.
131 f. : il.

Orientador: Gaspar Leal Paz.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. História da Arte. 2. Filosofia. 3. Crítica de arte. I. Leal Paz,
Gaspar. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Artes. III. Título.

CDU: 7

MARINA PEDREIRA ARAGÃO

**A experiência estética em Rilke revisitada a partir das interpretações de
Gerd Bornheim**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovada em 2020.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
Universidade Federal do Espírito Santo –UFES

Profa. Dra. Olgária Chain Féres Matos
Universidade Estadual de São Paulo–USP

Profa. Dra. Aissa Afonso Guimarães
Universidade Federal do Espírito Santo –UFES

À memória de meu amado pai Jorge Aragão.

À minha querida filha Flora, fonte de amor, inspiração, luz e força.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Espírito Santo por ter me dado a oportunidade de realizar esta pesquisa.

Ao meu estimado orientador professor Dr. Gaspar Leal Paz, pela sabedoria, amizade, paciência e carinho com que conduziu sua orientação ao longo de todo o processo, desde a definição do tema até a finalização da dissertação.

A professora Olgária Matos por ter aceitado o convite de participar da banca, com todo o carinho e disponibilidade. À professora Aissa Afonso Guimarães, pela leitura, contribuição e por todas as sugestões propostas para a melhoria da dissertação.

Ao professor Rafael Haddock Lobo por ter participado da qualificação e pelas indicações precisas.

Aos professores do Programa de Pós- Graduação em Artes, por me apresentarem novas perspectivas e olhares sobre as artes.

Ao Programa de Pós- Graduação em Artes - UFES e servidores Karina e Evandro por toda atenção.

À CAPES pelo apoio à pesquisa mediante a bolsa de mestrado.

A todos os integrantes do grupo de pesquisa “Crítica e experiência estética”, meu agradecimento pela amizade, acolhimento e pelas ricas e alegres experiências compartilhadas.

A todos os colegas do mestrado. Um agradecimento especial a querida Jéssica Dalcomo, sempre disposta a ajudar e presente nas dificuldades e delícias do curso. Aos queridos Roney e Maria Marta, sempre gentis, atenciosos e repletos de qualidades.

A Cristina Moura por estar presente com sua simpatia, doçura e delicadeza.

À minha amada mãe Zélia Aragão, a quem sou eternamente grata pelo dom da vida e por toda sua dedicação e cuidado no criar e educar. Aos meus amados irmãos Daniela e Fábio por existirem e colorirem minha caminhada. Aos meus doces sobrinhos Tarumim e David, meus presentinhos preciosos.

Ao querido Ângelo, pelo companheirismo e por ter me dado meu maior tesouro, nossa amada filha. À toda sua família, especialmente a Franciny, por todas as contribuições, especialmente nos cuidados com a pequena Flora.

Ao querido Gustavo pelo carinho e pelas trocas musicais.

Aos queridos Dulce e Lobão, pela amizade, pela parceria musical e pelo nascimento de nosso grupo " Cantando o Choro".

Ao querido Pedro Ivo pelo afeto e pelos agradáveis encontros, que me proporcionam muita alegria e grandes aprendizados.

A todos os irmãos de alma que cruzaram meu caminho e de alguma forma trocamos lindas experiências artísticas, musicais e espirituais. São eles: Nina, Maíra, Olavo, Gigi, Valéria, Serginho, Maria, Cida, Graça, Alessandra, Márcia, Ravena, Teresinha, Analice, Piota, Bel, Ivana, Lucas, Tati e Rafael.

À minha mãezinha preta, minha madrinha meu amor, Maria da Conceição, por fazer parte da nossa família e por me ensinar tanto.

Aos meus amados amigos filósofos Bárbara Assis (Babi) e Bruno Wagner (BW) , minha eterna gratidão por nossa amizade (irmandade) tão linda, que vai além dos estudos filosóficos, das línguas, da música e do amor aos animas.

Aos meus guias espirituais.

À Krisna, Buda e Jesus.

À memória de Gerd Bornheim e Rilke.

Ah, nós contamos os anos e fazemos divisões aqui e ali, parando e começando e hesitando. Mas realmente o que nos vem ao encontro é feito de um só pedaço; uma coisa tem tanta afinidade com a outra, quando nasce, cresce e se forma por si mesma, e nós só temos, no fundo, de *existir*, mas com simplicidade, com insistência, como a Terra existe, dando seu consentimento às estações, clara e escura, toda no espaço, sem exigir para o repouso nada mais do que a rede de influências e forças, na qual as estrelas se sentem seguras.

(Rainer Maria Rilke)

Quem nos desviou assim, para que tivéssemos um ar de despedida em tudo que fazemos? Como aquele que partindo se detém na última colina para contemplar o vale na distância - e ainda uma vez se volta, hesitante, e aguarda - assim vivemos nós, numa incessante despedida.

(Rainer Maria Rilke)

RESUMO

Com base em dois datiloscritos do filósofo Gerd Bornheim sobre o poeta Rainer Maria Rilke, analisamos nesta pesquisa a correlação existente entre filosofia, poesia e estética, procurando compreender, mais especificamente, de que forma se manifesta a plasticidade e a experiência estética na obra de Rilke. Para tanto, em princípio tecemos comentários de aspectos relevantes nas interpretações de Gerd Bornheim sobre a crítica estética. Nosso objetivo foi compreender as nuances que participam do processo de convergência para aquilo que Bornheim denominou de linguagens artísticas. Essa perspectiva somada aos estudos originais sobre o poeta possibilita o entendimento tanto da noção de “Aberto” (marco da poética rilkiana), como dos desdobramentos da experiência estética em Rilke, que nos faz perceber o lugar do poeta na estética de seu tempo e como ele se movimenta diante de expressões e diálogos culturais e filosóficos. Constatou-se que a vivência de Rilke constituiu-se de "aberturas" no que concerne às artes, noções que aparecem em sua poesia, nas cartas e em seus comentários sobre as artes plásticas. Para tal proposta, fez-se necessário revisitarmos importantes obras do poeta tcheco, onde ele estabelece uma aproximação entre artes distintas como a poesia, a pintura e a escultura. Nesse revisitar, destacamos a obra *Elegías de Duíno*, que se apresenta como alicerce para as análises de Gerd Bornheim. Nossa pesquisa motiva-se ainda nos escritos de Dora Ferreira da Silva e José Paulo Paes, os quais nos servem de suporte na análise da trajetória poética de Rilke. A pesquisa mostrou, por fim, que tanto a escrita de Gerd Bornheim como a de Rainer Maria Rilke tornam-se porta de entrada para a reflexão em torno de outros espaços artísticos, dialogando nas mais diferentes formas.

Palavras-Chave: Gerd Bornheim, linguagens artísticas, Rainer Maria Rilke, poesia, experiência estética.

ABSTRACT

Based on two typescripts by the philosopher Gerd Bornheim, on Rainer Maria Rilke, we analyzed in this research the existing correlation between philosophy, poetry and aesthetics, trying to understand, more specifically, how plasticity and aesthetic experience in Rilke's oeuvre are manifested. At first we commented on relevant aspects of Gerd Bornheim's interpretations of aesthetic criticism. Our goal was to understand the nuances participating in the convergence process towards what Bornheim called artistic languages. This perspective added to the original studies on the poet makes it possible to understand both the notion of "open" (a milestone in Rilkean poetics), as the unfolding of the aesthetic experience in Rilke, that makes us understand the poet's place in the aesthetics of his time and how he moves in the face of cultural and philosophical expressions and dialogues. It has been found that Rilke's livingness constituted itself by "openings" with regard to the arts, notions that appear in his poetry, in the letters and his comments on the visual arts. For such proposal, it was necessary to revisit important works by the Czech poet, where he establishes an approximation between different arts such as poetry, painting and sculpture. In this sense, we highlight the work *Elegías de Duíno*, which presents itself as a foundation for the analysis by Gerd Bornheim. Our research is based on writings and interpretations such as Dora Ferreira da Silva and José Paulo Paes, which support us in the analysis of Rilke's poetic trajectory. The research finally showed that both Gerd Bornheim's and Rainer Maria Rilke's, writing become the gateway to reflection around other artistic spaces, dialoguing in a variety of different ways.

key- Words: Gerd Bornheim, artistic languages, Rainer Maria Rilke, poetry, aesthetic experience.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PABLO PICASSO. GUERNICA, 1937. ÓLEO SOBRE TELA: 349,3 X 776,6.	23
FIGURA 2 - VINCENT VAN GOGH. OS COMEDORES DE BATATA. ÓLEO SOBRE TELA: 82X 114.	25
FIGURA 3 - PABLO PICASSO. LES SALTIMBANQUES, 1937. ÓLEO SOBRE TELA: 212,8 X 229,6.	26
FIGURA 4 - AUGUSTE RODIN. L'HOMME AU NEZ CASSÉ, 1864. FONTE: WWW.MUSEE- RODIN.FR	58
FIGURA 5 - -AUGUSTE RODIN. SAINT JEAN BAPTISTE. FONTE: WWW.MUSEE-RODIN.FR	59
FIGURA 6 - AUGUSTE RODIN. ÈVE, 1881. BRONZE, 174 X 58 CM. FONTE: WWW.MUSEE- RODIN.FR	59
FIGURA 7 - AUGUSTE RODIN. LA PORTE DE L'ENFER, 1880-1890. BRONZE, 635 X 400 CM. FONTE: WWW.MUSEE-RODIN.FR.	59
FIGURA 8 - VAN GOGH. A CADEIRA COM CACHIMBO, 1888. ÓLEO SOBRE TELA 93 X 73,5. FONTE: WWW.ARTEEBLOG.COM	63
FIGURA 9 - VAN GOGH. AUTORRETRATO COM ORELHA ENFAIXADA E CACHIMBO, 1889. FONTE: WWW. PT.ARTSDOT.COM	64
FIGURA 10 - VINCENT VAN GOGH. ENFERMARIA NO HOSPITAL EM ARLES, 1889. ÓLEO SOBRE TELA 92 X 74. FONTE: WWW.PT.WAHOART.COM	65
FIGURA 11 - PAUL CÉZANNE. NATUREZA-MORTA COM GARRAFA DE HORTELÃ-PIMENTA, POR VOLTA DE 1893-1895. ÓLEO SOBRE TELA: 65,9X 82,1 CM. FONTE: NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON	66
FIGURA 12 - PAUL CÉZANNE. BANHISTAS, 1900-1906. ÓLEO SOBRE TELA: 210,5 X 250,8 CM. FONTE: WWW.PHILAMUSEUM. ORG	69
FIGURA 13 - PAUL CÉZANNE. A MONTANHA DE SANTA VITÓRIA, 1904-1906. ÓLEO SOBRE TELA: 73 X 90,5 CM. FONTE: WWW.PHILAMUSEUM. ORG	71
FIGURA 14 - PAUL CÉZANNE. CESTA DE MAÇÃS, 1895. ÓLEO SOBRE TELA: 62X 79CM. FONTE: WWW.WIKIART.ORG	73
FIGURA 15 - VINCENT VAN GOGH. CAFÉ NOTURNO, 1888. FONTE: WWW. ARTEEBLOG.COM	76
FIGURA 16 - VINCENT VAN GOGH. OLIVEIRAS COM CÉU AMARELO E SOL, 1889 FONTE: WWW.ARTENAREDE.COM.BR	77
FIGURA 17 - PAUL CÉZANNE. JARRO COM TAÇA E MAÇÃS, 1877. ÓLEO SOBRE TELA: 60,6X 73,7 CM. FONTE: WWW.METMUSEUM.ORG	82

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Interpretações de Gerd Bornheim sobre a crítica estética	21
1.1 - Vida e estudo filosófico	30
2. Estudo a partir de dois datiloscritos de Bornheim sobre Rainer Maria Rilke	37
2.1 A crítica do "ABERTO" em Rilke e Heidegger	48
2.2 Apresentação sobre o percurso pessoal e poético de Rilke	50
3. A experiência estética em Rilke	57
3.1 Interpretações de Rilke sobre Rodin, Cézanne e Van Gogh	63
Conclusão	88
Referências Bibliográficas	91
Anexos	96
Anexo A - Datiloscrito "Estudo de Gerd Bornheim sobre Rainer Maria Rilke"	96
Anexo B - Transcrição do datiloscrito "Estudo de Gerd Bornheim sobre Rainer Maria Rilke"	104
Anexo C - Datiloscrito "Significado da noção de 'Aberto' em Rilke e Heidegger"	114
Anexo D - Transcrição do datiloscrito "Significado da noção de 'Aberto' em Rilke e Heidegger"	122

Introdução

Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Gerd Bornheim (1929-2001) atraem-nos a atenção sobretudo pela forma tão peculiar de captarem a realidade e suas nuances. Por essa razão, vislumbramos nesta pesquisa a riqueza do percurso crítico e artístico percorrido por ambos.

Estes traços importantes na obra de Rilke despontam em seus escritos, que trazem além da marca de um pensamento original a capacidade de incursão numa amplitude de gêneros que se expandem pela poesia, romance, críticas de arte, correspondências, memórias e traduções.

A riqueza da obra do poeta reside, sobretudo, em sua sofisticada escrita, cujo trabalho de burilamento resulta em permanente ato de auto-recriação. Assim, a produção poética de Rilke incita uma leitura reflexiva, para que possamos adentrar com intensidade em seu projeto literário.

Gerd Bornheim, por sua vez, ocupa um lugar peculiar no pensamento filosófico brasileiro. Como crítico, desenvolveu reflexões sobre a natureza da arte, da linguagem e da experiência estética. Deste modo, o diálogo que Bornheim promove entre filosofia e literatura, se dá no plano interpretativo das obras de autores fundamentais de nossa história. Para além do estudo de Bornheim sobre Rilke, há outras características que indicam as convergências e os limiares das experiências de ambos.

Instigado por essas nuances, o presente trabalho objetiva contribuir para os estudos destinados à obra do poeta Rainer Maria Rilke, principalmente levando em consideração certas passagens de seus escritos que revelam particularidades de sua experiência estética. Nessa perspectiva, sublinhamos a relevância do tema, que utiliza como ponto de partida dois datiloscritos originais de Gerd Bornheim a respeito de Rilke. É importante salientar o ineditismo desses documentos, que resultaram de estudos de Bornheim na França, marcados pela influência dos cursos ministrados pelos professores Jean Wahl, Jean Hyppolite e Gaston Bachelard¹. O leitor poderá acessar nos anexos desta dissertação, os fac-símiles dos textos de Bornheim, encontrados em seu arquivo pessoal. Disponibilizamos também, as transcrições e notas, que organizamos para facilitar a compreensão desses textos.

¹ Destacamos o texto em que Bornheim escreveu sobre Gaston Bachelard, denominado "Lembrança e presença de Bachelard" (2001), com tradução do francês para o português de Gaspar Paz. O filósofo relembra com ternura dos cursos de Bachelard na Sorbonne, e fala de uma de suas últimas conferências proferida em vida, tendo como tema *La vie philosophique*. Sabe-se ainda que Jean Wahl e Jean Hyppolite interpretavam em seus cursos certas problemáticas heideggerianas e, segundo Jacques Rancière ministraram cursos sobre Rilke. É bem provável que Bornheim tenha acompanhado essas discussões na época.

Pelas circunstâncias expostas acima, nossa pesquisa pautou-se, num primeiro momento, na valorização do importante papel que Bornheim exerceu como crítico de arte. Em seguida, a partir de seus escritos, revisitaremos algumas impressões de Rilke sobre a experiência estética de Rodin, Van Gogh e Cézanne. Tais impressões são fundamentais para uma percepção percuciente da noção de “aberto”, que apresenta detalhes da compreensão rilkiana de sua época.

Segundo Blanchot, Rilke vivencia a angústia “anônima das grandes cidades” e critica a “indigência de uma época voltada ao divertimento e à pressa” (BLANCHOT, 1987, p. 120). Em sua vida itinerante, como um estrangeiro, experimenta uma espécie de “aprendizagem do exílio, o roçar do erro que assume a forma concreta da existência vagabunda para a qual resvala o jovem estrangeiro, exilado de suas condições de vida, lançado na insegurança de um espaço onde não saberia viver nem morrer ele mesmo” (*Idem*, p. 119). Nesse viés, para enfrentar o que chamou de “existência do terrível”, o poeta se vale do fazer artístico. É mediante o enfrentamento da vida devolvido por meio da obra que ele revela seu fascínio pela apreensão da dimensão temporal da imagem e das circunstâncias vividas através da poesia. Nesse sentido, é relevante salientarmos a influência de Rilke no pensamento de Martin Heidegger e de Gaston Bachelard, dois autores caros a Bornheim.

É considerável pensarmos também, como se dava a apreensão das artes por Heidegger, pois para Bornheim há um impacto das interpretações heideggerianas tanto na poesia como na filosofia. Para acessar a “abertura do mundo”, a “experiência” e a “linguagem” o filósofo alemão realizou uma leitura atenta, que evoca artistas que contribuíram para importantes transformações nas artes. Analisa a pintura e a arquitetura, mas dedica-se, principalmente, à poesia, vertente que trará contribuições *sui generis* para outras linguagens artísticas, por exemplo, através do conceito de *poiesis*. Assim, para compreender o pensamento de Heidegger sobre as artes é necessário ter em mente que ele realizou uma incursão por Van Gogh, por Sófocles, Hölderlin, Rilke, Goethe entre outros. Não é nossa intenção aprofundar nesse trabalho as concepções heideggerianas, mas devemos levar em conta que o filósofo demonstra seu impacto diante da recepção das transformações encontradas nas artes, que atravessam, concomitantemente, sua produção filosófica e toda a percepção da crise da metafísica.

Heidegger e também Bornheim, quiza pela via heideggeriana, têm uma admiração por poetas expressionistas. O fato desses artistas trabalharem um magma que toca os problemas da finitude e da metafísica chama a atenção de Bornheim. Claudia Cavalcanti, que organizou uma edição de poesia expressionista, diz:

O expressionismo foi um dos movimentos artístico-literários da vanguarda modernista europeia do começo do século XX (quando se encontraram, cruzaram ou contrapuseram correntes como o naturalismo, o simbolismo, os neo-romantismo e

classicismo, o Fin-de-Sciècle e o impressionismo) e, apesar de ter sido um entre vários, revelou-se uma vertente da modernidade das mais representativas, não apenas por ter conquistado, além da literatura, as artes plásticas, a dança, o cinema, a arquitetura e a música, mas também porque centenas de artistas praticamente começaram sua carreira dentro do movimento..." (CAVALCANTI, 2.000, p. 17).

Para Cavalcanti, há alguns escritores que mesmo não apresentando a ruptura com os valores que marcam o expressionismo, possuem um diálogo estreito com o movimento

É o caso de Rainer Maria Rilke, cujo romance *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, escrito em 1904 e publicado em 1910, posteriormente foi lido como uma introdução à literatura expressionista, já que o jovem Malte se vê confrontado com o cotidiano de uma metrópole, Paris, e seu decorrente anonimato, e tenta lutar contra essa dura realidade. Jovem – cotidiano – anonimato – realidade: eis algumas das palavras-chave que podem levar ao entendimento do que foi o expressionismo" (CAVALCANTI, 2.000, p. 18).

A poética rilkiana é desenvolvida com maestria, com a mesma engenhosidade com que se expande para narrativas de mais fôlego, a exemplo do romance *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1955). Nesta obra, única em prosa e publicada em 1910, o poeta reflete a partir da criação do personagem principal Malte e suas impressões sobre a infância, a vida e o amor. A narrativa é marcada por um forte viés filosófico e poético, o que torna a obra extremamente apreciável.

É esse viés filosófico-poético que influencia a produção ensaística de Gerd Bornheim. "Duas características do expressionismo" faz parte de um dos dez ensaios que compõe a obra *O sentido e a máscara*, onde o filósofo enfatiza uma nova experiência do expressionismo, que consiste na reação contra todo o passado, não somente em relação aos movimentos anteriores vigentes na Alemanha do princípio do século XX. Para Bornheim, a experiência expressionista deve ser compreendida como uma "rebelião" contra a totalidade dos moldes, dos valores do Ocidente e acrescenta:

Este sentido de ruptura acompanha, alíás, em um sentido expressionista ou não, todo o movimento cultural da época. Encontramo-lo na pintura, a partir do cubismo, e na música, a partir do dodecafonismo atonal de Schoenberg. Mesmo a ciência da natureza está longe de permanecer estranha a tal ruptura. A ideia da continuidade da matéria, por exemplo, que domina toda a física clássica, cede o seu lugar ao princípio da descontinuidade. Compreende-se, desse modo, a voga, no início do século, de expressões como "lógica não-aristotélica", "geometria não-euclidiana", assim como, alguns anos mais tarde, se falará em uma "dramaturgia não-aristotélica" (BORNHEIM, 1969, p. 64).

Gerd Bornheim nos mostra que o expressionismo refletiu também na literatura e nas artes em geral a partir de um caráter autobiográfico. O crítico recorda a conhecida obra de Edvard Munch (1863- 1944) *O grito*, que nasce de uma solidão e de um sentimento de angústia do indivíduo. Nas palavras de Bornheim: "O grito é grito de ninguém, mas por isso mesmo é grito de todos. O que domina, e sempre mais intensamente, a arte expressionista, o seu horizonte

social, é o homem-massa, isto é, o homem que não é por si, mas que vive por contágio" (BORNHEIM, 1969, p. 67).

Na obra de Gerd Bornheim, chamamos a atenção para o ensaio *Gênese e metamorfose da crítica* (1998), onde Bornheim elucida que o pressuposto fundamental da crítica situa-se de certo modo no âmago da própria cultura ocidental, ou seja, a criação do espírito crítico é inerente ao nosso mundo e acompanha, digamos, a própria condição humana. Para Bornheim, diante dessa perspectiva, é importante frequentar a produção artística: "caminhar junto com a obra de arte comentada", desconstruí-la imagetivamente e recompô-la a partir dos dados da interpretação.

É nesse sentido que o crítico, sujeito caminhante em permanente processo de recepção e avaliação da matéria vivida e sentida, também participa do processo ao tomar a obra não como um mero objeto a ser estudado, mas como um agente de sua própria experiência estética. No respectivo contexto, Rilke pode ser visto como uma dessas fontes de interpretação. Ao evocar o lado terrível da existência ("Todo anjo é terrível")², o poeta percebe a penúria e a indignância de seu tempo e nos dá as chaves para uma experiência do desencanto ou daquilo que Bornheim chamaria em seus estudos de "experiência negativa".

Dessa forma, o campo da crítica pode se espriar pelas convergências e emulações das interrogações poéticas e filosóficas. É importante mencionarmos nesse panorama, por exemplo, as transições e rupturas que ocorrem no campo artístico: mimese, sujeito, objeto, linguagem. Diante de tais transformações, Gerd Bornheim transita por diversas linguagens artísticas (cita exemplos da literatura de Flaubert, faz inferência as artes plásticas com menções a Cézanne, que aliás trata-se do mesmo artista que obteve destaque na obra de Rilke).

Percebe-se assim a gama de autores e correntes artísticas ou de pensamento frequentadas por Bornheim. O crítico observa ainda que durante os dois mil e quinhentos anos que se desenvolveu o pensamento metafísico, a presença da Estética, conforme suas palavras, foi "desoladora". Mesmo com uma maior autonomia da arte na modernidade, tivemos poucos registros e reflexões sobre o horizonte artístico.

Somente a partir do idealismo alemão, as meditações sobre arte adquirem destaque, com o ensaio de Schelling e os escritos de Hegel, especialmente nos seus últimos anos de vida (BORNHEIM, 1998). Observando esse deslocamento bornheimiano pelas tendências e autores, na movimentação dessa pesquisa, num primeiro momento, flagramos as narrativas panorâmicas de Bornheim sobre as expressões artístico-culturais e a filosofia. Posteriormente, passamos a

² Trecho retirado da Primeira Elegia de Rilke. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. Prefácio Sérgio Augusto Andrade. São Paulo: Globo, 2001.

observar interpretações mais específicas sobre momentos históricos ou experimentações estéticas, foi o caso da contribuição rilkiana e a experiência do aberto.

Essas leituras e interpretações foram adquirindo estímulo mediante um diálogo constante e através da participação no grupo de pesquisa "Crítica e experiência estética", coordenado pelo professor do departamento de Teoria da Arte e Música da UFES Dr. Gaspar Paz. Em nossos encontros desenvolvemos estudos sobre a vida e obra de Bornheim. Nossa análise traz como foco principal a interpretação dos pressupostos evidenciados em obras de artistas relacionados ao universo do filósofo, entre eles: Rainer Maria Rilke, Brecht, Julio Bressane, Paulo Hecker Filho, Haroldo de Campos, entre outros.

Destacamos também, as leituras e discussões que realizamos relacionadas à experiência estética em Gerd Bornheim, tais como: "Vasco Prado: as dimensões da escultura"; seu olhar sobre o filme "Miramar" de Julio Bressane, e as correspondências escritas pelo filósofo quando encontrava-se no exílio na Europa. Trabalhamos ainda com algumas peças e atuações de Brecht e Beckett, que consideramos importantes para nosso aprofundamento nos estudos de Bornheim. Todas essas inserções dialógicas, mesmo não aparecendo no texto explicitamente, propiciaram maior clareza e entendimento das estratégias com as quais o crítico se aproxima de cada uma das linguagens artísticas que o atraíam. O trabalho teórico-prático desenvolvido no decorrer dos encontros em nosso grupo, possibilitou um percurso pelas variadas vertentes por nós mencionadas. Instigou nosso interesse pela condução de interpretações sobre as concepções estéticas e literárias da obra bornheimiana, mais especificamente a partir dos datiloscritos sobre Rilke, que consistem em material muito significativo.

Com sensibilidade e compreensão aguçada, aliada a fluência de seus textos, Bornheim expõe fatos e situações, circundando a intimidade de Rilke, que dedicou toda uma vida à poesia. Destacamos também o interesse de Bornheim por poetas que influenciaram uma gama de filósofos e críticos literários. Entre eles, foram decisivos os estudos sobre Hölderlin e Rilke. Os datiloscritos sobre Hölderlin ainda estão sendo estudados pelo grupo de pesquisa e observamos que há uma ligação intrínseca entre tais escritos e aqueles de Rilke.

Outro fato interessante que devemos mencionar é o que Blanchot denominou reaparições de Hölderlin, ou seja, a influência de sua produção nas obras de Nietzsche, Rilke e Heidegger. Para Blanchot, Nietzsche "encontrou na tragédia de Empédocles a alusão misteriosa que confirma sua fé no Eterno Retorno"³ (BLANCHOT, p. 182). Interpretar as palavras de

³ Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770- 1843) foi um poeta, filósofo e romancista alemão. Em seu drama dividido entre filosofia e poesia, *A morte de Empédocles*, deparamo-nos com uma peça fundamental para compreender o trágico na modernidade. A obra demonstra uma nostalgia da Antiguidade e nega o projeto

Rilke implica explorá-las além dos limiões da poesia. Adentrar em seu vasto universo instiga-nos a percorrer as dimensões da escultura, pintura, filosofia e formação da imagem. O poeta mostra que vida, literatura e arte se imbricam em uma profusão de palavras, sensações e experimentações.

É importante percebermos, contudo, que a aventura (e mesmo a desilusão) rilkeana é fruto de um diálogo intenso com o seu tempo. Se observarmos bem, toda a estética de Rilke se constrói a partir de diálogos, seja com escritores, Lou Andreas-Salomé, Boris Pasternak, Marina Tsvetaïeva, ou com artistas, tais como Auguste Rodin, Clara Westoff entre outros. Nessa atmosfera rica em amplitude de visões criativas é possível analisarmos tanto os aspectos formais da poética de Rilke, sua trajetória literária e estilo de expressão, quanto as inquietações existenciais de sua produção.

Dentre os diversos trabalhos sobre o escritor nascido na cidade de Praga, destacamos a tradução e o prefácio do professor de Filosofia da UFF Pedro Sússekind para *Cartas sobre Cézanne*, e da poeta paulista Dora Ferreira da Silva, que verteu para o português *As Elegias de Duíno*, desde então reconhecida como uma das mais cuidadosas traduções. Cabe ressaltar ainda as excelentes traduções e comentários de Paulo Rónai e José Paulo Paes da obra de Rilke. A poeta Cecília Meireles debruçou-se com sua aguda leitura e tradução de *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*.

Como material de suporte para nossa pesquisa sobre Rainer Maria Rilke, recorreremos aos datiloscritos de Bornheim, que nos estimulam a refletir não somente sobre a poesia de Rilke, como dialogar a respeito das relações que permeiam o entrecruzamento entre a filosofia e a literatura. De acordo com Gaspar Paz (2010) "Gerd Bornheim destaca-se como um dos principais expoentes das problematizações culturais no Brasil, principalmente a partir de uma visão crítica da estética e filosofia da arte".⁴ Bornheim iniciou sua formação filosófica no Rio Grande do Sul, depois prosseguiu na França, Alemanha e Inglaterra. Gaspar Paz elucida que a passagem do filósofo pela França ocorreu em uma ocasião especial, advinda sobretudo da perspectiva da abertura à filosofia contemporânea, onde ele acompanhou cursos de Merleau-

metafísico do Idealismo Alemão, onde o poeta investiga a relação entre arte e pensamento e a questão da própria Modernidade. Esta informação foi baseada na leitura do ensaio de Theo Machado Fellows, intitulado "A morte de Empédocles de Hölderlin: A tragédia como obra filosófica". (São Paulo: Universidade Estadual Paulista, revista Kinesis, 2011).

⁴ PAZ, Gaspar. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de doutorado em Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

Ponty, Gaston Bachelard, Jean Piaget, Jacques Lacan, Jean Hyppolite, entre outros. Nas palavras de Paz:

O estímulo dessa atmosfera, marcada pelo diálogo entre filosofia, ciências sociais, psicologia, psicanálise, história, antropologia, linguística, comunicação, teatro e música, foi decisivo para Bornheim. É dessa forma que suas interpretações contribuem para a formação de novos olhares sobre as esferas estéticas e culturais, principalmente na transcendência de interpretações tradicionais nos domínios filosóficos (PAZ, 2010, p.16).

Nesse sentido, destacamos a amplitude bibliográfica de Bornheim, que abrange temas como teatro, cinema, literatura, poesia, política, ecologia e ciências, acrescidos ainda de seu posicionamento a respeito da estética que se tornou referência para inúmeros pesquisadores.

No primeiro capítulo, "*Interpretações de Gerd Bornheim sobre a crítica estética*", buscaremos elucidar a partir das reflexões do filósofo, certos aspectos da crítica artística, principalmente no que se refere a sua gênese e suas metamorfoses. Interpretaremos uma série de ensaios em que Gerd Bornheim abordou o âmbito da crítica, entre eles: "As dimensões da crítica" e "Gênese e metamorfose da crítica". Destacamos também os artigos "Filosofia e literatura: o espaço da estética" presente na obra *Páginas de Filosofia da arte* e "Filosofia e Poesia" (em *Metafísica e finitude*).⁵

Tendo em vista essas conexões, apresentaremos no segundo capítulo as interpretações de Bornheim sobre a noção do "aberto" em Rilke e Heidegger. Para melhor entendermos esses desdobramentos, optamos por fazer subdivisões no capítulo a fim de apontar as reverberações do "aberto" no percurso poético rilkiano. Estenderemos também nossas reflexões com a abordagem da relação afetiva e criativa entre o poeta e a pensadora Lou Salomé, e seu interesse pelas artes de uma forma geral. Para tanto, além dos datiloscritos acima mencionados, recorreremos a leituras complementadas com comentários de José Paulo Paes, Dora Ferreira, Blanchot, Agamben e do próprio Rilke acerca da noção de aberto e de sua inserção estético-cultural.

⁵ Para Gerd Bornheim, "a experiência poética é experiência do mundo, no mundo. A poesia estabelece um acordo entre homem e mundo que se expressa numa visão da realidade. É claro que isso acontece também na experiência filosófica, mas o filósofo tende a ir além da concretude vivida dessa experiência, a fim de explicitá-la segundo a ordem das razões; aquele acordo- que não exclui necessariamente o conflito- deve ser estabelecido em um plano propriamente racional. Daí a diferença também entre a palavra filosófica e a poética. A poesia como que se abandona à densidade que a palavra traz em si mesma; a filosofia busca cercá-la em função de seu teor racional. A experiência especificamente poética e a palavra poética coincidem, ao passo que no caso da filosofia elas tendem a dissociar-se: a palavra traduz uma experiência, e esse traduzir se faz como que de cima, vasculha todos os cantos de um conteúdo dado. Digamos que no poeta a palavra é simplesmente a sua própria majestade, e para o filósofo o logos tende a transformar-se em lógica, em explicitação racional. A filosofia vive no espaço da análise e a sua virtude é o rigor. O rigor poético apresenta outra natureza: o poeta não pensa, ele diz o real" (BORHEIM, 2001, p.164).

O primeiro manuscrito a ser analisado explicita como Gerd Bornheim introduz sua reflexão sobre a relação entre a filosofia e a poesia. Em seguida, iremos discorrer sobre o *modus* como Rilke direcionava seus versos, a partir de um olhar sensível e atento para o que estava ao seu redor. No subcapítulo apresentaremos o segundo datiloscrito referente à noção de "aberto" em Rilke, que foi empregada por ele na oitava das *Elegias de Duíno*. Revisitaremos também o estudo de Bornheim para o conceito de "aberto" em Martin Heidegger, cujo pensamento se assemelha em alguns aspectos com o do poeta tcheco.

No capítulo final, contextualizaremos a experiência estética de Rainer Maria Rilke. Daremos enfoque para as obras: *O diário de Florença* (2002), *Auguste Rodin* (2003) e *Cartas sobre Cézanne* (2006). A partir dos livros citados, apresentaremos como se deu o contato de Rilke com a escultura de Rodin e seus estudos sobre as pinturas de Cézanne e Van Gogh. No nosso entender é essa vivência rilkiana, experimentada a partir de incessantes leituras da arte, que faz os engendramentos necessários e nos dá elementos críticos para a compreensão dessa poética que nos arrebatou.

1. Interpretações de Gerd Bornheim sobre a crítica estética

A atividade crítica de Gerd Bornheim passeia por temas diversos e apresenta um constante exercício interpretativo, a partir de uma leitura atenta das relações que a arte, a filosofia, o teatro e a literatura estabelecem entre o mundo, na possibilidade de um pensamento aberto a novos horizontes.

Ao filósofo interessava certas dimensões da crítica artística, como ela se desenvolve ao longo da história e como dialoga com os processos de criação. Nessa perspectiva Bornheim busca retomar aspectos da origem da crítica de arte, as metamorfoses da arte, ou, supostamente, os "prenúncios de sua morte" (BORNHEIM, 2000, p.33).

Gerd Bornheim faz da composição ensaística uma das experiências de sua escrita, onde visualiza o objeto estudado a partir de múltiplas perspectivas e retoma os mesmos temas a fim de iluminá-los com novos ângulos e aproximações. Bornheim observa que a crítica se sustenta inicialmente na própria evolução das artes, que possuía como elemento condutor a religiosidade, os santos, deuses e heróis. Gradativamente este cenário foi sendo substituído por retratos e imagens do homem moderno. Destacamos um trecho de sua reflexão:

As velhas efígies sacrossantas e paradigmáticas passam a ceder seus espaços às novas imposições desses astutos fazedores de dinheiro e que, como que acuados, vasculham os interiores de suas preocupações na faina da edificação de um mundo novo - de um homem novo. E, calcado nesse individualismo iconoclasta, aparece o rosto - um rosto sério, responsável, inventor da liberdade, comprazido em suas próprias invenções, em sua fortuna e em seus incipientes saberes - aparece o rosto do homem moderno - e sua réplica perfeita: o retrato. É preciso aprender a ver, e muito bem, toda a série, por exemplo, dos retratos e autorretratos postos nas telas de Rembrandt. O que se percebe então, dentre outras coisas, é nada mais nada a menos do que o nascimento da subjetividade, enfim, dona de si mesma. O retrato não passa de ser a expressão maior de uma revolução sem paralelo na história (BORNHEIM, 2000, p.36).

Bornheim elucida que no passado, na Grécia, por exemplo, o conceito que admitia o ingresso ao sentido da arte era o de imitação, cuja temática foi abarcada nos diálogos de Platão e constantemente contraposta ao conceito de cópia, conceito este que representaria para o filósofo ateniense uma negação da própria arte.

A arte projetada dentro do limite da dicotomia sujeito- objeto não passaria de cópia. Já diante da imitação, Gerd Bornheim reconhece que seria capaz de romper tal dicotomia e de algum modo se embeber no mundo das essências, ou dos universais concretos, tais como os deuses, os santos, os heróis, os reis e alguns outros elementos. Nas palavras do filósofo:

A arte da imitação sempre se mostra condicionada pelo elemento divino, pelo que lhe é assemelhado ou que dele decorre. Em nosso tempo, quando o fator religioso aparece, isto se deve simplesmente à economia privada, subjetiva de determinado artista. No

passado, essa dimensão subjetiva não apresentava o menor significado, já que tudo se oferecia naquilo que Hegel chama de substância objetiva (BORNHEIM, 1998, p.55)

Neste viés, compreendemos que o barroco foi o último movimento em que a arte assumiu o elemento religioso, cuja autonomia divina viu-se substituída pelas realidades do sujeito e objeto que passaram a ocupar o novo cenário artístico. Perde-se então todo o esplendor e fundamento da estética Antiga, que vinha acompanhada do culto ao divino, da luminosidade plástica, da música e o conglomerado de seu imaginário metafísico.

Essas observações gerais sobre a crítica apresentam as prerrogativas históricas para se pensar as transformações no seio das artes. E todas essas questões de base são frequentadas por Bornheim na busca de compreensão de seu alcance nas diversas expressões artísticas (teatro, literatura, música, artes plásticas, cinema). No caso das artes plásticas, que interessa tanto a Bornheim como a Rilke, podemos flagrar o modo, o estilo e os andamentos impressos por Bornheim ao analisar a obra de Vasco Prado.

No ensaio denominado "Vasco Prado: As dimensões de sua escultura" (1998), Gerd Bornheim argumenta que a questão da arte está toda inteira em sua medida e em seguida indaga: desde onde compreendê-la? É exatamente neste aspecto que o filósofo acredita que se concentra a densidade dos inúmeros questionamentos que afligem a arte de nosso tempo e conseqüentemente o vigoroso trabalho estético, que busca pensar essa arte.

De acordo com o filósofo, a leitura é coextensiva à própria obra de arte. Tal leitura, traz um processo de interpretação, que complicou-se por volta dos dois últimos séculos. O que anteriormente parecia algo espontâneo, como a comunicação do espectador com a obra de arte, acabou por sofrer alguns percalços. Segundo Bornheim: " Tudo se deixava religar pelo elemento divino. E a imitação seguia de perto, em sua própria linguagem, tal tipo de procedimento idêntico, como lado esplendoroso da verdade". (BORNHEIM, 1998, p. 48).

Nesse viés, a autonomia acabou por definir os destinos da arte, conseqüentemente o exercício interpretativo se tornou mais difícil, visto que a transparência da obra de arte do passado, alicerçada ao conceito de imitação foi perdida.

Bornheim esclarece que é a partir da crise da comunicação, que se origina a crítica. Em seu ensaio "A questão da crítica" (2000), ele aponta para o âmbito do espectador e sua relação com a arte. O filósofo acredita que este espectador não necessita de compreender a arte. Se faz necessário que a criatividade do artista seja ampla e assim, inclua o espectador, que traz consigo seu interesse pelo ato de brincar.

Para Bornheim, o grande brincalhão da arte contemporânea foi Pablo Picasso, um criador que frequentemente reinventava sua linguagem. Sua incessante inquietude fez com que

jamais ficasse estratificado, carimbado numa marca do tempo. Seu processo de contínua recriação implicava muitas vezes em diálogos iconoclastas com obras alheias, como sua passagem por Goya e Velásquez. O pintor se dizia comunista, no entanto, segundo Bornheim, não pintou "nada" sobre política, porém sabia retratar com primor situações, de conflito e guerra. Destacamos o exemplo da obra *Guernica* de 1937. (BORNHEIM, 2002, p.33).



Figura 1 - Pablo Picasso. *Guernica*, 1937. Óleo sobre tela: 349,3 x 776,6.

Pablo Picasso (1881-1973) criou a obra *Guernica* durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), no mês seguinte aos bombardeios alemães financiados por Franco, na região basca da cidade de Guernica. O pintor realizou quarenta e cinco esboços para a construção da obra e seus elementos principais estiveram presentes em todas as etapas, tais como: a mulher que segura a luz, o cavalo e o touro. Nesta pintura, o artista busca representar todo o sofrimento humano que envolve conflitos: crianças mortas, mães em pranto e corpos dilacerados em meio ao caos.

A pesquisadora Eliana Angélica D' Alessandro em sua dissertação em Artes Visuais defendida em 2006 pela Universidade Estadual Paulista - UNESP, *Visualidade e história em Guernica*, analisa alguns aspectos da visualidade na obra *Guernica* de Picasso. A estudiosa indica uma relação de significados que irão compor o pensamento deste artista. Sobre o ataque à pequena cidade basca D' Alessandro expõe:

Era uma 2ª feira, dia de feira-livre na pequena cidade da Biscaia. Os camponeses do vale de Guernica, no país dos bascos, chegavam das ruas estreitas da redondeza, trazendo seus produtos para o grande encontro semanal. A praça ainda estava bem movimentada quando, antes das cinco da tarde, os sinos começaram a tocar. Tratava-se de mais uma incursão aérea, que até aquele dia fatídico, de 26 de abril de 1937, quando Guernica só havia visto os aviões nazistas da Legião Condor passarem sobre ela em direção a alvos mais importantes, situados em Bilbao. Mas, naquela 2ª feira foi diferente, a primeira leva de Heinkels-11 despejou suas bombas sobre a cidadezinha precisamente às 16:45 horas (D'ALESSANDRO, 2006, p. 83).

Segundo Eliana D' Alessandro, após o bombardeio, os habitantes de Guernica desesperados saíram para os arredores do lugarejo. No fim do ataque, foram contados 1.654 mortos e 889 feridos, para uma população inferior a sete mil habitantes. Ou seja, quase 40% da população havia sido atingida.

A obra *Guernica* possibilita refletirmos sobre o que poderia estar ocorrendo na cena retratada. O artista fornece elementos que direcionam sua ideia e permite que as interpretações sejam multiplicadas através de seus espectadores. Desse modo, podemos afirmar que a comunicação estabelecida entre o espectador e a obra de arte, possibilita a abertura de uma multiplicidade de leituras da mesma. A autonomia da obra se sobrepõe inclusive à intenção do artista.

Para Bornheim, seria necessário o espectador observar o título da obra, neste caso *Guernica*, para então compreender que a pintura se refere a uma guerra. O crítico esclarece que Picasso não entrega diretamente a obra para uma compreensão imediata do espectador, o artista apresenta toda uma violência e justamente no meio do quadro, uma lâmpada é retratada. Sobre este elemento Gerd Bornheim declara:

Aquela lâmpada é a lâmpada sabem de quem? Vejam como os caminhos são complicados: é a lâmpada, tirada de um quadro de Van Gogh, *Os comedores de batata*, que foi o primeiro quadro operário, proletário da história. Operários, mineiros belgas, com a roupa suja de carvão, comendo batatas e a mão distorcida pela artrite. Lâmpada: uma das glórias da revolução industrial. Picasso botou lá. É uma confissão, não é uma questão de bandeirinha, tem que ter a inteligência de fazer a coisa (BORNHEIM, 2002, p.33).

A lâmpada, objeto de destaque para Bornheim nas obras de Van Gogh e Picasso, é vista como um símbolo da tecnologia. *Guernica* tornou-se um manifesto estético da demonstração do horror provocado pelas invenções tecnológicas de destruição, criadas pelo homem. Nesta pintura, é possível observarmos as contradições aparentes naquele momento, tais como o progresso, a guerra e a violência.

A obra de Van Gogh *Os comedores de batata*, citada por Gerd Bornheim em "A questão da crítica" (2000), foi criada em 1885 e retrata toda a miséria e o sofrimento de humildes trabalhadores de uma mina de carvão, localizada na região do Borinage na Bélgica. Foi neste ambiente sofrido, que o artista procurou levar o evangelho para as pessoas, a fim de que as palavras de Deus pudessem confortar os corações destes sofredores.



Figura 2 -Vincent Van Gogh. Os comedores de batata. Óleo sobre tela: 82x 114.

Notamos que na obra citada acima, Van Gogh optou por utilizar em sua paleta tons escuros como o preto, o marrom e o ocre. Toda a escuridão retratada na pintura é eliminada apenas por uma luz provinda de uma lâmpada central, que é delimitada como a parte mais clara da imagem. Os cinco personagens são descritos sem qualquer tipo de embelezamento ou requinte. O pintor demonstra sua consciência social e a preocupação em ser fiel à simplicidade da família retratada, com seus corpos cansados, roupas envelhecidas e escasso alimento.

Rainer Maria Rilke em suas elegias também manifesta seus sentimentos em relação ao mundo e as dores humanas. Assim como Bornheim, Rilke foi um admirador de Picasso. Conforme a poeta, tradutora e comentarista das *Elegias de Duíno* (2001), Dora Ferreira da Silva, Rilke escreveu a quinta elegia⁶ a partir de uma intensa impressão que obteve de um

⁶ Dora Ferreira da Silva argumenta que, após a angústia e a solidão retratada por Rilke na quarta elegia, a quinta cede espaço a uma metamorfose, a partir de agitados movimentos de um grupo de saltimbancos acrobatas. De acordo com a tradutora, este tipo de grupo de artistas, fazia parte de uma cena frequente nos subúrbios de Paris e que sempre emocionava o poeta. (RILKE, 2001, p. 109).

quadro de Picasso, *Les saltimbanques*, cuja temática se refere a um grupo de artistas taciturnos errantes.



Figura 3 -Pablo Picasso. *Les saltimbanques*, 1937. Óleo sobre tela: 212,8 x 229,6.

De acordo com Dora Ferreira, a relação entre as imagens da pintura de Picasso e as do poema de Rilke não são absolutas, no entanto, é possível evidenciar uma sutil analogia entre o rapaz representado na obra trajado de arlequim e o personagem evocado pelo escritor "o jovem o homem". Destacamos as associações da tradutora:

O que bate as mãos para o salto; o velho "encolhido na pele poderosa" foi sugerido provavelmente pela volumosa figura que aparece no quadro com um barrete cônico; o menino que aparece num dos mais belos mosaicos da elegia, despenhando da árvore humana do "movimento construído em conjunto" com um fruto imaturo, e que tenta uma visagem terna diante de mãe raramente carinhosa, é a pequena figura patética que aparece no quadro com um ar de desamparo, as mãos tímidas e abandonadas; a menina que se apóia levemente numa cestinha de junco é evocada no poema a graciosa de franjas felizes (RILKE, 2001, p.110).

A quinta elegia é descrita por Dora Ferreira da Silva como um poema impregnado de um sentimento de frustração. Ela explica que os saltimbanco são vistos como um doloroso grupo, que está simplesmente em um determinado local. Em um dos versos, Rilke solicita apenas que o Anjo abrigue numa carinhosa urna o sorriso de amor do pequeno saltimbanco:

Anjo, toma, colhe a erva medicinal de flores singelas!
 Modela um vaso e dá-lhe abrigo! Preserva-a entre as
 alegrias não desabrochadas; celebra- em
 carinhosa urna, com uma inscrição florida e inspirada:
Subrisio Saltat (RILKE, 2001, p.53).

A figura do Anjo surge em diversos momentos nas elegias de Rilke e parece representar um foco de resistência passiva às dificuldades da vida. A natureza como um todo, a flores, os animais e também as artes formam um conjunto de elementos que seriam capazes de auxiliar o poeta a viver em um mundo coberto de medo, incertezas, lutas e solidão.

Para Dora Ferreira da Silva, a relação de conhecimento supõe sempre um sujeito. Ela destaca uma citação de Rilke, que reflete a respeito da condição humana de "estar em face" das coisas, irremissivelmente. O tempo permanece para nós e a realidade é dividida em porções, neste ínterim que observamos, as partes e os animais participam do todo (RILKE, 2001, p.118).

As *Elegias* de Rilke transitam por personagens comuns, seres nada dotados de características extraordinárias. Seu olhar se fixa no mistério da existência humana, nos anjos, nos animais ou simplesmente alguma coisa, que passa despercebida ao olhar raso do transeunte da rua.

Bornheim soube exprimir de forma exemplar as questões filosóficas e estéticas inerentes ao espírito do escritor tcheco. Os datiloscritos apresentam considerações relevantes para compreendermos o cenário da vida e obra de Rilke. Nos deteremos nas análises das *Elegias de Duíno* (2001), posto que Bornheim dedicou longas páginas de estudo sobre esta obra. Dividida em 10 poemas, entrelaçados tematicamente, Bornheim se aprofundou na oitava Elegia devido à importância do conceito de "aberto", que ganhará recepção nas análises do filósofo Martin Heidegger (1889-1976). De acordo com as afirmações do crítico, o próprio Heidegger reconheceu pontos de semelhança entre sua obra *Ser e Tempo* e as *Elegias de Duíno*, especialmente na abordagem do tema da morte que ocupa um lugar de destaque em ambas as obras.

Em "Para quê poetas" (1977)⁷, Heidegger destaca que no início da Oitava Elegia de Rilke, o ser do homem torna-se o tema do poema e o relaciona com as plantas e os animais. O

⁷ "Para quê poetas" foi uma conferência realizada por Heidegger em 1946, em homenagem ao vigésimo ano de morte de Rainer Maria Rilke, depois se transformou em um ensaio.

filósofo atenta para a palavra "criaturas" utilizada pelo poeta, para referir-se aos indivíduos.

Apresentamos o seguinte trecho:

Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto.
 Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha
 se oculta em torno do livre caminho.
 O que está além, pressentimos apenas
 na expressão do animal; pois desde a infância
 desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,
 ah, esse espaço profundo que há na face do animal.
 Isento de morte. Nós só vemos
 morte. O animal espontâneo ultrapassou seu fim;
 diante de si tem apenas Deus e quando se move
 é para a eternidade, como correm as fontes.
 Ignoramos o que é contemplar um dia, somente
 um dia o espaço puro, onde sem cessar,
 as flores desabrocham. (RILKE, 2001, p.73).

Na concepção rilkiana da realidade, o homem é apresentado como um ser desligado do ritmo da natureza que flui ao seu redor, distante de seus próprios instintos. Capaz de ignorar seu puro espaço e com dificuldades de contemplar a beleza do dia e o desabrochar das flores, contrapõe-se ao animal que vive em comunhão com o todo, espontâneo e isento de refletir sobre a morte, sobre a finitude.

José Paulo Paes (2012) confessa que Rilke tinha aversão ao mundo da velocidade, da máquina e da produção em série. Em seu percurso criador de um solitário, permanecia voltado dentro de si mesmo. Segundo Paes, a poesia existencial de Rilke exerceu uma influência no pensamento de Martin Heidegger. (PAES, 2012, p. 14).

Conforme as análises de Heidegger, a palavra "conexão" é um termo fundamental na poesia de Rilke, que tem como significado "relacionar-se com". O filósofo compreende este termo, como um conjunto de forças da natureza que atuam sobre o ente, tais como: a gravidade, a vida e todos os seus riscos. A conexão completa o poeta designa como "aberto", que seria a grande totalidade e liberdade em face a todas as restrições. Permitindo que os seres mantenham sua vida, de maneira que todos sejam atraídos por uma relação recíproca, sem necessidade de afrontar com limites. (HEIDEGGER, 1977, p.326).

Assim como Heidegger, Gerd Bornheim observou em seu estudo sobre Rainer Maria Rilke, que todo o itinerário do poeta parte do pressuposto de que a arte é tudo para ele. O poeta deixa-se absorver por todas as coisas ao seu redor, a partir de um caminho que prossegue sua anunciação aos poucos. Bornheim enfatiza um fragmento de um poema de Rilke escrito em 1914:

Mas há um limite para o olhar,
 e o mundo contemplado
 quer dar fruto no amor.
 A obra visual está realizada;

uma obra do coração agora,
com estes quadros, estas criaturas que estão em ti.⁸

Evidenciamos neste fragmento do poema de Rilke, o quanto é valioso seu olhar de contemplação sobre o mundo. Bornheim em sua interpretação reconhece que há uma preocupação do poeta com uma realidade que está além do subjetivo, uma integração na *natura*.

No ano de 1923, Rilke escreve as *Elegias de Duíno*. Na concepção de Bornheim se traduz como uma poesia difícil, altamente pessoal, amétrica e sem rimas. Para o crítico, não existem limites em seus escritos, que formam uma unidade completa, a partir de uma interioridade vinda do coração do poeta.

José Paulo Paes, tradutor da obra *Poemas* (2012), argumenta que no caso das *Elegias duinenses* e *Sonetos a Orfeu* é lícito falar de poesia metafísica, como sinônimo de rebuscado e obscuro. É como se as palavras abstratas adquirissem sentidos diversos. Para Paes, o poeta não foi buscar os conteúdos metafísicos de seus versos em nenhuma doutrina filosófica e sim em sua própria experiência de mundo. (PAES, 2012, p. 36).

Paulo Paes sublinha que a lírica do pensamento rilkiano é antropocêntrica, voltada por inteiro para a condição humana, cuja essência se aplica em um todo. O tradutor explica que nas *Elegias de Duíno*, Rilke troca o verso rimado e regular, que sempre privilegiara, por versos livres, os quais pretendem abarcar a totalidade do ser no mundo do "terrível ao radioso". Segundo Paes, esses dois extremos são representados na figura do Anjo, diferente dos retratados nas Escrituras, como mensageiro do Senhor, visto que já foi dito pelo poeta na abertura da segunda elegia: "TODO ANJO É TERRÍVEL" (RILKE, 2001, p.25).

É nesse sentido que vai se constituindo a percepção e a importância da crítica e da estética para Bornheim. Nosso objetivo, inicialmente, foi mostrar como ele se move nesse campo e também como ele faz uso de tais referenciais para acessar o conteúdo da poesia rilkiana. Nos próximos capítulos desenvolveremos.

1.1 Vida e estudo filosófico

Gerd Bornheim nasceu na cidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, (região marcada pela imigração italiana e alemã) no dia dezenove de novembro de 1929. Sobre seu percurso na filosofia, Bornheim nos conta em *Conversas com filósofos brasileiros* (2000), texto em forma de entrevista, que sua intenção inicial era fazer psiquiatria, mas a princípio queria adquirir

⁸ Este trecho de um poema de Rilke (sem título), foi retirado do datiloscrito de Gerd Bornheim "Estudo sobre Rainer Maria Rilke. (Anexo A, p.56).

cultura. Assim, buscou o curso de sociologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. No entanto, como as matrículas não eram oferecidas anualmente, Bornheim optou por estudar filosofia, pois havia uma cadeira de sociologia. Ele dizia que: " De fato, a liberdade de escolha é uma coisa muito peculiar ao indivíduo, a gente escolhe muito menos do que pensa, e as coisas vão acontecendo de um modo muito inusitado" (BORNHEIM, 2000, p.45).

O filósofo e professor gaúcho Enildo Stein declara que Gerd Bornheim, possuía uma extrema sensibilidade para a escolha de autores e temas que sintetizavam os problemas decorrentes de uma época da filosofia. Sobre Bornheim, o professor tece as seguintes palavras:

É difícil fazer a avaliação de uma biografia da complexidade como foi a de Gerd Bornheim. Mas certamente não se erraria se se afirmasse que o ser humano, Gerd Bornheim, foi alguém que manteve durante toda a sua vida uma sensibilidade que tanto o aproximava das Elegias de Duíno e foi, sem dúvida, um pensador aberto para a vida e a existência, deixando em sua passagem a sensação de abertura para o novo e para os acontecimentos essenciais da última metade do século XX (STEIN, 2003, p.30).

A singularidade de Gerd Bornheim se expressa para Stein a partir da capacidade do filósofo de encontrar a plenitude mesmo diante da complexidade da vida contemporânea. Um pensador de extrema sensibilidade e comprometido com as questões políticas e culturais.

Conforme Stein, nas aulas de Bornheim era possível notar sua seriedade, expressa na modulação e no tom de sua voz grave. Através da escuta de sua fala era possível ter proximidade com seu pensamento e ideias a respeito dos grandes filósofos, entrelaçados com a sensibilidade de poetas como Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, Gerorg Trakl e Carlos Drummond de Andrade.

Tanto seus textos de introdução à filosofia como suas magistrais aulas de história da filosofia eram capazes de situar os ouvintes nessa atmosfera em que, para além dos conflitos ideológicos e das visões de mundo, se vivia a crise do fundamento da filosofia ocidental. Para isso, o filósofo desenvolvia análises de pensadores contemporâneos como Sartre, Heidegger, Merleu- Ponty e muitos outros representantes do movimento fenomenológico e condutores do pensamento filosófico do século XX. Mas, ao lado dos filósofos, apareciam, ocupando um papel da mesma importância, os poetas, os grandes artistas e, sobretudo, os grandes autores do mundo do teatro. (STEIN, 2003, p.29).

Enildo Stein argumenta que o reconhecimento pelas análises detalhadas de Bornheim, ocasionaram inúmeros convites para conferências filosóficas pelos diversos centros culturais do país. Stein declara também, que os motivos que o conduziram à reflexão de Gerd Bornheim durante os quarenta anos de atividade no ofício de professor e escritor, surgiram, basicamente de uma vida de filósofo. Um pensador que afrontou a ideia da crise da metafísica, como uma espécie de base, no mundo contemporâneo.

Quando repetia, num momento privilegiado de suas exposições, os versos de Fernando Pessoa: "Grandes são os desertos e tudo é deserto...", não era anunciada uma espécie de decadência do pensamento ocidental, mas muito mais uma convocação para experimentar o deserto da ausência de fundamento e da crise de sentido que era preciso assumir como tarefa. É por isso que suas análises dos filósofos eram ressaltadas pelas mensagens que vinham do mundo da arte em geral e da música, da pintura, da literatura, do cinema e do teatro em particular. Ao mesmo tempo em que Bornheim se revelou sempre um analista capaz de interpretações bem abstratas, ele na verdade procurava filosofar num país concreto enfrentando sempre os abismos que separam a teoria da práxis (STEIN, 2003, p.29).

Bornheim se mantinha atento aos problemas fundamentais da nossa história. Com o propósito de compreender estas crises, o filósofo fixou sua atenção em estudos sobre filosofia e estética. Prosseguiu muito adiante com sua inserção na cultura de uma forma geral.

Podemos asseverar que Gerd Bornheim estimulou a abertura para o estudo da filosofia no Brasil, por meio de publicações, seminários, traduções e trabalhos como professor. O crítico atenta para a criatividade presente no universo artístico de nosso país, quando analisa, por exemplo, a escultura de Vasco Prado, o cinema de Julio Bressane e os versos de Carlos Drummond.

Em Porto Alegre, Gerd Bornheim frequentava os eventos culturais, que proporcionaram amizades com escritores, músicos, atores, diretores de teatro, jornalistas e artistas em geral. Neste período, foi organizado um curso de arte dramática na cidade, e Ruggero Jacobbi⁹ foi convidado para ser o professor. Em *Conversas com filósofos brasileiros*, Bornheim declara:

...Sempre gostei muito de teatro e de música. Organizaram um curso de arte dramática em Porto Alegre, e convidaram Ruggero Jacobi para ser professor. Nós ficamos muito amigos. Ruggero, na parte prática, não era tão bom, mas era um teórico maravilhoso. Comecei a assistir a umas aulas suas à noite e depois saíamos para tomar uma cervejinha, comer uma macarronada, e fui gostando daquilo. Ele montou o Egmont de Goethe e Cacilda Becker levou Maria Stuart. Tudo foi feito concomitantemente: a escola e as montagens. Ruggero obrigou-me a fazer uma série de conferências sobre Goethe e Schiller, e, com isso, fiquei ligado também ao teatro. Logo comecei a escrever uns ensaios menores sobre teatro. Aí aconteceu uma fatalidade: Ruggero simplesmente desapareceu do Brasil sem se despedir de ninguém, sumiu. Então a coisa sobrou para mim, porque ele dava teoria do teatro. Fui obrigado a dar teoria do teatro. Fui obrigado a dar teoria do teatro e acabei diretor da escola. Isso foi um desvio muito interessante e muito bom para mim (BORNHEIM, 2000, p.49).

Paulo Hecker Filho¹⁰, poeta, crítico literário e amigo de Gerd Bornheim, confessa em seu ensaio "A falta que Ruggero Faz" (1998) que o dramaturgo Ruggero Jacobbi tinha sempre algo novo para engatar em seu constante fluxo de observações inteligentes. Quando iniciava

⁹ O dramaturgo italiano Ruggero Jacobbi viveu no Brasil nos anos de 1946 a 1960, época que atuou também como ator, diretor, crítico teatral, poeta e professor. Morou em diferentes cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Nesta última cidade Jacobbi conhece Bornheim.

¹⁰ Paulo Hecker Filho nasceu em Porto Alegre em 1926. Escreveu mais de trinta livros entre obras de crítica, novela, contos e traduções. Colaborou na mídia impressa durante toda a vida, em especial nos jornais *Correio do Povo*, *Zero Hora* e *Estado de São Paulo*. Em 1986, recebeu o Prêmio Cassiano Ricardo por *Perder a Vida*, livro de poesias. Faleceu em dezembro de 2005. Fonte: <http://pucrs.br/delfos/paginas/hecker.inc>.

uma palestra sobre determinado assunto, ao terminar, parecia saber tudo, uma vez que sua perspicaz intuição preenchia todas as lacunas. "Sentia-se que o real se prestava com gosto a passar pela mente que o elevava à beleza das ideias claras, pelas quais valia a pena viver. Um mundo. E sempre se recriando como o mundo" (FILHO, 1998, p. 116).

Em 1953 Bornheim viajou pela primeira vez para Paris, onde estudou na Sorbonne como bolsista do governo francês, depois prosseguiu na Inglaterra e Alemanha. Gaspar Paz elucida que a passagem do filósofo pela França ocorreu em uma ocasião especial, advinda sobretudo da perspectiva da abertura à filosofia contemporânea, onde ele acompanhou cursos de Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Jean Piaget, Jacques Lacan, entre outros. Nas palavras de Paz:

O estímulo dessa atmosfera, marcada pelo diálogo entre filosofia, ciências sociais, psicologia, psicanálise, história, antropologia, linguística, comunicação, teatro e música, foi decisório para Bornheim. É dessa forma que suas interpretações contribuem para a formação de novos olhares sobre as esferas estéticas e culturais, principalmente na transcendência de interpretações tradicionais nos domínios filosóficos (PAZ, 2010, p.16).

Através de cursos com Jean Hyppolite e Jean Wahl, Gerd Bornheim foi apresentado a questão ontológica em Heidegger que acabou se tornando uma das suas principais influências. Ter entrado em contato com o pensamento contemporâneo se mostrou como algo revelador para Bornheim e ao mesmo tempo, lhe trouxe inimigos em Porto Alegre. Segundo o filósofo, naquele período era necessário fazer muita política.¹¹

De um modo geral, a formação inicial de Bornheim teve suas bases no romantismo alemão, cuja ênfase se inclinou para as ideias que se relacionavam à experiência negativa, à nostalgia e à temática da distância. No ano de 1959 ele publicou o livro *Aspectos filosóficos do romantismo* (1985), em que apresenta uma rica pesquisa histórica sobre o tema.

Em novembro de 1969, Gerd Bornheim foi cassado pela ditadura militar e a partir de então, impedido de dar aulas na universidade. Ele revela em *Conversas com Filósofos Brasileiros* (BORNHEIM, 2000), que aquele tempo foi terrível, havia policiamento militar nas ruas e todos os meses era chamado para depor na Polícia Federal Militar de Porto Alegre. Nessa mesma época, Bornheim foi convidado para lecionar em Frankfurt, onde permaneceu durante um semestre.¹²

¹¹ Gerd Bornheim foi chefe do departamento de Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tinha como assistentes, um bispo e dois padres. Naquele momento, na década de cinquenta, a universidade era muito provinciana e Bornheim conseguiu romper com tudo isso. Quando ele perdeu seu lugar no departamento, lecionou literatura alemã por dois anos e quando retornou para a filosofia como livre-docente, aproveitou para dar cursos livres, que lhe pareciam mais interessantes (BORHEIM, 2002, p.48).

¹² Em Frankfurt Gerd Bornheim ministrou durante seis meses um curso sobre o filósofo Jean- Paul Sartre e em seguida se mudou para Paris, onde permaneceu durante quatro anos. Bornheim retornou para o Brasil devido a

A partir do golpe militar de 1964 e, mais precisamente, após o advento do AI-5, que ocorre em 1968, começa a se desestruturar toda a utopia revolucionária. Inicia-se a configuração de um novo quadro político, a censura imposta pelo ato introduz uma atmosfera opressiva, preenchida pelo predomínio da suspeita e do medo. O governo militar, caracterizado pelo autoritarismo e pela rigidez, freia drasticamente o salto participante dos artistas engajados, diluindo os sonhos de transformação social.

Quando terminou o período da ditadura militar, Gerd Bornheim foi convidado para dar aulas no Rio de Janeiro. Local em que observou a ocorrência de uma espécie de reação interna, propuseram-lhe um posicionamento crítico mais incisivo. De acordo com o filósofo:

Então saímos daquelas trevas, o tomismo foi embora, e houve uma espécie de faxina geral a favor de um espírito mais ventilado, acentuando-se o espírito crítico. Houve uma transformação muito forte na universidade. O aspecto religioso começou a se diluir, algumas universidades católicas perderam sua importância e deixaram de ser "católicas"(BORNHEIM, 2000, p. 51).

Destacamos a amplitude bibliográfica de Bornheim, que abrange temas como teatro, cinema, literatura, poesia, política, acrescidos ainda de seu posicionamento a respeito da estética que se tornou referência para inúmeros pesquisadores.

Além da diversidade da obra de Bornheim, é possível encontrarmos artigos, conferências, materiais de estudo, jornais e vídeos do filósofo. Em um artigo escrito pelo professor de Filosofia da UERJ Ricardo Barbosa, denominado *Gerd Bornheim: Traços de sua fisionomia intelectual*, o autor comenta que a metodologia de trabalho do filósofo é fundamentada na égide da disciplina.

Segundo Barbosa (2015), Bornheim tinha o costume de afirmar que as aulas e conferências eram o seu "laboratório" para a fomentação do processo de escrita, uma vez que retomava frequentemente questões que o absorviam, tais como o conceito de imitação, a crise da metafísica, sujeito-objeto, a morte da arte, o teatro de Brecht e tantos outros temas, para posteriormente sistematizá-los em textos e ensaios.

Um desses temas-laboratório, que evidenciam aspectos da filosofia contemporânea em Gerd Bornheim foi o conceito de "aberto", que se coloca, como já foi dito, em posição central em sua análise sobre Rilke. As reverberações desse "aberto" constituem quiza a verve dos debates mais relevantes da filosofia do século XX, sobretudo se se pensar em seu entrelace poético com as reflexões em torno da obra de Rilke.

doença de seu pai e ficou durante três anos em Caxias do Sul, onde escreveu sua obra *O idiota e o espírito objetivo* (BORHEIM, 2000, p.50).

O filósofo italiano Giorgio Agamben retoma o conceito de aberto em sua obra *O Aberto: O homem e o animal*, que pode ser definido também com o nome de *Kat' exochén*, o ser no mundo. O termo originado da oitava Elegia de Duíno de Rilke, foi previsto como o ser mesmo, compreendido então como o desvelamento do ente. Durante a segunda Guerra Mundial, após dez anos da publicação do poeta, Heidegger traça uma genealogia do aberto. É justamente essa modificação da relação hierárquica entre o homem e o animal que o filósofo coloca em questão.

Em *Para quê poetas* (1977), Heidegger relembra uma carta escrita por Rilke em seu último ano de vida, destinada a um leitor russo, que o havia interrogado sobre a oitava Elegia. O poeta exprime neste documento como resposta, o conceito de "aberto":

Deve compreender o conceito de "aberto", que procurei propor nesta Elegia, de tal modo que o grau de consciência do animal o insere no mundo, sem que ele coloque o mundo diante de si, como nós o fazemos a cada momento. O animal está no mundo. Nós ficamos diante dele através da viragem e do desenvolvimento característicos da nossa consciência. O "aberto" não se refere portanto ao céu, o ar ou ao espaço, também eles são, para quem observa e julga, "objectos", logo "opaques" e fechados. O animal, a flor, admitamo-lo, é tudo isso, sem se dar conta, e tem, por isso, diante de si e sobre si esta liberdade indescritivelmente aberta, a qual apenas nos primeiros instantes de amor, quando um homem vê no outro, no amado, a sua própria imensidão, ou na ascensão a Deus, terá (muito transitoriamente) um equivalente entre nós" (RILKE, 1.938, p. 289 apud Heidegger, 1977, p. 328).

Comprendemos que as plantas e os animais estão inseridos no aberto e encontram-se intimamente ligados ao mundo, em uma conexão pura. Heidegger esclarece que quanto mais elevada for a consciência, mais excluído do mundo estará o ser consciente. De acordo com o trecho da correspondência, compreendemos que o homem encontra-se diante do mundo, porém não vive o aberto em sua intensidade, uma vez que lhe falta uma total conexão com o seu entorno.

Segundo Heidegger o homem tende a enfrentar a Natureza e quando algo lhe incomoda e o desvia de seu propósito, ele procura remover para outro local, elaborando então novas possibilidades. Este constante querer define a essência do homem moderno, que torna-se o próprio material que é colocado a serviço dos objetivos propostos. Nas palavras do filósofo:

... Não só a vida está a ser tecnicamente objetivada, na sua criação e exploração, como também o ataque da Física Atômica aos fenômenos da vida enquanto tal está em pleno curso. No fundo, pretende-se que a essência da vida se deve entregar ela mesma à elaboração técnica (HEIDEGGER, 1977, p. 333).

A força dominadora inerente à essência da técnica, revela-se para Heidegger quando se tenta domar esta própria técnica. A transformação do homem em sujeito e do mundo em objeto seria uma consequência do estabelecimento da técnica e o impedimento do acesso ao aberto em uma conexão pura.

Gerd Bornheim em seu ensaio "A educação pela máquina" (1999), declara que a medida das civilizações está na sua aptidão em inventar necessidades. Ele observa que antigamente as coisas se repetiam e as mudanças se faziam lentas, enquanto que na atualidade a repetição alcança "índices inimagináveis" e a tecnologia torna-se capaz de reproduzir tudo que está ao seu alcance. (BORNHEIM, 1999, p. 201).

Segundo Bornheim, o século XX caracteriza-se pelo conflito entre homem e máquina, criação fundamentalmente capitalista, que se enquadra dentro do processo histórico. Para o filósofo, devemos pensar a máquina enquanto corpo, porque de certa maneira, a relação que o homem tem com seu corpo é ambígua. O autor afirma:

Todo comportamento humano, inclusive o relacionamento com o outro, se verifica nesse interregno do comércio entre sujeito e objeto. Ora, é algo de semelhante que se constata também na relação com a máquina, a ponto de se poder estabelecer até mesmo algo como uma identidade de volúpia *sui generis* (BORNHEIM, 1999, p. 205).

Rilke e Heidegger, na obra de Gerd Bornheim, motivam as reflexões do filósofo em torno das questões sobre o homem moderno na filosofia contemporânea. A problemática do ser em seu tempo, do reconhecimento do homem em sua individualidade, em sua temporalidade e em sua mortalidade, se impõe a partir das condições objetivas da vida como objeto da reflexão metafísica. A crítica de arte, como fruto oriundo da crise da comunicação em um mundo cada vez mais dominado pela máquina e pela técnica, se coloca, de acordo com a visão de Bornheim, como parte fundamental da tarefa de se (re) estabelecer o horizonte do "aberto" na história e nas reflexões filosóficas do indivíduo contemporâneo sobre as formas de construção e elaboração intelectual da vida moderna.

2. Estudo a partir de dois datiloscritos de Bornheim sobre Rainer Maria Rilke

O objetivo deste capítulo é analisar dois datiloscritos do filósofo e crítico Gerd Bornheim sobre o poeta Rainer Maria Rilke. No primeiro estudo que apresentamos, Bornheim transcorre livremente, tanto pela esfera dos conceitos filosóficos como pela via sensível da obra de Rilke, nos proporcionando uma rica análise sobre o poeta e sua relação com a filosofia.

No decorrer da história a comunhão entre filósofos e poetas se deu por meio de aproximações e afastamentos. Na Grécia por exemplo, os filósofos Pré-Socráticos eram quase todos poetas. Há poetas com uma preocupação filosófica constante, e há filósofos que optaram por escrever de forma ensaística, poética. Os dois campos dialogam na conjuntura das práticas culturais.

Nesse sentido, o caso de Rilke é notável, visto que suas obras influenciam sobremaneira o campo filosófico. Isso se dá com outros poetas também. Um exemplo está no texto de Alain Badiou sobre Fernando Pessoa "Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa". Essas aproximações são feitas também por Benedito Nunes em : "Filosofia e poesia; Hölderlin e a essência da poesia".

Em "Filosofia e poesia"(1999) Benedito Nunes nos mostra que a filosofia nunca foi indiferente à poesia. O percurso da poética à filosofia pode ser compreendido por uma diversidade de escritores, tais como: Antonio Machado, Fernando Pessoa, Paul Valéry, Mallarmé e o próprio Rilke. Ao tratarmos do percurso inverso, da filosofia à poética, Nunes aponta para os filósofos, como Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, Gaston Bachelard, Michel Foucault e Paul Ricoeur, todos indo a caminho da literatura ou da poesia. (NUNES, 1999, p. 14).

Para Benedito Nunes, os filósofos podem aprender com os poetas através das metáforas e das imagens, como é o caso do conhecido rio de Heráclito, a esfera de Parmênides, a linha de Pitágoras, a caverna de Platão e a pomba de Kant. Estes são alguns dos exemplos mencionados pelo escritor paraense que declara em seguida:

Mas desse ponto de vista, os poetas não deixariam de ser poetas indo à filosofia, nem os filósofos deixariam de ser filósofos indo à poética. Entre as duas não haveria conversão mútua: nem a filosofia transforma-se em poesia, nem a poesia transforma-se em filosofia (NUNES, 1999, p. 15).

A relação entre poesia e filosofia, faz com que Gerd Bornheim acesse com muita atenção a obra de Rilke. O filósofo frequentemente citava os poetas em suas conferências e escritos. Para ele, a forma com que os poetas absorviam os temas era mais abrangente, precisa, criativa, causando-nos uma sensação de preenchimento.

Conforme Bornheim, a poesia nos revela algo, que ele denomina de "aletheia"¹³, ou seja, um "des-velar". Para uma melhor compreensão do percurso da poesia, recorreremos a três exemplos práticos analisados pelo crítico.

Em um primeiro grupo, o filósofo atenta para o concretismo¹⁴, que consiste em uma exposição ou estilo de palavras bem agrupadas e anedotas contadas em verso, resultantes de uma nova linguagem visual. Para o crítico, talvez seria possível também acrescentar todo o tipo de poesia niilista, que segundo o próprio filósofo, é marcada por uma espécie de recusa aos valores.

No segundo grupo compreende-se que a poesia depende de uma verdade. Um exemplo citado por Bornheim seria o realismo naturalista de Zola¹⁵ ou a poesia parnasiana¹⁶. O filósofo relembra os estados totalitários, cuja arte é delimitada pela verdade de cada estado.

Por último, o crítico cita a poesia medieval, que pode ser marcada pela verdade não empírica ou científica, voltada para o mundo transcendental. Aproximando-se de Rilke, Bornheim relembra Mallarmé¹⁷, que via a arte juntamente com sua beleza, como algo absoluto:

No simbolismo encontramos a tentativa de expressar uma experiência sobrenatural, meta-empírica, na linguagem usual, das coisas visíveis, algo que leva o homem além do mundo dos sentidos. Há qualquer coisa de místico: aquele momento de êxtase que

¹³ Aletheia é uma palavra de origem grega, que tem como significado o não- oculto, não dissimulado, não escondido. Martin Heidegger (1889- 1976) em sua obra *Ser e Tempo* retoma a gênese grega oriunda de Parmênides, que compreende a verdade como um desvelamento.

¹⁴ A poesia concreta surge em São Paulo, a partir da publicação do primeiro manifesto no ano de 1958, por meio dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, juntamente a Décio Pignatari, que propuseram uma nova visão da arte poética. Os movimento concretista permitiu a assimilação dos resultados das inovações da linguagem visual desenvolvidas desde o cubismo, na Europa, como a vanguarda russa e o grupo da Bauhaus. O concretismo inaugurou um novo estilo, a partir de uma linguagem voltada para a forma e conteúdo, se preocuparam também em fazer uma crítica da sociedade capitalista e o consumo exacerbado. Tal informação é baseada na leitura da dissertação de Thiago Moreira Correa *A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos*, defendida pela Universidade de São Paulo, SP, 2012.

¹⁵ Émile Zola (1840-1902) foi um conhecido escritor, crítico, romancista e principal representante do naturalismo na literatura francesa. Em 1885 Zola escreveu sua grande obra *O germinal*, onde retrata com realismo as péssimas condições de vida dos trabalhadores de uma mina de carvão na França. As produções do escritor tiveram repercussão na sociedade intelectual francesa no final do século XIX .

¹⁶ Parnasianismo foi um movimento literário essencialmente poético, que se desenvolveu na França a partir de 1850. Tinha como principal objetivo retomar os valores estéticos da cultura clássica. A busca pela rigidez das formas e a formalidade da linguagem, unindo à influência do positivismo e do cientificismo tornaram-se as principais características do movimento. No Brasil o parnasianismo se destacou na segunda metade do século XIX e o poeta Olavo Bilac (1865- 1919) foi considerado seu principal representante.

¹⁷ Stéphane Mallarmé (1842-1898) poeta francês, ficou conhecido sobretudo como um escritor cuja poesia e prosa primam pela experimentação gramatical e pela musicalidade.

o místico pretende atingir através da oração e da contemplação: apresenta analogia com o que o poeta simbolista pretende atingir através de sua arte.¹⁸

Nas palavras de Gerd Bornheim, Rilke foi um "cosmopolita apátrida"¹⁹, visto que passou grande parte de seus dias viajando. Não teve apego a nenhum lugar, grupo, religião ou comunidade. Seu verdadeiro interesse é explicitado por sua devoção irrestrita a arte cuja dedicação à poesia se tornou seu lema de vida.

Segundo José Paulo Paes (2012), havia em Rilke uma espécie de compulsão que não o deixava fixar em um lugar. Era como se estivesse continuamente em busca de um ambiente mais agradável e inspirador. Mesmo durante o período que viveu em Paris, passou por diversos momentos viajando com o auxílio financeiro de conhecidos, que eram atraídos por sua personalidade carismática e seu gênio poético. Mesmo possuindo um círculo de amizades, o poeta nunca deixou de cultivar a solidão a favor de seu trabalho de escrita. Sobre as experiências de viagens Paes descreve:

De 1902, ano que marca o início da fase dos *Novos poemas* e de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, a 1912, ano em que principia a escrever as *Elegias duinenses*, o poeta viajou muito. Em companhia de Clara, passou uma temporada na Itália, onde, impressionado por um bronze grego visto em Nápoles, escreveu "Orfeu. Eurídice. Hermes", peça dos *Novos poemas* que é o embrião do futuro ciclo de *Sonetos a Orfeu*. A convite de Ellen Key, autora de um livro sobre ele, fez logo uma série de conferências na Suécia; aproveitou a viagem de volta para conhecer a Compenhague de Jens Peter Jacobsen, cuja obra admirava a ponto de aprender dinamarquês para poder traduzi-la; dessa mesma língua verteu também Kierkegaard que o influenciou, acentuando certos pendores existencialistas do seu pensamento poético. Fez outrossim várias visitas a Capri e turnês de conferências pela Alemanha e Áustria. No mesmo ano de 1909, em que publicou o *Réquiem*, conheceu a princesa Marie von Thurn und Taxis, a qual iria ser uma de suas mais íntimas e solícitas patrocinadoras; a ela dedicaria as *Elegias duinenses* (PAES, 2012, p. 31).

Os escritos de Rilke nos mostram, que seu cultivo da percepção da imagem nascia de diferentes formas, primeiramente por sua própria interioridade e ao mesmo tempo a partir de suas impressões de tudo que via em seu constante caminhar, como exposições, obras de arte, belezas, misérias, doenças, etc. Destacamos também sua relação de amizade com Rodin, que lhe orientava em seu processo de criação. De acordo com José Paulo Paes (2012), o escultor aconselhou o poeta a ir ao Jardim Zoológico observar o animal enjaulado, para assim compreender o interior de sua própria essência (PAES, 2012, p. 28).

Não podemos deixar de mencionar a força imagética da poesia de Rilke, que nos conduz para uma diversidade de elementos e situações, amplificando sua própria natureza multifacetada. Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* (2001), nos faz pensar e compreender

¹⁸ Reflexão de Gerd Bornheim sobre o poeta Mallarmé, no datiloscrito "Estudo sobre Rainer Maria Rilke. (Anexo A, p.53).

¹⁹ O termo cosmopolita apátrida foi utilizado por Gerd Bornheim em seu datiloscrito sobre Rilke, que pode ser acessado pelo leitor (Anexo A, p.53).

melhor a questão da imaginação e a apreensão da imagem em Rilke. Destacamos um trecho da introdução da obra denominada "Imaginação e mobilidade":

Eis por que o sentido da *viagem imaginária* é muito diferente segundo os diversos poetas. Alguns deles limitam-se a transportar seus leitores ao país do pitoresco. Querem reencontrar *alhures* aquilo que vemos todos os dias ao nosso redor. Carregam, sobrecarregam de beleza a vida usual. Não desprezemos essa *viagem* ao país do real que diverte o ser a baixo preço. Uma realidade iluminada por um poeta tem pelo menos a novidade de uma nova iluminação. Já que o poeta nos descobre um matiz *fugidio*, aprendamos a imaginar todo matiz como uma *mudança*. Só a imaginação pode ver os matizes; ela os apreende *na passagem* de uma cor a outra. Há neste velho mundo, portanto, flores que tínhamos visto mal! Tínhamo-las visto mal porque não as tínhamos visto mudar de matizes. Florescer é deslocar matizes, é sempre um movimento matizado. Quem segue em seu jardim todas as flores que se abrem e se colorem já tem mil modelos para a dinâmica das imagens (BACHELARD, 2001, p. 4).

Para Bachelard, o ponto inicial de um verso ou sonho consiste em um movimento criador e diante de seu argumento notamos sua percepção sobre a beleza e a luz que os poetas trazem com suas palavras, deixando formar um conjunto de cores e abrindo imagens, que talvez jamais teríamos acesso. Assim, cada poeta a seu ver, nos convida a desfrutar de uma diferente viagem. Rilke através de suas emoções sutis, foi capaz de transportar seus leitores para uma infinidade de movimentos visuais. Bachelard recorda uma passagem do poeta, que dizia: " Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã.²⁰ Benedito Nunes em certo sentido, comunga com o pensamento de Bachelard, ao dizer: "O que os poetas evocam, o que pela memória recuperam é ao mesmo tempo estabelecido e fundado (des-velado pela Palavra) por eles, pois criam o que vai ficar para sempre".²¹

Devemos mencionar também que a imagem literária promulga silêncios e sonoridades. Bachelard demonstra que na obra de Rilke há exemplos numerosos desse silêncio profundo, onde o leitor é convidado a escutar o pensamento do poeta.²²

As impressões poéticas de Gerd Bornheim, também complementam sua experiência crítica. Na fusão entre as artes, filosofia, viagens e poesia, o filósofo nos apresenta suas reflexões, memórias, estudos e experiências de compreensão do mundo. Podemos mencionar por exemplo, seu ensaio "A revolução do ócio" onde ele afirma que como conferencista costumava viajar por todo o Brasil, assim ele nos conta:

Dispensar passear pela Europa para viajar pelo Brasil. É por aqui que as coisas que vejo me fascinam, me surpreendem e... me horrorizam como, por exemplo, ver uma

²⁰ Rainer Maria Rilke, Apud, BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.5.

²¹ Benedito Nunes. "Filosofia e poesia"; "Hölderlin e a essência da poesia". *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

²²BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.259.

das praias urbanas mais lindas do mundo, no Recife, com ratazanas correndo à vontade pela areia, disputando espaço com as crianças. Mas é viajando por este Brasil que consigo me dar conta, cada vez mais intimamente, de como é difícil para nós formar e firmar uma imagem do ser *brasileiro*. São tamanhas a diversidade e as desconexões criadas, em sua grande parte, pela distribuição errada de riquezas, que se torna difícil entender que somos feitos e, quase que por consequência, a que soluções podemos chegar no mundo atual (BORNHEIM, 2001, p. 90)

Podemos pensar a respeito de como Gerd Bornheim apreende de Rilke o modo de ver as coisas. O interesse pela história da arte para além dos museus, vivenciando os processos artísticos de perto e se relacionando com os artistas. Bornheim trabalhou numa galeria de arte em Paris e depois se envolveu com o teatro. Não podemos deixar de mencionar a relação de amizade entre o filósofo e o escultor gaúcho Bez Batti a quem ele dedicou estudos e um belo ensaio que traremos um trecho a seguir:

Lembro-me bem da tarde de inverno, na serra fria úmida. No agasalho da biblioteca, Bez Batti me dizia, seguro de si como nunca o vira, de sua decisão de romper com toda a atividade que não fosse a arte. Há mais de um decênio ausente de galerias e exposições, o artista, subitamente loquaz, revelava com ênfase sua resolução. Foi essa ênfase que me pegou desprevenido mesmo porque, de repente, tudo parecia tomar ao seu lugar exato, o acerto da atitude expulsava qualquer vacilação ou dúvida. E logo a produção fez-se copiosa, as exposições se multiplicaram, as galerias mostravam-se atentas. De permeio, a luta com a matéria crua sabe ser árdua.

Lays Gaudio Carneiro em sua dissertação *A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Julio Bressane*, nos apresenta a construção imagética da estética bressaniana a partir do ensaio de Gerd Bornheim Miramar.

Segundo Bornheim, na sua primeira estada em Paris, Rilke decepcionou-se com a vida agitada da metrópole. No entanto, com o transcorrer do tempo se viu encantado pela cidade. Assim foi capaz de gradativamente escavar sua interioridade na capital francesa. Em junho de 1907, ele escreveu uma série de correspondências para sua esposa Clara Westhoff :

"[...]hoje cedo sua longa carta com tantos pensamentos...As coisas da arte são sempre resultado de ter estado em perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível dessa singularidade... Aí a enorme ajuda das coisas da arte para a vida daquele que tem de fazê-las[...]" (RILKE, 2006, p. 26).

Ao observarmos esse trecho retirado da correspondência escrita por Rilke, notamos o quanto ele admirava a arte e que esta caminhava constantemente com o poeta em sua vida. Ele compreendia que quanto maior o avanço do indivíduo em sua experiência artística, mais singular tornava-se sua vivência. A arte servia como um alento em tempos difíceis.

Resultantes da experiência de Rilke em Paris, Gerd Bornheim aponta três fases principais: a primeira se dá na escrita do *O livro de Horas* (2009), em seguida *Neue Gedichte* (Novos Poemas) e por último *Sonetos de Orfeu e Elegias de Duíno* (2001), obra de maior

interesse do filósofo, principalmente pela espiritualidade peculiar que Rilke demonstra neste trabalho. No que concerne à nossa pesquisa, acrescentaremos a esse debate a preocupação rilkiana e seu diálogo intercorrente com as expressões artísticas de uma forma geral. Buscaremos destacar as questões estéticas mais prementes para a linguagem de Rilke, assim como para a análise de Bornheim.

Dentre o legado da produção literária de Rilke, que abarca uma variedade de contribuições, Gerd Bornheim tece comentários sobre o valor das *Elegias de Duíno* (2001), escritas ao longo de dez anos em lugares e tempos diversificados. A obra é dedicada à princesa Marie von Thurn und Taxis, mulher com a qual Rilke estabeleceu uma bela amizade e manteve correspondência ao longo de sua vida²³. Ela era proprietária do castelo de Duíno, antiga construção arquitetada em rochedos sobre o mar Adriático, próximo a cidade de Trieste na Itália, local onde o poeta iniciou em 1912 suas elegias, que só foram retomadas dez anos mais tarde no castelo de Muzot, na Suíça. No entremear destes dois períodos, o mundo foi impactado pelas dores e sofrimentos decorrentes de uma Primeira Guerra Mundial.

Nas *Elegias de Duíno* (2001) se condensa toda a experiência humana e artística do poeta, as dificuldades em enfrentar o cotidiano, os problemas do amor e a concepção da vida e da morte, como pertencentes a um todo. Com a escrita livre, Rilke deixou de lado as rimas e métricas, como habitualmente utilizava em suas obras anteriores.

Dentre as muitas traduções das *Elegias de Duíno* (2001) utilizamos a da poeta Dora Ferreira da Silva, visto que foi considerada a que melhor projetou a poesia rilkiana no âmbito brasileiro. Enfatizamos seus importantes comentários sobre a obra de Rilke. Ela também se tornou conhecida por traduzir livros de Carl Gustav Jung, T. S. Eliot, Holderlin e Novalis. Dora Ferreira destacou-se como editora de duas importantes revistas literárias, a *Diálogo*, nos anos 50, juntamente com o marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva (1916-1963) e *Cavalo Azul* nos anos 80 com a colaboração do professor de Filosofia Vilém Flusser (1921-1991).

A pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina, Mariana Marchi Bazan em sua dissertação denominada *Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura* (2018), expõe que anterior a tradução de Dora Ferreira da primeira elegia, foi publicada no suplemento literário do jornal carioca *A manhã* de volume II (dia 14 de junho de 1942) um artigo com o nome *A vida, o amor e a morte* de autoria de Vinícius de Moraes (1913-1980). Segundo Bazan:

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

²³ PAU, Antonio. *Vida de Rainer Maria Rilke*, 2007, p.200.

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 (BAZAN, 2018, p.34).

A admiração de Vinícius de Moraes pela subjetividade e o transcendentalismo do poeta tcheco o inspirou a criar o poema *Imitação de Rilke*, de 1946, e o texto "Relendo Rilke", que faz parte da obra *Para viver um grande amor*.

De acordo com Bornheim, a primeira fase da poesia de Rilke foi romântica, com traços de insatisfação, nostalgia e individualidade. Aos poucos o poeta foi tomando consciência de que o romantismo carregava consigo um elemento destruidor. Em sua segunda fase, como denomina o filósofo, o poeta aprende a ver as coisas, procurando captá-las desde sua origem e intimidade.

Rilke dedicou-se também a escrever poemas sobre animais, a exemplo de "A pantera"²⁴ (Der Panther), onde narra as sensações de um animal enjaulado e privado de sua liberdade:

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decrece,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.

Na análise do poema acima, pressupomos que Rilke realiza uma metáfora entre a pantera e o homem, conforme a descrição de cada verso. As inquietações do felino se assemelham com as inquietações humanas, em face de suas limitações. O animal é retratado encarcerado e impossibilitado de liberta-se das grades presentes na vida.

Apesar de o poeta ter escrito sobre Carrossel, Flamengos, entre outros, seu tema preferido não se direcionou para animais, nem mesmo pessoas. A obra de arte consistiu em sua incessante e obsessiva busca. Gerd Bornheim acredita que mesmo quando o escritor trabalhava com temas religiosos, como a Pietá e o Jardim das Oliveiras, ele não se inspirava nos evangelhos e sim em obras de arte. Retomou os mitos gregos, entre eles: Eurídice, Orfeu e Hermes.

²⁴ O poema *A pantera* foi retirado da obra *Novos poemas* de Rainer Maria Rilke.

Retrocedendo a análise sobre as *Elegias de Duíno* (2001), Bornheim assinala a extrema dificuldade de compreensão da obra, principalmente pelo seu caráter altamente pessoal e simbólico. Imagina Rilke em uma fase de maturidade, inspiração e concentração, que chega a conseguir metamorfosear sua realidade a partir do que antes era objeto, passando para a categoria de símbolo. Deve-se salientar também a densa unidade temática presente nas elegias. A primeira por exemplo, inicia com o tema do temor ao anjo:

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo Anjo é terrível (RILKE, 2001, p. 17).

É nesse espaço carente, de ausência e solidão, que se desenvolve o lamento das *Elegias do Duíno*, como observa a poeta, tradutora da obra, Dora Ferreira da Silva encontramos o motivo polarizador da primeira elegia naquele verso inquietante: "Todo anjo é terrível", onde se manifesta a tensão que sinaliza a relação entre o homem e o anjo, símbolo que vai além do domínio do visível (RILKE, 2001, p.100).

Na décima elegia, a figura do anjo é retomada sob outro aspecto, a partir de sentimentos de alegria e esperança, traçados como uma espécie de evolução espiritual. Bornheim elucida que a ideia rilkiana de anjo não se assemelha a concepção tradicional. Podemos afirmar, que no conjunto da obra do poeta, este espírito celestial sempre apareceu como uma figura inquietante.

O crítico aponta uma diversidade de paralelos traçados por Rilke em seus escritos que visam certa comparação com a figura do anjo. Primeiramente o herói, aquele que toma decisões e traz harmonia plena com a vida, um exemplo de homem excepcional. O poeta faz menção também às crianças, que vivem em um presente eterno, sempre integradas em suas inúmeras brincadeiras. Lamentavelmente o estado de ludicidade presente no universo infantil é rompido por meio das estratégias cerceadoras do indivíduo adulto. Este que se define por ser o protótipo da ausência de tempo, para qualquer espécie de fruição contemplativa. Continuamente mantém-se ligado a compromissos e preocupações, conseqüentemente transmite às crianças este tipo de *modus vivendi*.

A inocência das crianças é explicada pelo poeta a partir de sua proximidade com o mundo animal, ou seja, tanto os pequenos como os bichos estão situados no "aberto", no entanto, na medida em que crescem, por amor aos adultos se distanciam gradativamente do "aberto", dando lugar a consciência da morte. Para exemplificar esta ideia de Rilke, Bornheim destaca uma passagem da "oitava elegia" que diz:

O livre animal tem sua morte sempre atrás de si, e diante de si Deus, e quando caminha na eternidade, assim como as fontes caminham. Nós nunca temos, nem um único dia, o puro espaço diante de nós, no qual as flores desabrocham infinitamente. Sempre é mundo...²⁵.

Os animais são lembrados como símbolos de plenitude que vivem em harmonia cósmica, ou seja, destituídos de qualquer tipo de angústia. Se assemelham às crianças, quando se trata de desfrutar do presente absoluto. Todos estes paralelos se aproximam do anjo, porém em nenhuma forma de existência é possível encontrar a plenitude de integração no absoluto.

Para prosseguir sua crítica sobre o "aberto", Bornheim faz uma série de questionamentos em busca de sanar qualquer tipo de dúvida sobre o conceito rilkiano. Primeiramente procura compreender o motivo pelo qual o "aberto" permanece barrado ao homem, em seguida pergunta qual a relação entre o "aberto" e a morte e, por último, indaga sobre a perspectiva em que se posiciona Rilke, quando fala de "aberto" juntamente com o animal. O crítico relembra uma correspondência do último ano da vida do poeta dedicada a um leitor, onde ele comenta sobre o "aberto":

O conceito de aberto, proposto por esta Elegia, deve ser compreendido como o grau de consciência de animal, através do qual se encontra situado NO mundo, sem jamais (como acontece conosco) opor-se a este mundo; o animal está no mundo; nós estamos FRENTE AO mundo, afetados pela conversão e gradação características de nossa consciência"²⁶.

Bornheim expõe a visão de Rilke sobre o animal, que é destacado principalmente por seu grau de consciência, ou mesmo de inconsciência, seu olhar está dirigido à totalidade, que impossibilita que o mesmo se oponha ao mundo. Diferente do animal, o homem não vê a totalidade e sim o futuro e a morte diante de si, o que prejudica toda a probabilidade de se inserir na natureza. Torna-se um espectador (*Zuschauer*) da vida, que é marcada por constantes despedidas.

A consciência para o poeta obedece a toda uma gradação, desde a mais simples com as plantas, perpassando pelos animais até chegar ao grau máximo, que seria a do homem. Através desta consciência o ser se torna um solitário e é juntamente com a presença da morte que confirma o homem à solidão. Se não fosse a consciência, não haveria destino da humanidade, assim ela é entendida como uma ruptura para Rilke.

²⁵ Tradução do alemão para o português de um trecho da oitava elegia realizada por Gerd Bornheim.

²⁶ De acordo com Gerd Bornheim esta correspondência de Rilke foi citada por Heidegger, in *Holzwege*, p. 263. No trecho citado, o filósofo destaca algumas palavras em letra maiúscula para mostrar a relação do homem e o animal no mundo.

O homem para Rilke caracteriza-se então por seu distanciamento e separação de "aberto" e na medida em que toma consciência da vida torna-se um ser solitário, principalmente em virtude da presença da morte.

Seguindo as reflexões de Bornheim, retornamos as *Elegias*, além de traçar estes paralelos apresentados anteriormente, nelas o poeta reflete sobre a existência quotidiana e a ausência de plenitude da vida. Nosso crítico destaca a décima elegia como um evangelho da morte cujo escritor evoca um mundo dominado pelo dinheiro, ganância e exposição: "veja-se como o dinheiro se reproduz, anatomicamente, não como simples diversão. O órgão genital do dinheiro, tudo acessível, à vista! É instrutivo e favorece a procriação..."²⁷.

Gerd Bornheim comenta a respeito da transformação que Rilke está buscando na décima elegia, esta que pretende ser uma resposta, não na morte, situada fora da vida e sim dentro da própria vida. Ou seja, o que é oferecido no mundo exterior, devemos interiorizá-lo, a partir de uma espiritualização de todas as coisas. O filósofo pergunta como seria possível compreender este "tornar invisível", a partir de um aspecto que não se explica no âmbito da racionalidade.

Para Dora Ferreira, a décima elegia realiza as duas tonalidades poéticas de Rilke: a lamentação (*Klage*) e o louvor (*Rühmung*). Uma espécie de afirmação vibrante da dor, a evocação da senda que o indivíduo deve trilhar para alcançar o real pelo sofrimento.

Para mais longe sente-se o jovem atraído; ama talvez uma jovem
Lamentação...Seguindo-a, caminha através dos campos. Ela diz:
longe, vivemos muito longe...

Onde? E o jovem continua.
Sua atitude o fascina: os ombros, o colo - talvez é ela
de nobre origem. Mas a abandona, se aparta e
de longe acena... Para quê? Ela é uma lamentação.

Somente os que morreram jovens, os iniciados
na indiferença alheia ao tempo do desacostumar-se,
a seguem por amor. Às jovens ela aguarda
e dá sua amizade. Mostra-lhes com doçura seus
adornos: pérolas de dor e os Tênués
véus do assentimento. - Com os jovens,
caminha em silêncio.
Longe, onde vivem, uma velha Lamentação
fala ao jovem curioso: - Nós fomos, diz ela,
uma grande raça, outrora. Nossos pais exploravam
as minas, além, nas grandes montanhas; entre os homens
encontram-se às vezes fragmentos polidos da dor original
ou, expulsas de um velho vulcão, escórias de cólera
petrificada. Sim, isto veio de lá. Outrora fomos ricos.
E ela o conduz através da ampla paisagem das Lamentações,
mostra-lhe as colunas do templo e as ruínas

²⁷ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*, tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001, p. 91.

de antiquíssimos castelos: lá viviam os sábios príncipes que dominavam outrora. (RILKE, 2001, p.93).

A décima elegia pode ser compreendida como um caminho que o indivíduo busca prosseguir, movido pelo sofrimento, que lhe transporta para a realidade. No trecho acima, um jovem morto é conduzido para campos longínquos, onde se depara com uma velha Lamentação. Compreendemos, assim, que no percurso da vida, os verdadeiros educadores seriam a dor e a morte.

Sobre a escrita de Rilke, diversos teóricos afirmam que ele possuía duas maneiras contraditórias de se expressar: a primeira de caráter objetivista, onde captava suas impressões, sem qualquer marca de subjetividade; e a outra de caráter transcendente, metafísico e espiritualista. Relembramos uma frase de João Cabral de Melo Neto, em que o poeta afirma " Preferir a pantera ao anjo" (CABRAL apud SARAIVA, 1984, p.21). Compreende-se, que ao poeta pernambucano lhe agradava a fase concreta e objetivista de Rilke às abstrações metafísicas.

Para finalizar sua brilhante crítica, Bornheim faz menção aos *Sonetos a Orfeu* (2002), obra que Rilke se dedicou juntamente com as últimas Elegias. Em apenas três dias o poeta escreveu os 26 primeiros versos, sem necessitar fazer qualquer tipo de modificação. De acordo com Bornheim, se a ideia de melancolia, dor e morte fazem parte do universo das elegias, a alegria, o louvor e a glória dominam os sonetos. É nesse sentido que o campo poético rilkiano se encaminha para a questão do aberto.

2.1 Gerd Bornheim: a crítica do "ABERTO" em Rilke e Heidegger

Neste momento, partimos da análise do datiloscrito de Gerd Bornheim intitulado *Significado da noção de "aberto" em Rilke e Heidegger*. O primeiro aspecto a ser questionado pelo filósofo é a proximidade temática existente entre a poesia de Rainer Maria Rilke, principalmente a da última fase, e a notoriedade de seu pensamento existencial. Como mencionamos antes, de acordo com alguns autores, o próprio Heidegger (1889-1976) reconheceu semelhanças entre sua importante obra *Ser e Tempo*²⁸, e as *Elegias de Duíno*, de Rilke, principalmente no que diz respeito ao tema da morte, que ocupa uma posição relevante em ambas as obras. Tanto o poeta como o filósofo consideram a morte como um componente que traz sentido a vida.

²⁸*Ser e tempo* é uma das mais importantes obras do filósofo alemão Martin Heidegger. Publicada em 1927, investiga o ser enquanto conceito indefinível e universal. Diferenciando a noção de ser e ente (tudo que se crê existir).

Bornheim aponta também para as divergências existentes entre o pensamento de Heidegger e Rilke. Para o primeiro, o atributo da existência é o ser-para-a-morte, que se revela de uma forma fria, através da angústia da existência. Sendo que o intento de acrescentar morte à vida, se apresenta alheio a esta filosofia. Já em *Elegias de Duíno* (2001), Rilke ultrapassa a angústia e se vê vitorioso em relação à morte, conseguindo agregá-la na vida a partir de uma definição transcendental, aliada a certa religiosidade, que vai de encontro a uma auto-superação.

Bornheim esclarece que a chave para compreender o "aberto" em Rilke deve ser buscada em sua "oitava Elegia" e ressalta que na "sétima", o poeta já anuncia tal temática. Nosso filósofo aponta para a problematização da infância, que é mencionada como possibilidade de solução: "Não crede seja o destino mais do que a densidade da infância"²⁹. O homem em sua fase adulta se distancia da infância, motivo impulsionador da separação do "aberto", que está relacionado com a íntima ligação com a natureza e a Terra³⁰.

De acordo com Gerd Bornheim, o "aberto" se apresenta como possibilidade de restabelecer o homem à Natureza. Revela-se então uma dimensão infinita, que permite a participação de um indivíduo determinado na totalidade dos seres, através da superação de todo o dualismo, a partir do monismo. Bornheim sublinha que o escritor chegou a ser descrito como um místico e acredita que se o conceito de "aberto" tivesse se concretizado, chegaríamos a um caminho próximo do nirvana tradicional a partir da dissolução da consciência.

Corroborando de certa forma essa ideia, no ensaio "*A gnose de Rilke*" (2009), Benedito Nunes comenta que Rainer Maria Rilke foi uma espécie rara de poeta, um gnóstico³¹ do século XX que pode ser comparado a T. S. Eliot cujo poema *The Waste land* traçou o perfil da sociedade contemporânea. Poderíamos também estender essa interface a Fernando Pessoa, criador do neopaganismo a partir do heterônimo de Ricardo Reis.

Benedito Nunes revela que a escrita de Rilke é como um "bosque de contradições", onde se misturam versos dos mais abstratos aos mais concretos. Nas palavras do professor, o poeta dispensava a "justa" e "boa" morte e não hesitava em adjetivá-la de "grande", pensada organicamente como um fruto amadurecendo dentro de cada indivíduo:

Eis que nós somos só casca e folhagem
A grande morte - a que cada um traz em si-
É um fruto dentro do qual tudo gravita³².

²⁹ Tradução de um trecho da "Sétima Elegia" realizada por Gerd Bornheim, do alemão para o português.

³⁰ Gerd Bornheim em seu datiloscrito faz referência a Terra com letra maiúscula, dando ideia de planeta.

³¹ De acordo com Benedito Nunes, o gnosticismo foi uma corrente híbrida, mesclando filosofia grega e cristianismo no século II d.c, que prendeu alcançar o conhecimento imediato do absoluto, de Deus ou de alguma propriedade de Deus. NUNES, Benedito. *A clave do poético*.

³² NUNES, *op.cit.*

A concepção da morte nas Elegias não é vista como um fim e sim como algo intrínseco ao homem, e que o acompanha desde o nascimento. "Não é de modo algum a morte elaborada, mas aquela que é aceita e esperada quase como um bem de família" (2009, p.399).

Sobre a concepção do "aberto", Bornheim ressalta que não é possível alcançar o homem, senão como consciência da impossibilidade do mesmo integrar-se nele. Sobraria como único recurso a ser percorrido, a própria morte, a "grande morte", como aponta o poeta no *Livro de horas*. A morte não é vista por Rilke como um limite extremo ou o próprio findar, e sim como parte integrante da vida, repleta de mistérios. Bornheim cita as palavras que o poeta teria pronunciado, já debilitado no fim de sua existência. "Ajudai-me a morrer a minha morte"³³. Há aqui uma interessante referência a Montaigne, que salienta em seus famosos ensaios que filosofar é aprender a morrer.

Sabemos que muitos pensadores, escritores, poetas e filósofos escreveram sobre a relação entre literatura e morte, a exemplo de Maurice Blanchot, Kafka, Octávio Paz, Alfredo Bosi e Sophia de Mello Breyner.

Atentamos para o ensaio de Martin Heidegger, denominado *Para quê poetas* (1977), presente na coletânea de textos *Caminhos da Floresta (Holzwege)*. Segundo Bornheim, Heidegger não pretende refutar a poesia de Rilke, porém seria impossível não verificar as divergências entre o filósofo e o poeta na concepção do "aberto".

Para Heidegger, a poesia de Rilke se desenvolve a partir de preceitos da metafísica moderna. O poeta não consegue superá-la, no entanto, paralelamente a filosofia de Friedrich Nietzsche, promove os ajustes para o desfecho de sua história (HEIDEGGER, 2012, p. 329). Na interpretação heideggeriana, todas as penúrias e lamentações que nos deparamos na última elegia de Rilke são frutos da consciência da solidão do escritor diante da alienação do mundo moderno.

2.2 Apresentação sobre o percurso pessoal e poético de Rainer Maria Rilke

René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke nasceu em Praga, capital da Boêmia, antiga Áustria-Hungria, no dia 4 de dezembro de 1875. Seu extenso nome, faz acreditar que era oriundo de uma linhagem nobre, no entanto, pertencia a uma família de classe média rural. Seu pai Joseph Rilke era militar, mas por motivos de saúde foi obrigado a abandonar a carreira, para se dedicar ao modesto emprego de funcionário da estrada de ferro.³⁴

³³ J.F. Angeles, Rilke, p. 333.

³⁴ A mãe de Rilke ao perceber que seu matrimônio não lhe ofereceria boas rendas financeiras, acabou se separando do marido em 1885, quando o filho tinha dez anos. Sophie Enz foi viver nas proximidades da corte de Viena e se

A mãe do poeta, Sophie Rilke, foi descrita como uma mulher de personalidade forte, mas emocionalmente instável. Antes do nascimento do futuro escritor, o casal teve uma menina, que acabou falecendo ainda bebê. Quando Rilke nasceu, Sophie o registrou com o mesmo nome da primogênita, René, no entanto, mais tarde ele trocava seu nome original para Rainer.

José Paulo Paes, tradutor dos *Poemas* (2012) de Rainer Maria Rilke, conta que a relação do poeta com a mãe sempre foi difícil. Uma contraditória mistura de afinidade e repulsão, que ele descreveu nas suas cartas a Lou Andreas-Salomé em um poema de 1915. "Ai de mim, que minha mãe me desarvora" (RILKE, 1979, p. 145).

Cartas Natalinas à mãe (2007) é um conjunto de correspondências escritas por Rilke e endereçadas à sua mãe durante um período de 25 anos, entre 1900 a 1925. Estas epístolas foram traduzidas pela ensaísta e tradutora Maria Aparecida Barbosa, acrescidas pelo prefácio do professor de Literatura da USP Stefan Wilhelm Bolle.

Em uma correspondência escrita por Rilke nas vésperas do Natal de 1900, destinada à sua mãe, o poeta demonstra seu carinho, afeto e o desejo de partilhar seus projetos de trabalho com a escrita:

Nunca conversamos muito sob a árvore de Natal. Hoje tampouco quero fazê-lo, sobretudo, pois as palavras no papel nem ao menos suscitam ilusão de proximidade. E, aliás, desejo-lhe mais que a ilusão - a certeza, de que estou ao seu lado nessa noite que, desde quando a vivenciei pela primeira vez, você embelezou e enriqueceu através do seu testemunho de amor e bondade! E você deve me sentir próximo, porque lhe presentarei com meu novo livro e, dessa maneira, dirijo-me a você com o sumo do que até agora conquistei e me tornei, com muito mais que com meu corpo e feição, com muito mais que minha alma: com a potência da minha energia e amor, com uma parcela da minha profunda devoção, com um fragmento do meu futuro. O livro "do Bom Deus"... é tudo isso (RILKE, 2007, p. 17).

Segundo o prefaciador de *Cartas Natalinas à mãe*, Stefan Wilhelm Bolle, as correspondências seriam como uma constelação topográfica, que constitui uma espécie de mapa da vida do poeta, onde vislumbramos seus relacionamentos pessoais e afetivos, assim como a relação de sua obra com o contexto da época.

Todos os anos às seis horas da tarde do dia vinte e quatro de dezembro, o poeta comungava com sua mãe, mesmo à distância o espírito natalino, momento em que se mantinha mais próximo e repleto de sentimentos de esperança, amor e paz. Esta data era uma espécie de fomentadora de um movimento introspectivo para o poeta.

vestia com roupas de viúva aristocrática. Segundo Stefan Wilhelm Bolle, ela inventou para Rilke que eles eram de família nobre. Diante das falsidades da mãe, o poeta se manteve distante. Assim, as correspondências natalinas de Rilke destinadas à mãe, apresentam um testemunho de que em um quarto de século Rilke e sua mãe não passaram Natal juntos, no entanto, nesses 25 anos o poeta sempre escreveu com carinho para Sophie Enz (RILKE, 2007, p. 11).

Em diferentes correspondências enviadas para sua mãe, Rilke contava sobre o convívio com a esposa Clara Westhoff e o carinho que possuía pela pequena filha Ruth, que nasceu em dezembro de 1901.³⁵ Neste mesmo ano, o poeta escreve uma correspondência e se mostra feliz em poder comemorar o Natal com a família.

Natal! Eu gostaria muito de lhe escrever uma longa carta natalina, mas na minha nova e invejável qualidade de pai, tenho tantas obrigações, que somente posso lhe enviar algumas poucas palavras afetuosas. Creio, dessa vez você não receberá tão triste e inquieta o fato de eu não ter ido a Praga para o dia 24, porque sabe, eu tenho uma casa própria, uma mulher querida e uma criancinha para quem naturalmente desejo enfeitar uma árvore de Natal. Não estou mais só! Isso explica tudo! (RILKE, 2007, p. 19).

Sophie Rilke estimulou e influenciou o filho para seguir a carreira de poeta, pois sabia que o menino não tinha vocação para ser militar, conforme almejava o marido. Rainer Maria Rilke realizou inúmeras viagens pelo mundo e em seu incessante percurso por diferentes países e cidades, adquiriu inspiração para escrever suas memórias, poesias e cartas. Em *Cartas Natalinas à mãe*, notamos que o poeta percorreu inúmeros lugares durante o período em que escreveu para sua mãe. Na primeira correspondência presente nesta obra, Rilke encontra-se em Berlim, em seguida em Paris, depois em Roma, Bremen na Alemanha, Capri na Itália e passará também por outros países.

A escrita de Rilke é fruto de suas percepções sobre o mundo. O exercício do olhar está, para o poeta, interligado tanto ao que se passa ao seu redor como em sua interioridade e, portanto, investiga a si mesmo, juntamente com a cidade e seus habitantes. O escritor tece comentários de natureza diversa, percorre temas abrangentes como o amor, a religião, a memória e a vida.

Como um espectador da natureza e das cidades por onde passava, Rilke descrevia com beleza e encantamento as paisagens ao seu redor. Como exemplo destas narrativas, destacamos a passagem do escritor em 1912 por Ronda, na Andaluzia, região marcada por rios e colinas no sul da Espanha:

Ontem estive nas serras vizinhas com a intenção de visitar na resplendente capela da colina a padroeira protetora de Ronda, chamada "Virgen de le Cabejilla", consegui atingi-la e desfrutei o indescritível panorama retrospectivo, pois do outro lado a única visão que se tem é de Ronda, apresentando-se como em meio a uma apoteose. Os dois gigantescos rochedos circulares sobre os quais a cidade repousa, separados pelo profundo e estreito abismo da fenda, pela qual no fundo, bem no fundo, precipita-se a fina e caudalosa força do rio sobre os moinhos, para prosseguir circundando mais tranquila as encostas dos montes em busca do vale sereno - a imensidão entrevista a luz do sol que lentamente se põe: eis a imagem que eu contemplava à porta da capelinha abandonada, infelizmente ela estava trancada (RILKE, 2007, p. 72).

³⁵ Apesar da separação de Rilke e Clara Westhoff, uma relação mais duradoura de Rilke com sua filha foi mantida e mais adiante ela organiza a edição das obras de seu pai (RILKE, 2007, p. 10).

Caminhando pela poesia de Rilke, deparamo-nos, constantemente, com os elementos que pertencem à natureza. O ideal de apreensão da verdade essencial das coisas e dos indivíduos, constitui um dos mecanismos de composição imagética dos escritos rilkeanos. O exercício do olhar se desdobra de diversas maneiras, para investigar sua própria interioridade e reconhecer a si mesmo em relação ao seu tempo. Os rios, os rochedos, os montes e a energia solar formam um belo cenário, descrito na correspondência destinada a sua mãe.

Rilke relata que na comemoração natalina, se entregava ao costume de aproximar-se da mãe espiritualmente como na infância, época que se ajoelhavam lado a lado em oração. Na luz de sua meninice, nas noites felizes, relembra que trajava roupas bonitas semelhantes aos anjos, onde ele pairava sobre uma ilha suspensa à qual a leveza do próprio coração o alçava (RILKE, 2007, p. 74).

Nas cartas natalinas escritas nos anos de 1914 e 1918 não constam indicações dos lugares de onde foram enviadas. Segundo Bolle, é como se a antiga Europa tivesse se tornado irreconhecível sob a barbárie da Primeira Guerra Mundial. Nos quatro anos do conflito, Rilke passou sobretudo em Viena, onde trabalhou no Arquivo da Guerra e Munique, para onde o poeta se mudou depois de ter sido dispensado do serviço militar.

Nesta época, em uma carta enviada para a mãe no ano de 1914, Rilke recorda como as criancinhas aguardavam ansiosas pelo Natal, ante a porta de suas casas. No ano em que eclodiu a Primeira Guerra, ele aclamou por um alento perante os homens violentos e exaltados, que lançam desgraças uns contra os outros. Nas palavras do poeta: " O homem deve perceber que por mais grandiosos sejam seus progressos, nunca chega aos pés de Deus, mas sim ao próprio fim" (RILKE, 2007, p. 78).

O início do século XX foi marcado pela Primeira Guerra Mundial, ocorrendo uma substancial alteração no sentido da história. Neste momento de incertezas e debilidades, estavam presentes nesse cenário artistas e poetas, tais como Rilke, Picasso, Matisse, James Joyce e tantos outros. O historiador Eric Hobsbawm no ensaio " As artes 1914-1945", nos conta:

Um grande número de nomes que iria constar da lista de "modernistas" eminentes da maioria das pessoas já se encontravam maduros, produtivos ou mesmos famosos em 1914. Até mesmo T.S Eliot, cuja poesia só foi publicada em 1917 em diante, já fazia parte do cenário vanguardista de Londres [como colaborador (com Pound) de Blast, de Wyndham Lewis]. Esses filhos da - no mais tardar- década de 1880 continuavam sendo ícones da modernidade quarenta anos depois (HOBSBAWN, 1995, p. 179).

Em seu ensaio intitulado "Duas características do expressionismo" (1969), Gerd Bornheim reflete sobre a guerra de 1914, que para ele, modifica a ideologia oficial da época,

assola o idealismo clássico e romântico, para desfazer a crença em um progresso da humanidade. Tal circunstância refletiu-se também na literatura e nas artes em geral. (BORNHEIM, 1969, p.65).

Conforme Wilhelm Bolle (2007), o ritmo de produção de Rilke era extraordinário. Com seus 25 anos já possuía sete livros publicados. Somente no ano de 1902 Rilke lançou três títulos, e mais cinco antes de 1907, quando surgiram os *Novos Poemas* (tradução de Augusto de Campos), com os quais o poeta se apresentou de forma clássica e ousada, se destacando como um dos grandes poetas de literatura alemã (Bolle, 2007, p.11).

Em sua juventude, precisamente dos onze aos dezesseis anos, Rilke passou por momentos duros e difíceis em uma academia militar. De acordo com uma correspondência, escrita bem mais adiante, para um de seus professores, o escritor declara que dos tempos de militar saiu como um "ser exaurido, maltratado no corpo e no espírito"³⁶. Após ter sido transferido de escola militar, abandonou-a por motivos de saúde e retornou a Praga.

Rilke chegou a estudar Direito, mas acabou desistindo dos estudos e optando por cursar história da arte em Munique. Como argumenta Paulo Paes (RILKE, 2012, p.17), foi um período feliz, no qual teve seus primeiros amores e publicou os primeiros livros, *Vida e canções* (1894) e *Oferenda aos lares* (1895). Foi neste período também, que o poeta conheceu Lou Andreas-Salomé (1861-1937), que se tornaria sua amante, depois amiga e confidente ao longo da vida.

Lou Andreas- Salomé nasceu em São Petersburgo na Rússia, em 1861. Escritora, poeta, filósofa e psicanalista, se destacou dentro dos mais importantes círculos intelectuais do fim do século XIX na Europa. Desde cedo, sua inteligência, cultura, carisma e curiosidade intelectual, fez com que se aproximasse de alguns dos mais importantes artistas e pensadores de sua época, tais como: Rilke, Nietzsche, Freud, Paul Rée, entre outros.

Aos 17 anos Salomé iniciou os estudos com seu primeiro mentor Hendrik Gillot, que lhe ensinou teologia e literatura francesa e alemã. Em 1880 Lou viajou com sua mãe para Zurique, onde estudou teologia dogmática e história da religião. Dois anos mais tarde se mudou para Roma onde conheceu Friedrich Nietzsche e Paul Rée, que foi seu amante por algum tempo. Com eles, ela estabeleceu um trio intelectual.

Lou Andreas- Salomé foi uma mulher livre, que viveu à frente de seu tempo, infelizmente incompreendida e subestimada pela sociedade de sua época. Sua obra percorre a poesia, literatura, psicanálise e filosofia. A maior parte de sua produção foi publicada

³⁶ JACOTTET, Philippe. *Rilke*. Paris: Seuil, 1970, p.5.

postumamente pelo filólogo e curador Ernst Pfeiffer, responsável também pela coletânea de correspondências *Carta aberta a Freud* (1972).

Por influência de Lou Andreas-Salomé, Rilke viajou à Itália, para assim contemplar de perto os museus, esculturas e pinturas que ele havia conhecido por meio de aulas teóricas de arte da Universidade de Berlim. No ano seguinte, viajou com Salomé para a Rússia. Ressaltamos que ela nasceu neste país, dominava o idioma e era admiradora de sua literatura e filosofia.

O poeta nutria grande interesse pela literatura russa, se inspirava em Dostoievski e era leitor fiel de Tolstói, figura que acabou conhecendo em sua primeira viagem ao país. O escritor aprendeu russo com Salomé, para assim, desfrutar melhor de suas leituras no idioma original.

Rilke viajou duas vezes à Rússia em companhia de Salomé e foi através da experiência neste novo país, que travou contato com o sagrado e a religiosidade russa, influenciando assim toda sua poesia. Neste período, nasceu sua primeira grande obra *O livro de horas*.

Em 1900 Rainer Maria Rilke viaja para Worpswede, uma aldeia no norte da Alemanha. Neste local, foi criada uma colônia de escultores e pintores, que se assemelhavam com o estilo *art nouveau*³⁷. Em Worpswed Rilke fez amizade com a escultora Clara Westoff, com quem acabou se casando e tendo uma filha. Ele acabou se mudando para Paris, onde se estabeleceu em 1902. Um dos principais motivos que o levou a cidade, foi a oportunidade de conhecer Auguste Rodin (1840-1917), escultor que tanto admirava.

No verão de 1902, o jovem escritor de Praga recebeu a encomenda por parte do historiador Richard Muther, para escrever uma monografia sobre Rodin. Como Clara Westoff havia sido aluna do escultor, facilitou a aproximação entre eles. Nasceu então uma forte amizade entre Rodin e Rilke, que fez com que ele se tornasse secretário do escultor por quatro anos. Desempenhou tal função com seriedade e dedicação, até que o excesso de trabalho começou a interferir em sua produção poética. Segundo José Paulo Paes (2012), o rompimento entre os dois ocorreu por parte de Rodin, que tratou seu funcionário com rudeza, porém a admiração por seu mestre era maior, fato que o levou a desculpá-lo (RILKE, 2012, p. 24).

³⁷ *Art Nouveau* foi um movimento artístico que se surgiu no final do século XIX na Europa, apresentando um estilo que possibilitou uma reflexão a partir das inovações da sociedade industrial. Conhecido também como Arte Nova, o movimento abrangeu diversos setores artísticos, como arquitetura, design, artes gráficas e decorativas. Materiais como madeira, vidro e cimento foram bastante utilizados nas produções artísticas da época teve início na França em 1890 e se manteve forte até o final de 1920. Utiliza-se também o termo alemão *Jugendstil*, para denominar "estilo da juventude".

A monografia sobre Rodin foi publicada em 1903. Apesar das diferenças entre Rilke e Rodin, a arte do escultor exerceu grande influência sobre o modo de trabalhar do poeta. A partir de uma compreensão sensível do processo de criação e da personalidade do escultor, Rilke analisa algumas das principais esculturas de Rodin, como "O beijo", "O pensador", "O monumento a Victor Hugo", "Danaide" e "A porta do inferno". Enfocaremos algumas dessas obras no terceiro capítulo da pesquisa. Para o poeta, o amigo foi capaz de inovar a arte, a partir da naturalidade com que conduzia sua criação, visto que não utilizava nenhum tipo de artifício para realização de seus trabalhos.

Com Rodin, o poeta aprimorou sua capacidade de observar a escultura e através da escrita, pôde transmitir a intensidade dessas experiências. Compreendeu também a importância da disciplina e da insistência diária para o desenvolvimento e amadurecimento de seu trabalho.

Em 1953 ganhou destaque a primeira edição brasileira de *Cartas a um jovem poeta*, tradução de Paulo Rónai, que verteu para o português a coletânea de correspondências escritas por Rilke e destinadas ao jovem Franz Xaver Kappus. Dividido entre a carreira militar e a literária, o rapaz endereça ao poeta um pedido de orientação para o andamento de seus poemas. Eis que surge um movimento de trocas de correspondências entre os dois. Nas palavras de Cecília Meireles, prefaciadora da obra:

Inicialmente, é curioso notar – qualquer que tenha sido o destino de Kappus nas letras – o efeito que sobre o jovem poeta produziram os primeiros poemas de Rilke, muito jovem também, naquele tempo. Essa é uma das mais autênticas consagrações da poesia, no que ela possui de tradicionalmente mágico, de originalmente divino. O Rilke dessas cartas é como um intermediário de mistérios, uma espécie de oráculo, que se consulta e em quem se crê (MEIRELES, 1998, p.10).

O conjunto de cartas contendo as respostas de Rilke para Kappus, são frequentemente acrescidas de sugestões ao poeta. Certamente não oferecem uma receita precisa com ensinamentos para aprender a escrever versos e sim dizeres que vão muito além de um fazer poético. Como ressalta Cecília Meireles, tais recomendações podem ser resumidas em algumas linhas: " escrever só por absoluta necessidade, evitar temas sentimentais e formas comuns, escolher as sugestões oferecidas pelo ambiente, a imaginação e a memória, não dar importância aos críticos, não ler tratados de estilo" (1998, p.11).

Na primeira carta de Rainer Maria Rilke enviada a Kappus no dia 17 de fevereiro de 1903 ele adverte que não seria possível entrar em considerações acerca da feição dos versos do rapaz, visto que se considerava alheio a qualquer intenção crítica. Para Rilke, ninguém pode ajudar ou aconselhar, não há senão um caminho diferente, a não ser procurar a chave para entrar em si mesmo. Na própria solidão é que as palavras podem emergir: " Investigue o motivo que

o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria se lhe fosse vedado escrever?..." (1998, p. 22).

Na sequência das dez cartas que apresentam a atmosfera do pensamento rilciano, na edição da Globo encontramos também o poema narrativo *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*, escrito em uma noite de inspiração no ano de 1899 e traduzido para o português por Cecília Meireles.

3. Experiência estética em Rainer Maria Rilke

O encantamento pelas artes vai adquirindo intensa amplitude no percurso de Rilke. Ainda jovem busca novos aprendizados em cursos de estética e história da arte na Universidade de Berlim e sob influência da companheira Lou Andreas-Salomé iniciou seus estudos sobre o Renascimento italiano. Heinz Frederick Peters, autor da obra *Lou minha irmã, minha esposa* (1962) discorre a respeito do poeta:

Tinha visitado a Itália várias vezes e projetava passar a próxima primavera em Florença. Infelizmente, Lou não podia acompanhá-lo, mas Rilke prometeu mantê-la ao corrente de suas impressões da Itália, anotando-as em um diário especialmente para ela, como prova de amor e de que havia aproveitado bem suas lições (PETERS, 1962, p. 182).

Como promessa para Salomé, Rilke compôs *O diário de Florença*. Construção textual que nos possibilita, a partir de um olhar sensível e atento, apreender suas impressões e análises direcionadas aos artistas do Renascimento. Demonstramos como ele inicia suas confissões dirigindo-se a Salomé:

Se já estou suficientemente calmo e maduro para iniciar o diário que pretendo passar às tuas mãos - não o sei. Sinto, porém, que minha alegria permanece impessoal e sem brilho, enquanto dela não participares como confidente - ao menos por intermédio de alguma anotação íntima e sincera sobre esta alegria em um livro que te pertence (RILKE, 2002, p. 19).

O Diário de Florença foi escrito em 1898. No Brasil, a obra foi publicada em 2002 com tradução da professora de Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo, Marion Fleisher, especialista em Rilke e tradutora também de Goethe. Na apresentação da obra ela atenta para as imagens poéticas do diário, que estão intimamente relacionadas a impressões de paisagens, nas quais se materializam expressões do âmago do poeta:

Do lado de fora, a parede do meu quarto está coberta de rosas amarelas, que exalam um aroma maturado, e de pequeninas flores amarelas, que lembram rosas silvestres; elas apenas sobem as altas latadas de maneira um pouco mais dócil e calma, duas a duas, à semelhança dos anjos de Fra Angelico, que enaltecem com cânticos de louvor o Juízo Final. Em vasos de pedra que se encontram diante destes muros, despertaram inúmeros amores-perfeitos que, como olhos cálidos e atentos, acompanham o meu dia-a-dia" (RILKE, 2002, p.10).

A poética das flores é elaborada com a delicadeza e a sensibilidade do olhar de Rilke, que captura a singularidade da coloração amarela. Amarelo que nos sugere intensa luminosidade, um sol a despontar com sua queadura afável. Inevitavelmente invade-nos a memória os girassóis de Van Gogh retratados em um vaso.

Florença é denominada para Rilke como cidade dos lírios, onde ele acredita ter encontrado um pedaço de si mesmo. Para o poeta, a mais bela impressão da região consiste na cor purpúrea de seus crepúsculos e os bosques irradiam brilho:

...E a ponte Vecchio, junto à qual as velhas casas estão coladas como ninhos, assemelha-se a uma fita negra entremeando seda amarelo-ouro. A cidade espraia-se na harmonia dos tons marrom e cinza, e as cores da noite já tingem as montanhas de Fiesole. Apenas San Miniato al Monte ostenta ainda o sol em seu querido rosto simples, e eu nunca deixo de buscar o seu último sorriso como uma dádiva suave, primorosa (RILKE, 2002, p.21).

Marion Fleisher traduziu também a obra *Auguste Rodin*, de Rainer Maria Rilke, monografia na qual o poeta concebe as descrições sobre o trabalho do artista a partir de escritos que captam a aproximação entre escultura e poesia. Destacamos as palavras de Flávio Quintiliano na apresentação da edição publicada pela Nova Alexandria. Ele argumenta que a intensidade do encontro entre Rodin e Rilke se deve a um momento específico da cultura europeia, a virada do século, na qual todas as formas de expressão pareciam esgotadas e era preciso iniciar do zero. Para Quintiliano (2003, p.11) esse livro de Rilke é certamente uma obra importante para compreender os pontos de contato entre os dois artistas, a "faísca" que conduziu à ebulição da arte moderna.

A liberdade no ofício da escrita desponta na relação que Rilke estabelece com a arte. Destacamos a interface entre o poeta e o crítico imbricados, por meio da leitura que realiza sobre *Auguste Rodin*, a partir da convivência com o escultor em Paris, no ano de 1902.

Em um estudo permeado de substrato lírico, cuja expressividade denota a delicadeza da escritura, Rilke discorre sobre a diversidade de produções de Rodin oriundas dos elementos-chaves para a criação do artista. É notável a descrição de rostos, gestos, corpo, olhar e superfície

Com esta descoberta, começou o verdadeiro trabalho de Rodin. Somente agora todos os conceitos tradicionais da arte plástica tornaram-se inúteis para ele. Não havia nem a pose, nem o grupo, nem a composição. Havia apenas incontáveis superfícies vivas, havia apenas vida, e o recurso expressivo que ele havia encontrado para a sua arte ia precisamente ao encontro desta vida (RILKE, 2003, p.24).

No trecho acima, está explícito a percepção rilkiana sobre as transformações formais das artes. Ele já intuía em Rodin essa mudança de paradigma. E a história realmente irá corroborar essa constatação ao exibir a influência do artista num vasto campo escultórico que o sucedeu.

Conforme Rainer Maria Rilke, o escultor era um homem solitário que possuía poucos amigos e ocultava-se em uma vida humilde, por detrás do trabalho que o alimentava e da leitura que lhe oferecia revelações que coadunavam seu pensamento. A exemplo da *Divina Comédia*, de Dante, o escultor observou que era por meio das imagens que obtinha uma razão existencial.

Os corpos eram descritos com sofrimento, como demonstram os pés chorosos de Nicolau III³⁸. Ali, ele compreendeu que havia um chorar em toda parte, " as lágrimas brotavam de todos os poros" (Rilke, 2003).

Nos dedicaremos a apresentar certas nuances do percurso artístico de Rodin e seu amadurecimento como escultor, para melhor compreender o discurso e a experiência estética de Rilke. A primeira obra a ser abordada pelo poeta, trata-se da *Cabeça do homem de nariz quebrado* (Figura 1), de 1864, que lamentavelmente acabou sendo rejeitada pelo *Salon des artistes français*, visto que se opunha às exigências de beleza acadêmica.

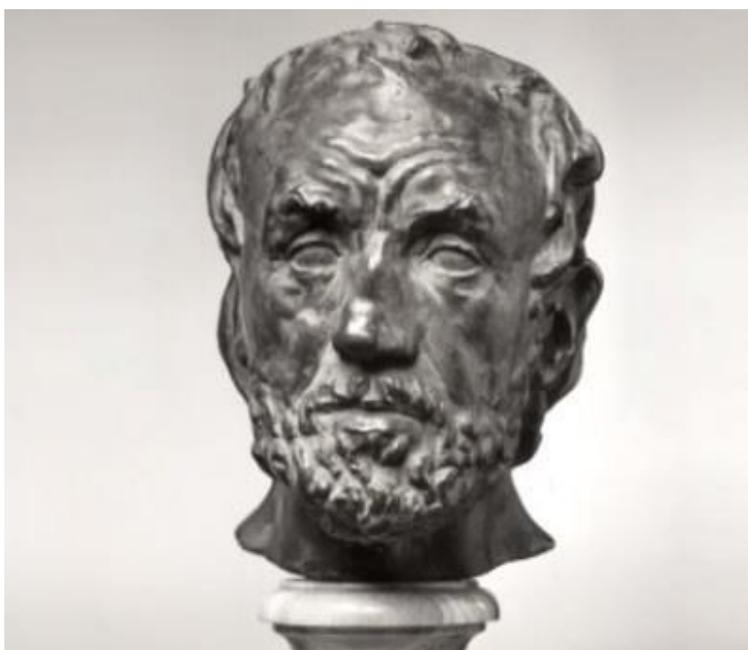


Figura 4 -Auguste Rodin. L'homme au nez cassé, 1864. Fonte: www.musee-rodin.fr

Anos após a conclusão da obra *Homem do nariz quebrado*, Rilke acredita que operaram-se muitas evoluções no íntimo de Rodin. Nesta escultura, o artista conseguiu demonstrar seu domínio sob o trabalho em torno da expressividade facial. Por outro lado, em *São João Batista* (Figura 2) há uma outra nuance interessante, pois ele é o primeiro homem que caminha na obra do escultor.

³⁸ Dante Alighieri em um trecho de sua obra *Divina Comédia* (no Inferno) menciona o Papa Nicolau III, que havia sido condenado a passar a eternidade no oitavo Círculo do Inferno, reservado a quem cometesse Simonia, ou seja, o crime eclesiástico, que consiste em pagar uma certa quantia, para obter cargos na hierarquia da igreja. Na obra de Dante, os Simoníacos são postos de cabeça para baixo, com as solas dos pés queimadas por chamas (Canto 19). Neste contexto, Nicolau III foi considerado o maior pecador, fato observado a partir da altura das chamas nos seus pés. Fonte: periodicos.ufms.br



Figura 5 - -Auguste Rodin. Saint Jean Baptiste. Fonte: www.musee-rodin.fr

Aparece em seguida a imagem de *Eva* (Figura 3), criada a princípio para integrar a monumental obra *Porta do Inferno* (Figura 4). Rilke a descreve como: "uma mulher que mergulha profundamente na escuridão dos braços que se encontram sobre o peito, como sob uma sensação de frio" (RILKE, 2003).



Figura 6 -Auguste Rodin. Ève, 1881. Bronze, 174 x 58 cm. Fonte: www.musee-rodin.fr



Figura 7 - -Auguste Rodin. *A porta do inferno*. Fonte: www.musee-rodin.fr

A porta do inferno, encomendada em 1880 e moldada em bronze, foi inspirada nas recordações de Rodin da obra *A divina Comédia de Dante*. Os personagens compõem o imaginário do artista, tais como monstros, sereias, gigantes e faunos.

Nesta perspectiva, observamos a concepção do escritor acerca do fazer artístico, a partir de suas reflexões emitidas sobre as obras que se propôs a analisar, como a existência de uma relação com sua própria obra poética: seja na escrita que se forma através de imagens, ou mesmo por meio de sua manifesta admiração e amizade com alguns desses artistas.

3.1. Interpretações de Rilke sobre Rodin, Cézanne e Van Gogh

Em 1907, vivendo em Paris, Rilke escrevia para sua esposa Clara Westhoff narrando os acontecimentos e suas impressões sobre a região. O casal se conheceu na virada do século numa pequena cidade alemã, local em que se relacionavam diversos jovens artistas plásticos. Pedro Sussekind, prefaciador e tradutor de *Cartas sobre Cézanne* nos conta:

Trata-se de um texto guiado pelas preocupações e pelo aprendizado de seu autor, cuja escrita é cheia de uma atenção sutil, seja nas considerações da arte e do processo de criação, seja quando fala de coisas simples: uma romã comprada recentemente, três ramos de urze, as ruas da cidade. Descrevem-se impressões, desenvolvem-se pensamentos, de modo espontâneo, mas com o empenho de um escritor cuidadoso, que chegaria a aproveitar alguns trechos das cartas, quase literalmente, em seu romance. Expõe-se o ambiente de Paris, onde Rilke se encontrava, dividindo seu tempo entre a preparação da monografia sobre Rodin, as anotações sobre seus trabalhos, e as reproduções dos quadros de Van Gogh, mostradas por uma amiga alemã (RILKE, 2006, p. 13).

Rainer Maria Rilke gostava de passear pela capital francesa com o propósito de conhecer suas belezas. Em um domingo, o poeta visitou a exposição de Paul Cézanne, que estava instalada no Salon D' Automme, desde 1903. A partir do impacto desta visita o poeta retornaria diariamente para observar atentamente a criatividade das pinturas de Cézanne, na busca de compreender os detalhes e a amplitude da linguagem daquele que foi considerado o instaurador da pintura moderna. Tal exposição foi vista por Rilke no ano de 1907. Outra perspicácia de Rilke, que observava com atenção o seu tempo e possuía uma incrível sensibilidade para reconhecer os talentos e as transformações de sua época.

As correspondências de Rilke para Clara Westhoff foram conservadas por ela e publicadas após a morte do poeta. Um dos pontos interessantes das *Cartas sobre Cézanne* é a liberdade e fidelidade de seu lugar de fala em relação à questão da arte. Em sua segunda correspondência escrita para Westhoff, por exemplo, o poeta explana sobre a importância de ir até o fim de uma experiência, entrar de verdade na obra, para assim tornar-se visível a transparência do artístico. Ao mesmo tempo, ele observa as dificuldades que se apresentam pelo caminho do trabalho até chegar a sua conclusão, momento também de mostrar os resultados para seus interlocutores.

Outro aspecto interessante a ser sublinhado, é que Rilke nos impele a refazer nós mesmos essa experiência de acesso às obras. E daí há uma singular contribuição de crítica-poética para o campo das artes. O que ele faz não é história da arte, mas a composição de uma relação singular com as obras de arte.

A beleza da prosa de Rilke e a riqueza de seu pensamento é notável nas *Cartas sobre Cézanne*. Em suas anotações destinadas a Clara Westhoff no dia 13 de setembro de 1907 ele

descreve suas impressões sobre a natureza, a partir de três ramos de uma planta que recebe juntamente com a carta de sua confidente. Ressaltamos como ele inicia seu comentário:

Nunca a urze me tocou tanto, a ponto de comover-me, como recentemente, ao achar estes três ramos em sua amável carta. Desde então eles se encontram no meu *Livro de Imagens*, penetrando-o com seu cheiro forte e sóbrio, que no fundo nada mais é do que o perfume de terra no outono. Mas como é magnífico, este perfume. Nunca, me parece, a terra deixou-se inspirar tanto num só cheiro, a terra madura; em um cheiro que não é menor do que o cheiro do mar, amargo onde faz fronteira com o paladar, e mais doce que o mel onde achamos que deveria esbarrar os primeiros sons (RILKE, 2006, p. 30).

Em seguida o poeta declara a Weshtoff seu sentimento de vergonha, visto que não foi capaz de desfrutar da sensação de felicidade nos momentos em que foi agraciado pela oportunidade de passear pela natureza. Segundo Rilke, vivemos mal porque chegamos sempre inacabados ao presente, incapazes e dispersos em tudo (RILKE, 2006, p. 31). Nesta passagem encontramos a possibilidade de aproximação ao aberto. Talvez apenas um modo de desfrutar da experiência negativa, de certos malogros que, de fato, também fazem parte da vida e nos ajudam a amadurecer e encará-la de frente. Resta para o escritor apenas a saudade de bons momentos desfrutados em florestas, campinas, mares e parques. Mesmo vivendo em Paris, onde escreve para a companheira, ele se mantém atento às flores, ao tempo e as estações do ano:

Meu Deus: o que explorei no ano passado; mares, parques, florestas e campinas: minha saudade de tudo, isto é, às vezes indescritível. Agora, que aqui já ameaça o inverno. Já começam as manhãs e tardes nubladas, onde o sol é apenas como o lugar em que o sol estava antes, e onde os canteiros dos jardins, todas as flores do verão, as dalias, os longos gladiolos e as fileiras dos gerânios gritam neblina adentro a contestação de seu vermelho (RILKE, 2006, p. 31).

As primeiras impressões de Rilke a respeito da arte são descritas nas *Cartas sobre Cézanne*, fomentadas a partir de um encontro casual do poeta com uma pintora alemã de nome Mathilde Vollmoeller. A mulher acabara de retornar de Amsterdã, munida de uma pasta repleta de reproduções de Van Gogh. Para o escritor, após ter passado por um momento de reclusão e solidão, nada lhe parecia mais interessante que a possibilidade de estar com outra pessoa e poder usufruir do conforto de uma boa conversa, sobretudo voltada para os trabalhos do pintor holandês que ele admirava.

As reproduções de Van Gogh apresentadas a Rilke consistiam em quarenta obras, divididas entre desenhos, pinturas e litografias de algum parque, jardim ou simplesmente uma cadeira.

A *Cadeira de Van Gogh com cachimbo* foi pintada em 1888, quando o pintor vivia em Arles, pequena cidade no sul da França, onde pretendia fazer um ateliê de produções artísticas. A cadeira nos convida a pensar em diferentes interpretações subjacentes ao assunto. Ela pode

ter sido pintada sem nenhuma pretensão, apenas como uma mobília como assento para uma pessoa. Provavelmente, a definição mais segura é de que a cadeira representa o vazio existencial, a ausência do amigo que lhe deixou. Tal obra dialoga com *A cadeira de Gauguin*, artista que viveu por um tempo com Van Gogh. A princípio o pintor holandês ficou estimulado e feliz com a presença do companheiro, no entanto, o convívio durou nove semanas, até começar o conflito entre eles.

A cadeira representada por Van Gogh foi concebida com a mesma simplicidade, com que conduziu sua vida. Preferia a companhia dos trabalhadores mais humildes, e por isso retratava-os em diversos momentos.

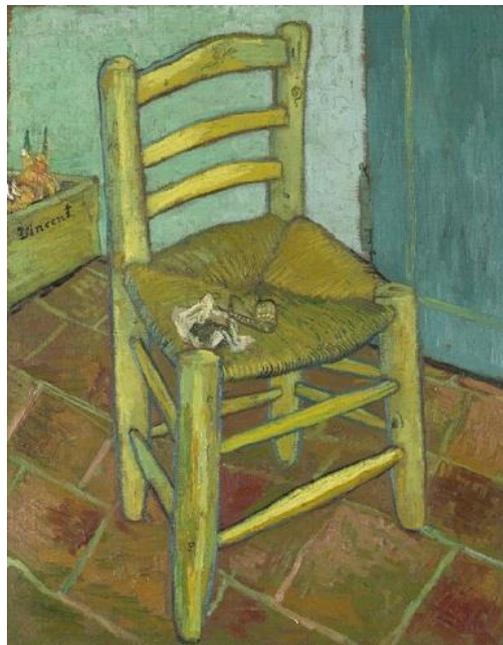


Figura 8 - Van Gogh. A cadeira com Cachimbo, 1888. Óleo sobre tela 93 x 73,5. Fonte:www.arteeblog.com

A pintura acima representa uma cadeira de madeira de estilo rústico, com um assento revestido de palha com trançados simples, sobre um piso de azulejos. No assento se encontra um cachimbo juntamente com uma bolsa de tabaco. Van Gogh pintou sua cadeira de cor amarela com um fundo azul.

Van Gogh costumava pintar ao ar livre, hábito que conservou até sua morte. A técnica de pinceladas firmes e carregadas que criou para seu próprio uso, permitiu-lhe pintar rapidamente e produzir um vasto número de obras nos últimos dois anos e meio de sua vida. Em 1880, Van Gogh foi estudar arte em Bruxelas e Haia e passou a se juntar ao irmão Théo em Paris. Ali o pintor conheceu Degas, Seurat, Toulouse-Lautrec, Monet e Renoir.

Rilke reflete sobre a aparência de Van Gogh em um autorretrato realizado pelo artista. A intensidade da expressão pictórica parecia-lhe revelar uma alma permeada de conflitos, inquietações e tormentos:

Seu auto-retrato na pasta parece precário e atormentado, quase desesperado, todavia não catastrófico: como um cachorro maltratado. Apresenta seu rosto e vemos, objetivamente, que ele está mal noite e dia (RILKE, 2006, p. 39).

Van Gogh pintou diversos autorretratos, entre eles destacamos uma obra construída na ocasião da véspera do natal, realizada após uma discussão com o pintor Paul Gauguin. Van Gogh foi acometido por uma crise nervosa aguda e acabou cortando com uma navalha um pedaço de sua orelha esquerda. Foi hospitalizado no dia seguinte, para cuidar da ferida e de seu estado mental e permaneceu internado durante quatorze dias. Inspirado pelo trágico acontecimento, o artista pintou seu retrato com a orelha tampada com um pedaço de pano branco.

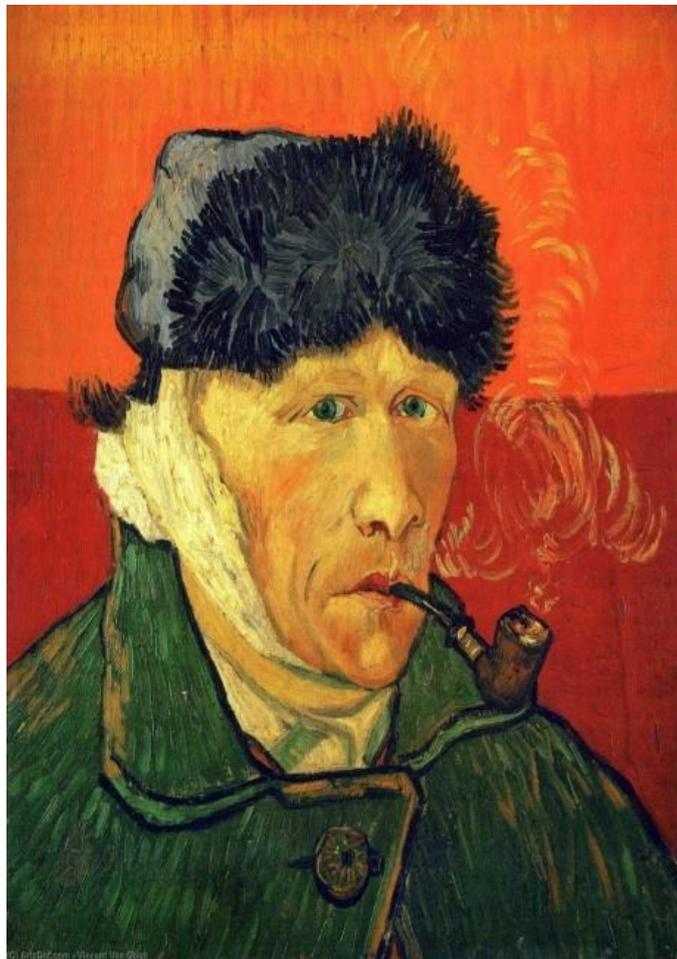


Figura 9 - Van Gogh. Autorretrato com orelha enfaixada e cachimbo, 1889. Fonte:www. pt.artsdot.com

Outra questão analisada por Rilke diz respeito à disciplina de Van Gogh com seu trabalho. O escritor chega a conclusão de que mesmo em alguns momentos de perda de auto-

controle, Van Gogh não se afastava de seu ofício criativo. O poeta atentou para os momentos de inquietude do pintor, que foi capaz de retratar o interior do hospital, quando se encontrava em tratamento de saúde.

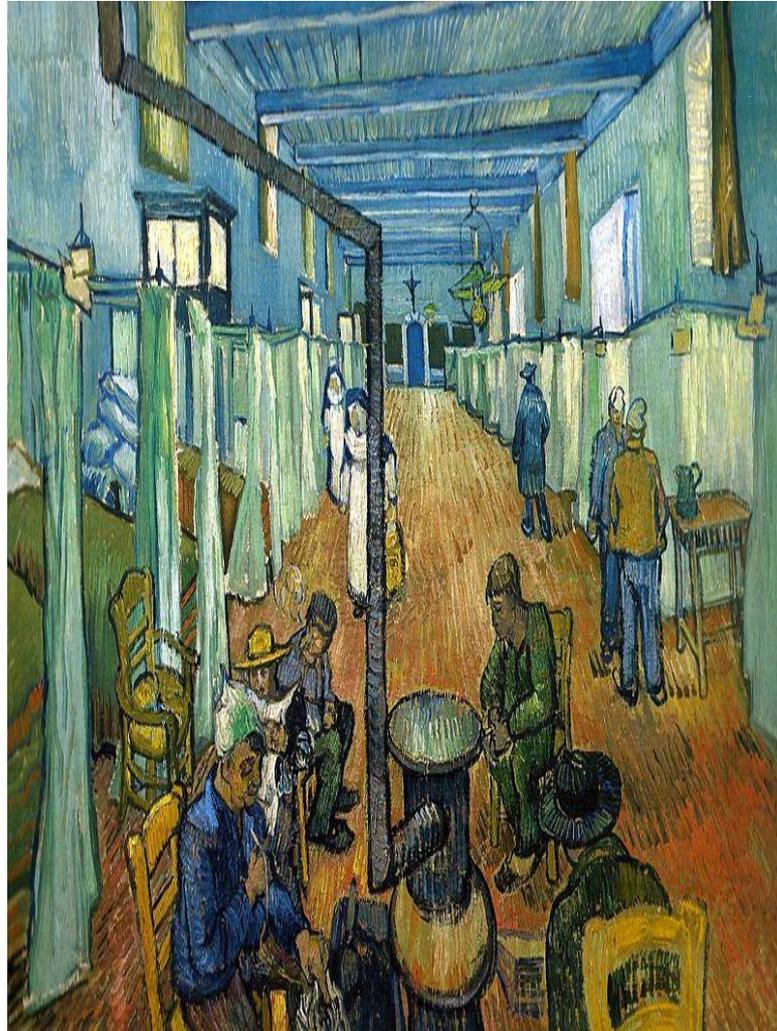


Figura 10 - Vincent Van Gogh. Enfermaria no hospital em Arles, 1889. Óleo sobre tela 92 x 74.
Fonte:www.pt.wahooart.com

Enquanto esteve no asilo, Van Gogh recebeu o diagnóstico de um quadro clínico de epilepsia. Neste período, permaneceu pintando e sua obra adquiriu uma qualidade significativa. O artista possuía um lugar próprio para trabalhar, utilizado como um improvisado ateliê. Foram permitidas também as saídas do paciente pelos arredores para pintar as paisagens locais.

No decorrer do século XX diversos estudiosos tentaram realizar diagnósticos póstumos de Van Gogh. Entre os mais citados estão: Sífilis, intoxicação por chumbo e por terebintina que era um solvente de tintas, epilepsia, esquizofrenia, glaucoma e transtorno bipolar, que teria se agravado pela ansiedade, falta de sono, má alimentação e uso de álcool em excesso.

Tanto Van Gogh como Paul Cézanne são considerados grandes mestres da pintura moderna. Com pinceladas expressivas mostraram suas capacidades de transformar a natureza observada em obras artísticas inovadoras. Infelizmente, o pleno reconhecimento da genialidade destes pintores surgiu apenas após a morte de ambos.

No início de outubro de 1907 Rilke faz sua primeira visita ao salon d'Automne no Grand Palais, onde se encontrava instalada a exposição de Cézanne. O poeta descreve em detalhes na correspondência para Clara Westhoff todo o percurso que o conduziu até a chegada ao local.

Os antigos hotéis fechados no *Faubourg Saint-Germain*, com suas janelas entre o cinza e o branco, os jardins e pátios discretos, os portões de grade cerrados e as portas pesadas, também trancadas. Alguns eram muito altivos, pretensiosos e distantes. Deviam ser os de Talleyrand, os *de la Rochefoucauld*, grandes senhores inatingíveis. Mas então veio outra rua, quieta também, com casas um pouco menores, não menos nobres a seu modo e muito reservadas (RILKE, 2006, p. 43).

Rilke admite a Westhoff que nos locais de arte que ele frequentava, normalmente lhe chamavam mais atenção as pessoas presentes nos salões, do que as próprias pinturas. Com exceção dos trabalhos de Cézanne, que para ele representavam toda a realidade, desde a densidade do azul, do verde sem sombras e o preto avermelhado de suas garrafas de vinho.

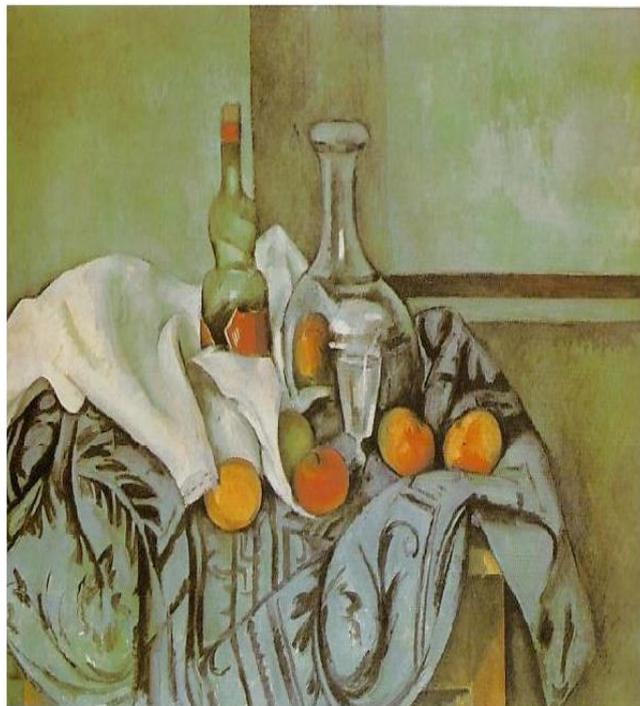


Figura 11 - Paul Cézanne. Natureza-morta com garrafa de hortelã-pimenta, por volta de 1893-1895. Óleo sobre tela: 65,9x 82,1 cm. Fonte: National Gallery of Art, Washington

Rilke aponta para a simplicidade dos objetos pintados por Cézanne, como exemplo as maçãs para fazer compotas e as garrafas de vinho que parecem ter sido retratadas para serem depositadas em velhos bolsos de casacos.

No ensaio *As dimensões da crítica* (2.000), Gerd Bornheim esclarece que os objetos representados em natureza morta surgem nesse tipo de pintura destituídos das luminosidades da representação medieval, desprovidos também de sinais de proporções renascentistas. Para o autor, começam a ser estabelecidas então duas novas linhas estéticas, a do sujeito e a do objeto. Ao olharmos para a arte do passado, observamos que ela se fundamentava na imitação dos deuses, Cristo, santos e heróis (o que se denominou universais concretos). O filósofo esclarece que antes da entrada em vigor dessa nova relação entre os estilos subjetivo e objetivo, toda a atmosfera respaldava-se numa comunicação imediata (sem complicadores), ou seja, todas as coisas eram possíveis de serem justificadas

Tudo se justificava, desde o esplendor da Verdade em si mesma que era o Cristo até o corpo leproso do mendigo - tudo expandia o princípio de inteligibilidade que fluía do próprio Deus; por tais vias, a comunicação não poderia conhecer nenhum entrave de percurso (BORNHEIM, 2.000, p. 39).

Bornheim compreende que ocorre um desaparecimento daquela comunicação universal e surge então outro modelo de afirmação da verdade, baseado nas duas estéticas referidas acima. Nesse sentido, o homem se afasta do Absoluto e passa a criar novos caminhos para se expressar a partir de outros modelos de criação. O crítico salienta assim a existência de uma certa crise da comunicação, que atinge vários âmbitos, desde as artes plásticas, a música e literatura.

Um exemplo mencionado por Bornheim sobre a ausência de comunicação, se encontra no romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, cujo trabalho é apontado por um problema de ambiguidade, que afeta a própria compreensão da obra. O que interessa a Bornheim é a transformação de um paradigma duradouro como o da mimese para novas experiências formais, psicológicas, sociais etc. No caso de Flaubert muda-se a tônica das histórias/romances narrados de forma cronológica e fazendo referência a algo externo ao ato de escrever. Com *Madame Bovary* o romance (ou a escrita) toma o próprio romance como referência, é a escrita que está em jogo. O último exemplo trazido pelo filósofo, se encontra na anedota de Pablo Picasso sobre as maçãs de Cézanne, que ele supõe que não foram feitas para serem pintadas, e sim, para serem comidas

...a já banal anedota atribuída a Picasso de que as maçãs não foram feitas para serem pintadas, e, sim, para serem comidas, representa uma irônica defesa de todos os empenhos da pintura de Cézanne; o que se vêem nos quadros são apenas maçãs dispersas num sentido que nem se pretende impositivo; mesmo porque as maçãs em verdade nem interessam, o que interessa, e é aqui que arranca a mordacidade de

Picasso, está no fato de que a fruta se torna pretexto, e o que passa a chamar a atenção está na própria pintura: a arte se concentra agora, e por inteiro, na ponta do pincel (BORNHEIM, 2.000, p. 40).

Na arte comunicativa, o lugar da obra era autorreferencial. Cézanne não pinta a maçã, ele faz uma experiência com a própria pintura, por isso a maçã nem interessa tanto. O que interessa é pintar a própria pintura.

O modelo aludido por Gerd Bornheim elucidada uma crise da estética, que é o equivalente a uma crise do pensamento metafísico para o filósofo. A dicotomia sujeito-objeto ainda está no plano metafísico, contudo, segundo ele essa dicotomia também enfrentará uma crise e consequente a perda de vigência. O que desponta é uma experimentação, cujo potencial está na pesquisa de linguagens.

Nessa mesma linha de perceber o potencial das experimentações e linguagens Rainer Maria Rilke observa em uma de suas correspondências destinadas a Clara Westhoff, que é através das cores que se faz a pintura. Examina o colorido dos Venezianos, tais como Tiziano (1490- 1576) e Tintoretto (1518- 1594), que naquela época não utilizavam o preto em suas imagens, característica que se faz presente até o século XVIII. O escritor esclarece que Édouard Manet (1832- 1883) foi o primeiro pintor a utilizar o preto, com o mesmo valor das outras cores. Rilke ressalta também a importância da cor azul, conforme sua reflexão seria possível alguém escrever uma monografia sobre tal assunto tamanha a quantidade de nuances e engendramentos imagéticos e simbólicos que essa cor remete. Em Cézanne, o poeta observa uma ascendência dessa cor, que é retomada pelo pintor de uma forma muito própria.



Figura 12 - Paul Cézanne. Banhistas, 1900-1906. Óleo sobre tela: 210,5 x 250,8 cm. Fonte: www.philamuseum.org

Com relação à utilização das cores, ao retomarmos alguns dos pintores impressionistas, notamos que eles excluía de suas paletas os tons terra, os ocre e os negros. Normalmente utilizavam somente as sete cores do prisma, visto que sabiam trabalhar com técnicas de efeitos de luz e cor. Enquanto que na obra de Cézanne, observamos uma ampla diversidade de cores.

O pintor francês tinha como objetivo buscar a realidade a partir de suas sensações. Uma das grandes contribuições de Paul Cézanne foi a possibilidade de introduzir em sua pintura mudanças de perspectiva, com a aspiração de destacar os objetos. Para representar a matéria, o pintor retrata de uma nova maneira a ideia do contorno.

Sobre as correspondências de Rilke destinadas a Clara Westhoff, o escritor analisa a obra de Cézanne juntamente com sua biografia. Suas observações partem dos últimos anos de vida do pintor, momento que já se via debilitado e frágil, no entanto segundo o poeta, sua ânsima demonstrava em sua interioridade um ser maravilhoso (RILKE, 2006).

Cézanne viveu até os seus quarenta anos como um boêmio. Apenas quando conheceu Camille Pissarro³⁹ surgiu seu interesse pelo trabalho, atividade a qual se viu totalmente obstinado nos trinta anos seguintes de sua vida.

Paul Cézanne nasceu em uma cidade no sul da França chamada Aix- en- Provence em 1839, neste local o pintor passou quase toda sua vida. Desde jovem já sabia de sua vocação para a arte. Recusava os métodos clássicos da pintura, tais como a distribuição da luz e a delimitação das cores pelos contornos. O único meio através do qual o pintor acreditava ser capaz de retratar os objetos, seria pelas próprias impressões.

Merleau-Ponty em seu ensaio intitulado *A dúvida de Cézanne* apresenta vias de compreensão entre a vida e obra do pintor francês. O filósofo assinala o caráter esquizóide de Cézanne, que frequentemente se isolava de qualquer contato humano. Rilke também descreve o artista como um homem constantemente enfurecido e consumido pela monotonia de seu exercício diário de pintar.⁴⁰ O filósofo argumenta que a partir dos distúrbios nervosos Cézanne " pôde olhar a natureza como só um homem sabe fazê-lo. (MERLEAU- PONTY, 2004).

Segundo Merleau-Ponty, Cézanne trabalhava sozinho, sem admiração por parte da família, sem alunos e sem estímulo por parte da crítica. Ao envelhecer o pintor se interroga se de fato a novidade de sua pintura não provinha de um distúrbio visual. O filósofo procura compreender a origem de tanto labor, tanta incerteza e fracassos do artista e o súbito sucesso no fim de sua vida.

Paul Cézanne tinha o costume de pintar a mesma paisagem diversas vezes com o intuito de traduzir qualquer mudança das cores captadas a partir de sua realidade. Através da visão atribuía suas sensações imediatas e demonstrava em suas telas todas as percepções nas cores e texturas. Tanto Rilke, quanto Merleau-Ponty relatam em seus escritos, o quanto Cézanne era um artista extremamente dedicado e disciplinado com seu trabalho diário: "Eram lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra para ele era apenas a tentativa e a abordagem de sua pintura." (MERLEAU -PONTY, p. 113, 2004).

³⁹ Jacob Abrahan Camille Pissarro nasceu em 1830 nas ilhas Virgens, antiga colônia dinamarquesa no Caribe. Foi um pintor cofundador do movimento Impressionista e o único que participou de todas as exposições do grupo. Pissarro dedicou-se à pintura de paisagens, estudou na Escola de Belas Artes e na Academia Suíça. Tornou-se amigo de Monet e Cézanne.

⁴⁰ Nas correspondências de Rilke destinadas a Clara Westhoff , o poeta nos conta que Cézanne despertava às seis horas da manhã todos os dias e ia caminhando até seu ateliê, onde permanecia até as dez e retornava pelo mesmo caminho, até a chegada ao vale diante da montanha de Sainte Victoire. Ali ficava sentado por muitas horas com o intuito de integrar-se completamente à natureza (RILKE, 2006, p. 53).

Fascinado pelos efeitos do tempo e da luz Cézanne fez inúmeros estudos do monte de Santa Vitória. Foram realizadas aproximadamente 44 pinturas a óleo desta paisagem e 43 aquarelas. O pintor retratou a montanha por diversos ângulos, onde expressava as formas lineares e geométricas.



Figura 13 - Paul Cézanne. A montanha de Santa Vitória, 1904-1906. Óleo sobre tela: 73 x 90,5 cm. Fonte: www.philamuseum.org

Observamos nesta tela a sucessão de camadas de tinta utilizadas como base para a composição da obra. Ao mesmo tempo que as cores se encontram fragmentadas, o colorido integra-se perfeitamente no verde das vegetações, e os azuis e os cinzas se difundem pela montanha. Ao renunciar a perspectiva linear na representação dos objetos, Cézanne procura revelá-los nas dimensões impostas pela composição.

Rilke dizia que a realização de Cézanne provinha de sua inspiração nos pintores Venezianos, que ele acompanhava no decorrer de suas visitas ao museu do Louvre. Sua meta

de trabalho segundo o poeta era baseada na realidade, intensificada pela vivência do objeto. Para retratar as paisagens e naturezas mortas, iniciava pelo colorido escuro, cobria sua profundidade para depois expandir as cores. O escritor o descreve: "Ele andava de um lado para o outro em seu ateliê, onde as maçãs verdes encontravam-se espalhadas, ou então ia sentar-se cheio de dúvidas no jardim" (RILKE, 2006, p. 51).

O poeta atenta também para a criação familiar de Cézanne. Seu pai Louis- Auguste Cézanne a princípio trabalhou como chapeleiro e depois tornou-se banqueiro, o que permitiu uma boa segurança financeira para o pintor. No aspecto econômico o artista não precisou se preocupar, visto que recebeu uma boa herança paterna.

O reconhecimento do talento de Cézanne iniciou em sua velhice e foi consolidado após sua morte. Durante toda sua vida ele foi julgado negativamente e incompreendido por muitos críticos. Rilke conta que foi em Paris que o pintor se tornou conhecido, no entanto guardava desconfiança das pessoas que o cercavam. O poeta em uma correspondência destinada a Westhoff no dia nove de outubro de 1906, narra que o artista rompeu a amizade com o escritor Émile Zola, ao supor que o amigo havia se inspirado em sua vida no romance *A obra*, publicado em 1886, para esboçar a história de um pintor fracassado. Zola era amigo de Cézanne desde a infância e acabou mais atento ao caráter do companheiro, do que em sua obra.

Ainda na mesma correspondência, Rilke descreve que Cézanne apreciava pintar nus a partir de seus antigos desenhos feitos em Paris, quarenta anos antes, pois acreditava que em Aix não encontraria um modelo ideal. Costumava organizar os objetos que encontrava em sua residência. Colocava maçãs e garrafas de vinho no centro da mesa, junto com outras coisas que encontrava à disposição.



Figura 14 -Paul Cézanne. Cesta de maçãs, 1895. Óleo sobre tela: 62x 79cm. Fonte: www.wikiart.org

A *Cesta de maçãs* é uma natureza-morta repleta de planos e perspectivas realizada a partir da observação de simples objetos do cotidiano. Sobre a mesa as frutas são dispostas de vários ângulos simultâneos, a tela nos apresenta uma profundidade que deixa de lado a perspectiva clássica. As formas nesta pintura se apresentam distorcidas, como as dobras quase estruturais da toalha, que nos dá a impressão de que foram criadas a partir da sobreposição das cores quentes e frias.

Podemos afirmar que a obra de Cézanne compõe as bases das concepções do fazer artístico do século XIX para uma arte inovadora do século XX. Não apenas por sua qualidade plástica, mas principalmente por romper com os cânones da pintura clássica, estabelecendo referências plásticas essenciais da arte moderna. Tal período se caracteriza também por uma falta de rumo do homem, uma angústia que parecia um ponto chave para aquele momento. Compreende-se uma crise da cultura, forçada a se redefinir.

Em sua passagem por Paris, Rainer Maria Rilke foi frequente à sala Cézanne. Em uma carta escrita para Westhoff no dia 10 de outubro de 1907, ele admite que passou duas horas em

frente a determinados quadros do pintor, chegando a conclusão de que era algo útil para ele, visto que lhe dava a oportunidade de tecer amplas considerações sobre arte. O poeta recorda que a princípio sentiu insegurança e estranheza nas obras do artista e diz: " E então por longo tempo, nada, e de repente os olhos certos..." (RILKE, 2006, p. 56) numa espécie de aprendizado do olhar. Depois observou que os quadros de Cézanne eram diferentes uns dos outros e não possuíam um estilo próprio, de acordo com Rilke seriam

destituídos da preocupação com a originalidade, seguros de não se perderem em cada aproximação com a natureza multiforme, e, muito mais, de descobrirem na variedade exterior, com seriedade e consciência, a inesgotabilidade interior. Tudo isso é muito belo...(RILKE, 2006, p. 60).

Rilke acreditava que possuía semelhanças com Cézanne, principalmente no que diz respeito à dedicação ao trabalho. O poeta percebia que o caminho era longo e árduo, por isso, neste momento ele pode compreender o homem solitário que se tornou o pintor. Rilke também fala da solidão e de seu enfrentamento como magma artístico, que nos remete também à questão da finitude. Talvez ele intua também que essa atitude de Cézanne também é um sintoma da própria época, cujas garras do individualismo moderno começavam a se mostrar ardilosas.

Novamente Rilke admite que permaneceu observando os quadros de Cézanne e obteve a impressão de que o artista estava presente ao seu lado. Ele chega a conclusão de que as cores em cada obra atuavam como uma espécie de tentativa de livramento das indecisões da vida. O poeta sentia também que o azul e o vermelho o educavam e o deixavam menos imparcial. Sobre o pintor francês Rilke declara

Este consumidor do amor no trabalho anônimo, de onde resultam coisas tão puras, talvez ninguém o tenha conseguido tão plenamente quanto o velho pintor; sua natureza íntima, que se tornou desconfiada e rabugenta, o sustentou para tanto. Ele certamente não teria mostrado a ninguém mais o seu amor, se tivesse de compreendê-lo; mas com tal disposição, elaborada por meio de sua extravagância isolada, soltou-se para a natureza e soube reprimir seu amor a cada maçã e acomodá-lo para sempre na maçã pintada (RILKE, 2006, p. 63).

As experiências de Rainer Maria Rilke acerca da pintura de Cézanne nasceram por razões íntimas e pessoais que o colocaram como observador diante dos quadros. A princípio ele teria percorrido o olhar pelas telas de Cézanne com uma atenção momentânea, sem qualquer expectativa. Rilke esclarece que reconhece a mudança de direção nesta pintura, por ter se aproximado dela de alguma forma (RILKE, 2006).

No dia quinze de outubro de 1907, Rilke tece alguns comentários sobre as obras de Auguste Rodin. Os desenhos do artista eram aguardados no Salon D'Automne, no entanto todo o material foi direcionado para a galeria do marchand parisiense Bernheim- Jeune, local em que eram expostos importantes obras modernas. De todos os esboços presentes na exposição, muitos deles o poeta já conhecia, apenas quinze novas folhas eram novidades para ele. Nestes novos

trabalhos, o escultor se inspirou nas bailarinas do rei do Comboja Sisowath, que havia feito uma viagem à França em 1906. Com beleza, Rilke descreve em minúcias as dançarinas.

Ali estavam elas, tais dançarinas pequenas e gráceis, como gazelas transformadas; os dois braços longos, esguios, como de uma só peça, atravessados nos ombros, atravessando o torso massivo e esguio (com elegância plena das imagens de Buda), como que de uma só peça martelada longamente, até os pulsos, dos quais as mãos surgem como atores, móveis e independentes em seus movimentos. E que mãos: mãos de Buda, que sabem dormir, que depois de tudo deitam-se sem dificuldade, juntando os dedos para demorarem ao longo dos séculos à beira do regaço, com a palma para cima, ou erguidas na vertical sobre as articulações, exigindo silêncio infinitamente. Estas mãos que velam: imagine. Estes dedos estendidos, abertos, radiantes, ou curvados uns sobre os outros como uma rosa de jericó; estes dedos encantados e felizes, ou receosos, que se mostram bem no fim dos braços longos: eles dançando (RILKE, 2006, p. 65).

No trecho acima, o poeta enfatiza a delicadeza das bailarinas a partir da expressividade do corpo que dança em total harmonia. As mãos destas mulheres são comparadas a uma rosa de jericó, que também é denominada flor da ressurreição, uma vez que apresenta uma propriedade singular de murchar, para depois tornar a florescer.

Na galeria, o senhor Bernheim- Jeune apresentou alguns trabalhos de Van Gogh para Rilke, que atentou para *O café noturno*. Em sua análise, observa as cores refletidas na pintura, por ele denominada de vigília artística de cor vinho, sobre o amarelo das lâmpadas e o verde, que para os olhos do escritor se alternam entre profundo e superficial (RILKE, 2006).



Figura 15 - Vincent Van Gogh. Café noturno, 1888. Fonte: www.arteeblog.com

Em uma das diversas correspondências que Van Gogh escreveu para o irmão Theo, destacamos a referente ao dia oito de setembro de 1888, onde inicia seu texto contando que passou três noites consecutivas pintando e dormiu durante o dia. Para ele, a noite era bem mais viva, visto que possuía um colorido mais rico do que o dia. O pintor argumenta que tentou expressar as terríveis paixões humanas através da cor vermelha e verde. Segundo o artista, a sala foi idealizada numa coloração vermelho sangue, e o verde e o amarelo da mesa de bilhar contrastam com o suave verde Luis XV do balcão, sobre o qual há um buquê rosado. (VAN GOGH, 2008).

Rilke menciona ainda mais duas obras de Van Gogh, em correspondência escrita no dia 17 de outubro de 1907. Primeiramente faz uma descrição precisa de uma pintura do artista realizada em um parque, na pequena cidade de Arles no sul da França, onde além das árvores e arbustos, encontramos pessoas a desfrutar desse ambiente. Nas palavras do poeta:

Um retrato de homem sobre o trançado (amarelo e amarelo-verde) de um fundo (que, no entanto, para quem recua um pouco, simplifica-se numa claridade unificada, como se fosse um bambuzal cheio de frescor): um homem mais velho, com cavanhaque grisalho bem curto, como também o cabelo escasso, face estampada sob uma cabeça larga: grisalho, no todo, rosa, azul-escuro úmido e um branco azulado opaco até os grandes olhos castanhos (RILKE, 2006, p. 70).

Em seguida, Rilke descreve uma paisagem referente a um sol se pondo, amarelo e vermelho, contra o astro brilhante, onde se via as colinas arqueadas. O escritor explica que Van Gogh não gostava deste tipo de cenário, no entanto, sempre retornava a pintá-lo.

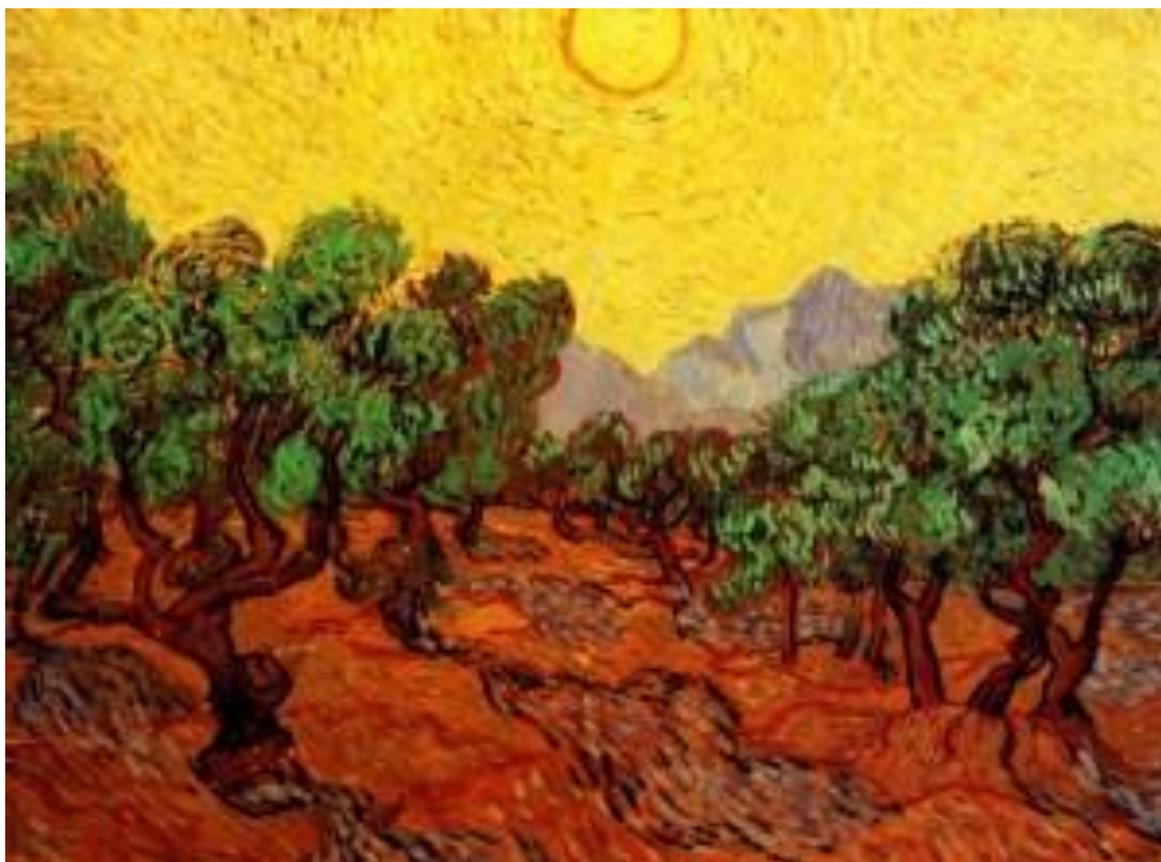


Figura 16 -Vincent Van Gogh. Oliveiras com céu amarelo e sol,1889 Fonte: www.artenarede.com.br

Um ano antes de sua morte em 1889, Van Gogh teve uma forte crise emocional, que motivou a mutilação da própria orelha. Após o acidente, o artista se internou na clínica Saint-Paul- de- Masoule, na cidade de Saint- Rémy, no sul da França. Neste ambiente, o pintor realizou diversos estudos dos interiores do hospital e de paisagens locais, que observava através da janela de seu quarto.

Como mencionados acima, tanto Van Gogh quanto Cézanne contribuíram para o desenvolvimento da pintura, cada um portador de sua especificidade. Rilke enfatiza sobre a autenticidade do trabalho de Cézanne, que segundo a concepção do poeta, trata-se de uma obra que não possui nenhum capricho de escolha, sua construção advém apenas de uma consciência de caráter infinito.

Na correspondência do dia dezenove de outubro de 1907, o poeta relembra uma passagem de sua própria obra *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, em que cita um fragmento de um poema de Charles Baudelaire "Uma carniça". Como elucida Rilke: "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"(RILKE, 2006). O escritor recorda que o artista nos seus últimos anos de vida, sabia de cor exatamente esta composição

Uma carniça

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
numa bela manhã radiante:
na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
uma carniça repugnante.

As pernas para cima, qual mulher lasciva,
a transpirar miasmas e humores,
eis que as abria desleixada e repulsiva,
o ventre prenhe de livores.

Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
como a cozê-la em rubra pira
e para ao cêntuplo volver à Natureza
tudo o que ali ela reunira.

E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
como uma flor a se entreabrir.
o fedor era tal que sobre a relva escassa
chegaste quase a sucumbir.

zumbiam moscas sobre o ventre, em alvoroço,
dali saíam negros bandos
de larvas, a escorrer como um líquido grosso
por entre esses trapos nefandos.

E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga,
ou esguinchava a borbulhar,
como se o corpo, a estremecer de forma vaga,
vivesse a se multiplicar...⁴¹

⁴¹ Parte do poema "Uma carniça" da obra de Charles Baudelaire *As flores do mal*, tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Disponibilizamos também o poema na língua original, presente na mesma obra.

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:

"Uma carniça" é um poema que trabalha a interface nos jogos dicotômicos entre Eros e Thanatos, a luminosidade e a nebulosidade se alternam nos versos que trazem um certo apreço mórbido e ávido de curiosidade por aspectos escatológicos. O orgânico é matéria de vida indomável, como evidencia a imagem do corpo apodrecido e fétido "uma carniça repugnante". O corpo putrefato no universo imagético do poema Baudelairiano ganha a dimensão de um corpo feminino, erotizado, uma fêmea repleta de sensualidade e desejos : "As pernas para cima, qual mulher lasciva/ a transpirar miasmas e humores". E é interessante notar que o poeta aponta nessa atmosfera a convergência do campo poético ao campo pictórico e vice-versa. A experiência estética rilkiana é muito marcada por essa proximidade: a pintura que provoca a escrita e a poeticidade que se anuncia reveladora nos traçados de um quadro. É essa experiência que forma a compreensão, a percepção, o olhar rilkiano diante do mundo e das coisas. Sem essa dimensão do trabalho do poeta não acessamos totalmente o seu entendimento sobre o "aberto", sobre a finitude, sobre a solidão, sobre as transformações de seu tempo e como enfrentá-las. É por isso que a pergunta heideggeriana retorna incessantemente: por que poetas em tempos de angústia? Em que sentido os poetas nos ajudam a enfrentar as agruras da condição humana?

Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Rilke aponta ainda para alguns trabalhos iniciais de Cézanne, nos quais o pintor conseguiu se superar com brutalidade, para assim alcançar as probabilidades mais extraordinárias do amor. De acordo com o poeta, por trás de tal entrega subsiste um princípio de santidade, justificado a partir das pequenas coisas conquistadas a cada dia. Como exemplo a vida simples, acompanhada por um discreto amor, sem palavras.

O escritor evidencia na obra de Cézanne, o quanto o pintar depende das cores, e como é necessário deixá-las sozinhas, para que discutam umas com as outras. Segundo Rilke, é a partir do intercâmbio mútuo que consiste toda a pintura.

Cézanne mergulhou no absoluto amor pela pintura, ele considerava o trabalho como um prazer suficiente em si que o completava ao ponto de não desejar elogio ou aprovação. O pintor não chega a esboçar uma teoria da arte, pois afirmava que sua especialidade residia apenas no uso do pincel. No entanto, suas correspondências compõem um panorama cultural e subjetivo, que acrescenta informações fundamentais para o estudo de sua obra.

A pesquisadora Ana Carolina Rigoni Carmo, em sua tese apresentada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, *Cartas sobre família, liberdade natureza uma obra de Paul Cézanne* (2014), afirma que as correspondências do pintor francês foram publicadas inicialmente em 1937, com duzentos e sete epístolas, organizadas pelo historiador John Rewald. Tais documentos foram organizados da seguinte forma: cartas da juventude, escritas no período de 1858 a 1870, marcam o momento impressionista e a ruptura com Émile Zola, de 1872 a 1890; cartas a jovens amigos, cartas sobre pintura de 1894 a 1906.

Para Ana Carolina Rigoni, através das correspondências de Cézanne é possível notar como seu modo de trabalhar se altera, a partir de relações de amizade estabelecidas com pintores, como Camille Pissarro. Nos escritos de juventude é nítida a influência recebida dos grandes artistas do Louvre, museu visitado por Cézanne inúmeras vezes.

No dia vinte e dois de outubro de 1907, Rilke inicia a escrita da carta destinada a Clara Westhoff trazendo a notícia de que a exposição de Cézanne instalada no Salon D'Automne teria seu encerramento. Em sua memória ficariam eternizadas as cores apreendidas nas obras do pintor: o violeta, o verde e os tons de azul. O escritor rememora o retrato da esposa de Cézanne⁴², especialmente em função do complexo de tons presentes na pintura.

Nesta poltrona vermelha, que é ela mesma uma personalidade, está sentada uma mulher, as mãos no colo de um vestido largo com listas verticais, muito levemente indicado por pequenos toques esparsos de verde amarelado e amarelo esverdeado, até a margem da jaqueta cinza-azul, fechada na frente por um laço de seda que brinca com reflexos verdes. Na clareza do rosto, a proximidade de todas essas cores é aproveitada

⁴² O retrato de M. Cézanne foi pintado em 1877. Pertencia à coleção Fabbrizi, em Florença e no momento se encontra na Robert Treat Paine Collection, em Boston.

para uma modulação simples; mesmo o marrom dos cabelos em coque e o marrom liso dos olhos têm que se manifestar contra aquilo que os cerca. É como se cada ponto soubesse de todos os outros. De tanto que toma parte, de tanto que cada um cuida a seu modo do equilíbrio e o estabelece: como o quadro todo, finalmente, mantém a realidade em equilíbrio (RILKE, 2006, p. 85).

Na tentativa de esboçar para a companheira Westhoff a pintura da mulher na poltrona vermelha, Rilke salienta a importância das cores, dos reflexos e dos contrastes. O escritor traduz com palavras o retrato da delicadeza feminina e aponta para a riqueza cromática da pintura, a liberdade da representação da figura humana e dos objetos retratados por Cézanne.

Para Rilke lhe parece mais apropriado discorrer sobre o autorretrato⁴³ e novamente o poeta se dedica a analisar as cores presentes na pintura de Cézanne. A princípio atenta para o cinza, que em sua concepção não se mostrava literalmente nas obras do artista francês. De acordo com a percepção do escritor, o violeta nunca havia sido demonstrado de uma forma tão minuciosa e variada

o pintor não se contenta e vai buscar os violetas que estão como que espalhados, assim como algumas tardes, sobretudo as tardes de outono, que interpelam as fachadas acinzentadas diretamente como violeta, de tal modo que elas respondem em todos os tons, desde o lilás leve e suspenso, até o violeta pesado do granito finlandês (RILKE, 2006, p. 90).

Na amplitude da palheta de Cézanne, Rilke encontra o equilíbrio interior das cores – e também vai ajustando suas palavras, frases, descrições como se estivesse escrevendo um quadro, como uma espécie de veludo que se estende sobre o ar calmo. Uma das particularidades do pintor foi utilizar o amarelo- cromo e o vermelho ardente puro. O pano branco também foi empregado com frequência juntamente com os materiais que se encontravam ao seu redor.⁴⁴

⁴³ Rainer Maria Rilke cita o Autorretrato de Paul Cézanne pintado nos anos de 1873 e 1876, que faz parte da coleção Lecomte- Pallerin.

⁴⁴ Desde o início o uso do branco e o negro compuseram dois extremos do colorido de Cézanne. Como exemplo, Rilke discorre sobre a obra *Natureza- morta em relógio preto* de 1869, que está sob a posse de M. Stavros Niarchos em Paris. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006 p 91.



Figura 17 - Paul Cézanne. Jarro com taça e maçãs, 1877. Óleo sobre tela: 60,6x 73,7 cm. Fonte: www.metmuseum.org

Durante a década de 1870, a natureza-morta foi um tema destacado na obra de Cézanne. O papel de parede nesta imagem é compreendido como uma quebra dos fundos neutros típicos da pintura do artista, enquanto que o guardanapo é representado com cuidado demonstrando suas dobras e espessura.

Diariamente o pintor dedicava um considerável tempo a observar e contemplar cada detalhe da natureza. O monte de Santa Vitória tornou-se um de seus mais obsessivos projetos, visto que Cézanne estudou o monte por uma variedade de ângulos, empregou blocos de cor com o objetivo de alcançar a profundidade plana. Debruçou-se em plena entrega, para atingir a representação da forma e topografia do local.

O flunar pelas ruas de Paris tornou-se uma atividade criativa propícia para a composição dos escritos de Rilke. A partir de suas travessias pelas ruas da cidade foi que chegou como mencionamos até o Salon d' Automne, local onde estava instalada a exposição de Cézanne. Como transeunte atento o poeta observou as experiências cotidianas da metrópole

Você chega a sentir o que pode ser um coche verde-claro sobre a Pont-Neuf, ou um certo vermelho que não consegue conter-se, ou simplesmente um cartaz na parede-mestra de um grupo de casas cinza-pérola. Tudo está simplificado, trazido a determinados planos claros, como o rosto em um quadro de Manet. E nada é insignificante ou supérfluo. Os livreiros no Quais abrem seus baús, e o amarelo fresco ou gasto dos livros, o marrom violeta das encadernações, o verde de uma pasta: tudo está de acordo, é válido, toma parte e ressoa na unidade de correspondências claras (RILKE, 2006, p. 59).

Como revela o fragmento acima, em sua flânerie Rilke vai compondo uma aquarela multicolor cujas cores lhe servem como instigantes válvulas de despertar os sentidos. Como um poeta simbolista, que faz das sensações sua expressividade lírica, Rilke vai descrevendo seu quadro à medida que contempla a paisagem parisiense. Rimbaud em seu clássico poema "Voyelles" atribui a cada letra uma cor " A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles/Je dirai quelque jour vos naissances latentes" (RIMBAUD, 1963). Rilke vai elaborando cada filigrana do cenário alternante de cores, que ora pode ser "o amarelo gasto dos livros", ou uma perturbação inquietantemente como "um certo vermelho que não consegue conter-se". Sob o olhar do poeta, cada detalhe é importante para a composição de sua tela que adquire uma síntese por meio da estética impressionista, ou seja: "Como um quadro de Manet".

No presente capítulo traçamos um diálogo entre escritura e pintura tendo como fio condutor as imagens que emanam da poesia de Rilke. Diante dos registros idealizados, o escritor retoma a obra de Rodin, Van Gogh e Cézanne, interpreta e configura poeticamente suas impressões sobre o artista. Trata-se de uma reflexão que busca apreender aspectos essenciais da experiência realizada pelo pintor, um dos fundadores da linguagem moderna da pintura. As correspondências do poeta foram escritas com lucidez, demonstrando domínio das complexas questões nela implicadas.

CONCLUSÃO

A primeira vez que escutei o nome "Gerd Bornheim" foi durante as aulas do professor Dr. Gaspar Paz. De imediato, me senti atraída a conhecer melhor este filósofo tão grandioso. A oportunidade chegou, quando fui convidada por Paz para participar do grupo de pesquisa "Crítica e experiência estética" e no esperado momento em que fui apresentada ao rico acervo de Bornheim, fui tomada por uma sensação de encantamento. Sob um estado de impacto se deu meu primeiro contato com sua obra.

Parte da metodologia empregada neste estudo constou de pesquisa, pré-catálogo, transcrição e interpretação destes materiais, a partir da orientação do professor Gaspar Paz. O destaque especial se direciona para a apurada seleção de ensaios, textos, críticas, entrevistas em jornais e correspondências, que Gerd Bornheim escreveu para familiares e amigos.

Registros que evidenciam uma significativa parcela de suas impressões pessoais, acrescidos de temas fundamentais para a compreensão da poesia de Rilke. Nas palavras do escritor Caio Fernando Abreu "Criação é coisa sagrada". Através de um processo criativo ininterrupto Rilke e Bornheim alçaram vôos e abriram novos caminhos para a escrita, poesia, filosofia, crítica e experiência estética.

A percepção da materialidade do mundo estabeleceu-se como uma constante na obra de Rilke. É a princípio, por meio do olhar que todas as questões se colocam para o poeta. Compreende-se que a existência de algo não se define apenas pela condição isolada do objeto, através da subjetividade estende-se também os sentidos.

Rilke vivencia com intensidade sua época, como dizia Carlos Drummond "um homem presente na vida presente". Tivemos como perspectiva nesta pesquisa ressaltar o processo inventivo do escritor, que busca seu lugar no mundo através da poesia.

No decorrer da dissertação, procuramos destacar como a poesia de Rilke dialoga com as artes plásticas, em especial a pintura e a escultura, e como o poeta harmoniza estas concepções estéticas a partir de suas experiências e sensações.

O principal critério que norteou a seleção das obras que apresentamos de Rilke, baseou-se nas análises de Gerd Bornheim em seus datiloscritos sobre o poeta. Ressaltamos o valor de tais documentos que se encontram em anexo. Procuramos evidenciar o papel contribuidor dos tradutores a exemplo de Dora Ferreira da Silva e José Paulo Paes que deram mais sustento para a consolidação da poesia de Rilke no Brasil.

A escrita de Rainer Maria Rilke mostrou-se como singular objeto de estudo por apresentar uma linguagem plástica peculiar. Enquanto frequentador de arte, o poeta em sua incessante produção, consegue reunir e relacionar as mais diversas referências artísticas.

Observamos ao longo de nosso trajeto de pesquisa, que definir ou concluir são atos difíceis de serem concretizados mediante o vasto universo artístico. Creio que explorar a abertura, significa respeitar a experiência singular da Arte. A poesia de Rilke e os escritos de Gerd Bornheim, tornam-se apenas a porta de entrada para outros espaços artísticos, os quais dialogam das mais diferentes formas nas páginas de seus livros.

Nossa intenção é aprofundar o alcance do tema para futuras pesquisas tanto sobre Gerd Bornheim, quanto sobre Rilke. Por exemplo, se perguntando que pontos poderiam ser aprofundados:

Primeiramente, sobre a percepção de Rilke sobre Rodin e todas as implicações advindas daí para a estética e a filosofia da arte; também, um aprofundamento da relação entre pensamento e produção poética, que se revela no contexto e na época de Rilke com autores que promoveram transformações decisivas como Lou Salomé, Nietzsche, Freud e Rodin; essa relação filosofia e arte se mostra interessante ainda se se pensar, como disse Agamben, interpretando Heidegger, que "o conflito político decisivo, que governa todo e qualquer outro conflito, é, em nossa cultura, aquele entre a animalidade e a humanidade do homem. A política ocidental é, assim, cooriginariamente biopolítica" (AGAMBEN, 2017, p. 124). Nesse sentido, esses autores promovem uma alteração no curso da definição de homem como animal racional. Bornheim diria "a vetusta e insuficiente definição de homem como animal racional" (BORNHEIM, 1998, p. 199) será recolocada por esses autores.

Há ainda toda uma percepção em torno de Blanchot e a questão literária, assim como, em Heidegger e a sua - para falar com Benedito Nunes - passagem para o poético; sobre a experiência estética há uma interpretação interessante de Paul Ricoeur sobre o alcance dos juízos reflexionantes (perspectiva kantiana) a partir da observação da obra de Van Gogh. Coloca-se aí a questão da possibilidade real da experiência e seu alcance. No entanto, creio que para Bornheim não é essa perspectiva kantiana da experiência que interessa pesquisar e tampouco a ideia de crítica (no sentido de Kant) está em seu Horizonte. Para Bornheim, importa bem mais uma crítica que se alicerça numa perspectiva dialética de interpretação (que já começa em Hegel, mas atinge seu ápice na perspectiva marxista). É por isso, que ele intensifica seus estudos em direção à compreensão do teatro brechtiano.

Por fim, há ainda duas perspectivas que poderiam ser expandidas em trabalhos futuros: A relação de Rilke e Lou Salomé a partir de suas correspondências e a contextualização do

tempo da poesia a partir de datiloscritos de Gerd Bornheim sobre Hölderlin e sua projeção na obra de Rilke.

Assim, o resultado desta pesquisa se soma ao extenso trabalho que Gerd Bornheim e Rainer Maria Rilke desenvolveram em prol da literatura, filosofia e estética. Suas múltiplas e interligadas funções se complementam de modo que, com frequência, eles nos presenteiam com belas obras. Seus textos cumprem também com a possibilidade de conhecermos outros artistas através de seus olhares e de seus jogos habilidosos com as palavras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Escritos de Gerd Bornheim

BORNHEIM, Gerd. " A educação pela máquina *In Ensaios de filosofia –homenagem a Emmanuel Carneiro Leão*. Org. Márcia S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. "A filosofia do romantismo". *In O romantismo*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. "A revolução do ócio". *In Para entender o Brasil*. Org. Luiz Antonio Aguiar. São Paulo: Alegro, 2001.

_____. "As dimensões da crítica". *In Rumos da crítica*. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.

_____. " Duas características do expressionismo". *In O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992a. (3 ed.1969).

_____. "Entrevista". *In Conversa com filósofos brasileiros*. Org. Marcos Nobre e José Marcio Rego. São Paulo: Ed. 34, 2000c.

_____. "Filosofia e poesia"; "Heidegger: A questão do Ser e a Dialética". *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Foi publicado pela Editora Movimento, de Porto Alegre, em 1972).

_____. *Heidegger. L'être et le temps*. Paris: Hatier, 1976.

_____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. *Temas de Filosofia*. Organização: Gaspar Paz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. *Témoignage: souvenir et présence de Bachelard*. Cahiers Gaston Bachelard, Dijon, n. 4, 2001c. Dossier Bachelard au Brésil.

Sobre Gerd Bornheim:

BARBOSA, Ricardo. Gerd Bornheim: Traços de sua fisionomia intelectual. *In Viso: Cadernos de estética aplicada*. Niteroi, 2015.

KONDER, Leandro. "Meu orientador, Gerd Bornheim". *In Revista de Filosofia SEAF*. Ano III n. 3. Rio de Janeiro: SEAF/UAPÊ, 2003

PAZ, Gaspar. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de doutorado em Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

RIBEIRO, Renato Janine. “Apresentação de Gerd Bornheim”. In *Rumos da crítica*. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.

STEIN, Ernildo. “Bornheim, um filósofo entre filosofia e cultura”. In *Revista de Filosofia SEAF*. Ano III n. 3. Rio de Janeiro: SEAF/UAPÊ, 2003.

Escritos de Rainer Maria Rilke:

RILKE, Rainer Maria/ Lou Andreas- Salomé *Briefwechsel*, org. Ernst Pfeiffer. Frankfurt: Insel, 1979.

_____. *Auguste Rodin*, tradução Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Tradução: Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 1998.

_____. *Cartas Natalinas à mãe*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Globo, 2007.

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

_____. *Correspondência a três*. Tradução Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. Prefácio Sérgio Augusto Andrade São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O diário de Florença*. Tradução e apresentação de Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

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

_____. *Os sonetos a Orfeu*. Tradução e introdução de Karlos Rischbieter e Paulo Gargunkel. Rio de Janeiro: Record.

_____. *O livro de horas*. São Paulo: Civillização Brasileira, 1993.

_____. *Poemas*. Tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RILKE, Rainer Maria e ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Correspondance*. Texte établi par Ernst Pfeiffer. Traduit de L’allemand par Philippe Jaccottet. Paris: Gallimard, 1985.

RILKE, Rainer Maria; PATERNAK, Boris; TSVETAÏEVA, Marina. *Correspondance à trois*. Paris: Gallimard, 1983.

RILKE, Rainer Maria e RODIN, Auguste. *Correspondance (1902-1913)*. Edition de Hugo Hengl. Paris: Gallimard, 2018.

Sobre Rainer Maria Rilke

AGAMBEM, Giorgio. *O aberto*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: 2017.

BAZAN, Mariana Marchi. *Poesia-coisa: a poesia de Rilke em diálogo com a escultura e a pintura*. Dissertação de mestrado em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

BLANCHOT, Maurice. Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003

_____. « Pourquoi des poètes ? » *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962.

_____. Para quê poetas? Tradução Bernhard Sylla e Vitor Moura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

JACOTTET, Philippe. *Rilke*. Paris: Seuil, 1970.

MORAES, Vinícius de. *Para viver um grande amor*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NUNES, Benedito. “A gnose de Rilke”. *A clave do poético*. Org. Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAU, Antonio. *Vida de Rainer Maria Rilke*. La belleza y el espanto. 2 ed. Madrid: Trotta, 2007.

PAES, José Paulo. in: Rilke, Rainer Maria. *Poemas*. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris, Éditions du Seuil, 2017.

SANTANA, Bruno W. *Variações do Ver: Uma articulação entre Psicanálise e Nietzsche*. Curitiba: Editora CRV, 2019.

SARAIVA, Arnaldo. *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Árvore, 1984.

SILVA, Dora Ferreira da. in: Rilke, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. Prefácio Sérgio Augusto Andrade. São Paulo: Globo, 2001.

SÜSSEKIND, Pedro. in: Rilke, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

Referências que auxiliaram a compreensão da poesia de Rainer Maria Rilke

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLANCHOT, Maurice. “Hölderlin”. *La condition critique. Articles 1945-1998*. Paris: Gallimard, 2010.

CAMPOS, Haroldo. “A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antigone de Hölderlin”. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013

CARMO, Ana Carolina Rigoni. *Cartas sobre família, liberdade e natureza uma análise da obra de Paul Cézanne*. Tese de doutorado em Educação, arte e história da cultura. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014.

CAVALCANTI, Claudia. *A poesia expressionista alemã. Uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

D' Alessandro, Eliana Angélica. *Visualidade e história em Guernica*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FELLOWS, Theo Machado. *A morte de Empédocles de Hölderlin: A tragédia como obra filosófica*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, revista Kinesi, 2011.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Humana, Demasiada, Humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

GOGH, Van Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L &PM, 2008.

GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral: Rio de Janeiro: Record, 2007.

HOBBSAWN, Erick. “As artes 1914-45” e “Morre a vanguarda. As artes após 1950”. *In A era dos extremos: o breve século XX*. Trad. de Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A Dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; Prefácio Claude Lefort; pós-fácio Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MORA, J. Ferrater, Dicionário de filosofia 2ª edição tomos, I, II, III e IV. Tradução Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno & Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo, Edições Loyola, 2004.

NUNES, Benedito. “Encontro em Austin”. *Arte brasileira e filosofia*. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

_____. “Filosofia e poesia”; “Hölderlin e a essência da poesia”. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PEREIRA, Marcelo Duprat. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PETERS, Heinz Frederick. *Lou minha irmã, minha esposa*. Tradução Waltensir Dutra ; Prefácio Anaïs Nin. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1963.

ROSENFELD, Kathrin H. "A melodia como luz da poesia". In: O Impacto de F. Nietzsche sobre R. M. Rilke. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

ANEXOS

1. Anexo A: Datiloscrito "Estudo de Gerd Bornhein sobre Rainer Maria Rilke"

Rilke-1- Perguntarei Rilke: ã como crítico literário ou poeta, mas aproximação filosófica. Por q R. pretende nos dizer algo: nos fala do destino da humanidade (última fase): pretende dizê-lo poéticam. Ora, isto coloca dois probl. preliminares: 1) aproximação filosófica de um poeta. 2) conhecim.poético.

1) aproximação filosófica: há poetas e críticos q suspeitam desta aproximação: pq se reduz um poeta a uma fil. o q perco é precisam. o poético de sua obra. Mas a isto se poderia dizer: ã se trata de uma redução e sim de um diálogo: supõe dois termos, 2 pessoas, 2 obras: e respeito por cada um dos termos... Claro q este diálogo e respeito é difícil: talvez ã se realize impunem. - Mas há poetas q se nutrem deste diálogo com a filosofia: Eliot. Rilke tb: ã teve relações fortes com filósofos ou filosofia. Mas há uma preocupação mto.forte em Rilke com o pensamento de suas Elegias: tenta mesmo explicar em sua correspondência (fora da poesia, por um caminho ã poético) o seu pensamento. Quer dizer: podemos perguntar este pensamento: ao mem os em certos poetas.

Contudo, as relações entrefilósofos e poetas através da história sempre foi escasso: pode ser visto na Grécia: os pre-socr. eram poetas quase todos: transmitiam a sua fil. em poemas: tto. Hesíodo como Parmênides receberam uma revelação da deusa e a transmitem.. No tempo dos pre-socr. o q domina ã é a fil. e sim a poesia. E

qdo. vieram os gr.filósofos: Sócr., Pl.Arist., a poesia morreu: qdo. Arist. e Platão escreviam os seus tratados filosóficos, o povo dava gargalhadas com as comédias de Aristófanes: já ã se escreviam tragédias (2.000 anos maos mais trade...) O séc. de Pl., Arist. Teofrasto Demóstenes, Xenófanes, etc. é o séc. da prosa e ã da poesia. Nietzsche pretende q Sócr.tenha matado a poesia.

Diz um autor q o velho Sócrates voltara a escrever versos, talvez remorso: tarde demais: o zeu querido Platão ã só queima os versos de sua juventude, mas na República onde discute a vida filosófica, analisa a dimensão social da fil, constroi uma República filosófica, expulsa os poetas - Este divórcio entre fil. e poesia vai caracterizar toda fil. ocidental, com raras exceções. Assim, qdo Arist.cita um poeta: didata. Kant...

Hoje tende a voltar-se ao diálogo com os poetas. Isto tem raízes românticas (mas ã havia diálogo e sim redução, confusão de planos). Hoje há diálogo ãe ã redução. - Marcel E Sartre: escrevem dramas: ã é acaso. E há uma atividade intensa q pergunta o poeta: em muitos filósofos e em quase todas orientações filosóficas. Sobretudo no maior filósofo: Heidegger: pergunta Hoelderlin, Rilke, Hegbel. E pergunta sobreuto os pre-socr.: aqueles filósofos q foram poetas. Grande importância. Merleau-Ponty: La tâche de la philosophie et celle de la litterature ne peuvent plus être séparés.

Rilke-2- 2) conht poético: se a aprox. filosófica é possível, isto supõe: conhet. poético: uma verdade poética: a poesia nos pode revelar algo: aletheia: há um des-velar. Se Heidegger pergunta Hebble: essência da casa. Hoelderlin: ess. da poesia. - Isto quer dizer q nem todos os poetas se prestam a um diálogo com a poesia fil, mas só aqueles nos quais se verifica conht poético.

O q é conht poético? Com êste probl. pretendo chegar a Rilke: ñ pretendo pois dar uma resposta completa ao probl.: compreender melhor Rilke. - Considerando a história da poesia deparamos com 4 pontos de vista fundamentais com respeito ao probl. doccoht. poético: 4 grupos de poetas ou de atitude poéticas: vamos seguir este itinerário e no fim encontraremos Rilke.

1 grupo: ñ há verdade, conht poético: toda poesia q de fato ñ chega a ser poesia: palavras bem agrupadas, bric-a-brac, anedotas contadas em verso: se lê com certo encanto, mas lidas ou ñ, ñ há diferença. - Tb o concretismo: pq se abdica do mundo de significações, de valores, abdica tb da verdade, e ñ se verifica conht. poético. - Talvez possamos incluir aqui tb toda poesia de tipo nihilista e q representa uma espécie de recusa: poesia ñ tem nada a ver com coisa nenhuma: ñ há uma verdade do mundo (eu), nem acima ou abaixo do mundo. G. Benn: Stil ist der Wahrheit überlegen.

Nestes tipos de poesia ñ há conht poético, ñ há verdade.

2 grupo: aqui já há verdade, seja no mundo exterior ou interior: mas é sempre uma verdade q já está aí e q ñ depende da poesia: é a poesia q depende desta verdade: ñ há um conht poético, mas o poeta aceita uma verdade q está aí: realismo naturalista de Zola.

Poesia parnasiana ou todo tipo de poesia científica ou positiva. Les Elephants: Descomte de Lisle: sem filosofia, moral: verdade ñ transcende o plano empírico; sofre influência da ci: desconfia do q a transcende. Podemos falar aqui talvez em conht: mas ñ é conht poético. - Nos estados totalitários: tb: arte é delimitada pela verdade de cada estado.

3 grupo: tb já há verdade, e a poesia deenderá desta verdade: mas ñ é verdade empírica ou científica: superior, aberta para um mundo transcendental. Ex.: poesia medieval: supõe uma verdade, a da revelação: Otfried (870) conta a vida de Jesus, entremeada do q chama de moraliter, espirutualiter e mystice: apresenta as verdades da revelação cristã: poesia a serviço, serva da telogia.

T.S. Eliot: "encontra-se mais alegria em um poeta quando se participa de suas crenças religiosas": a poesia é medida por uma verdade q a transcende. Diz ainda: "A verdadeira filosofia é o melhor material para o grande poeta": isto vale em parte ao menos tb para Eliot: há muito de aristotélico nos Four Quartets, The Family Reunion: heideggeriano. - Nestes casos há conhecimento filosófico, teológico, moral, mas ñ há conht poético.

Rilke-3- 4.grupo: há propriam. conht poético: poesia é organon de verdade: poesia é um caminho q traz certas revelações que lhe são próprias e q só ela pode dar. Schiller: o homo ludens (artista) consegue, desde dentro da arte, harmonizar necessidade e liberdade, matéria e espírito, corpo e alma. Goethe: Verwiele doch, du bist so schön: este permanecer, atingir um estável, só a arte pode dar: na arte atingimos uma verdade superior, q na poesia se revela na simbólica poética. Romantismo: Schelling dizia q o q a fil. nos revela de modo abstrato, a arte nos revela de modo concreto: por isto a arte deve casar-se com a filosofia, deve tornar-se o organon da filosofia. Novalis, Hoelderlin Hofmannstahl, etc. Mallarmé: (já nos aproximamos de Rilke): no simbolismo encontramos a tentativa de expressar uma experiência sobrenatural, meta-empírica, na linguagem usual, das coisas visíveis, algo q leva o homem além do mundo dos sentidos. Há qq coisa de místico: aquele momento de êxtase q o poeta místico pretende atingir através da oração e da contemplação: apresenta analogia com o q o poeta simbolista pretende atingir através de sua arte. Há um mundo ideal, platônico: o mundo da beleza, um absoluto. Haveria neste caso um conht poético: o poeta atingiria algo q só a poesia lhe poderia dar. É verdade q esta revelação, o atingir este ideal leva a uma suspensão do proprio poético: o ideal de Mallarmé é l'absence, algo q está além de todo poético, da linguagem, silêncio mais musical do q a música. De fato Mallarmé chega a uma posição paradoxal. Por um lado: Je pense que le monde sera suavé para une meilleure littérature" (revela fortem. a crença num conht poético). Mas por outro lado diz: "Mon art est un impasse". - O q nos interessa salientar em Mallarmé é a id. da arte como um absoluto, o culto da beleza. Esta idéia nós a encontramos tb em Rilke: podemos com ela compreender boa parte do itinerário de Rilke, Podemos dizer q parte desta idéia: a arte é tudo. Nasceu em Praga, escreveu em alemão: de fato foi um cosmopolita apátrida. Melhor: sua pátria foi a arte: sacrificou tudo. Não pertencia a nenhum lugar, nenhum grupo, nenhuma comunidade, religião: pertencia á arte. Organizou toda a sua vida em função da poesia: viveu para arrancar de si até a última gota de poesia: e conseguiu, para morrer em seguida. Por isto: sua biografia é pouco interessante do ponto de vista ação: passou a vida viajando. Mas sua biografia real é puramente interior: procurava descobrir os seus sentimentos afim de expressá-los: e subordinava tudo a esta descoberta de sentimentos. Assim, o seu primeiro contato com Paris o decepcionou: viu em Paris algo de caótico, que lhe era perigoso. Mais tarde aprendeu amar Paris: quando conseguiu subordinar Paris a sua interioridade. Aponto as fases principais deste itinerário: § 3. A primeira: Livro das Horas. A 2: Neue Gedichte. A 3: Elegias de Duine e os Sonetos a Orfeu. Interessa-nos a terceira. - Indicações rápidas

Rilke-4- A primeira fase: é nitidamente romântica: a idéia de nostalgia, insatisfação é fundamental:

Ich möchte werden wie die ganz Geheimen:

Nicht auf der Sitarnen die Gedanken denken,

Nur eine Sehnsucht reichen in den Reimen.

Poesia q busca a nostalgia, anti-intelectual e q busca algo de secreto, um certo culto da individualidade, aristocratismo.

Aos poucos parece ter esgotado esta veia: tomou consciência de q o romantismo traz consigo um certo elemento destruidor. Rilke compreendeu q se impunha a ele a busca de um novo caminho.

Segunda fase: Neue Gedichte: abandona o mundo de subjetividade confessional e olha para fora: interessa-se pelo objeto. Requiem

O alter Fluch der Dichter,

Die sich beklagen, wo sie sagen sollten,

Die immer urteilen über ihr Gefühl

Statt es zu bilden.

Busca fugir da maldição do poeta q se lamenta. O poeta deve dizer as coisas. Não julgar os seus sentimentos, mas formá-los, educar-se através das coisas. - Rilke sofre influ: Rodin: o q conta ã é a nostalgia, mas a natura das coisas. E Rilke entrega-se a uma atitude passiva, de auto-esquecimento, recpetiva, deixa-se absorver o mais possível: procura ver, concentrar-se no que, absorver o mais possível. Uma atitude de paciência, de longa espera: espera na transformação daquilo que vê em um poema. Não há mais a espontaneidade do livro das horas: mas teoria da poesia: surge uma preocupação intelectual sôbre o metier poético.

Nesta 2.fase: aprendizado do mundo, um aprender a ver as coisas: procurar captá-las desde sua intimidade, co-naissance, desde sua origem. Este pacienciar, esperar q a coisas se manifeste é extremamente raro, supõe uma enorme disciplina. E esta atitude, de entregar-se completam. ao ver, revela bem o asceta q foi Rilke: ã em sentido religioso, mas estético.

Escreve poemas sôbre animais: Der Panther: descreve o animal enjaulado: expressa o q viu, sentiu, mas ã pronuncia juizos: oferece o animal, desvela o objeto. (Flamengos, Carrossel, etc.). Mas o obj. preferido de Rilke, ã s animais nem pessoas, mas a obra de arte: Torso de Apolo. E o q se nota nestes poemas, é q o obj permanece mais forte q o poema, o poema como q rodeia o torso: é arte de arte, arte de 2a. mão. - Mesmo qdo. Rilke toma tema religiosos (Pietà, Jardim das Oliveiras) Ele ã se inspira nos Evangelhos, mas em obras de arte (Renasc.italiana). O q conta, port., é o mundo dos objetos. - Mas isto ã quer dizer q ãn haja idéias próprias: as vezes há juizo, há tomada de posição. Ex.: Orfeu, Eurídice, Hermes: usa o mito grego de modo próprio, para expressar uma idéia sua e q nada tem a ver com o mito.

Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh

Der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf

Rilke.5-

Die Worte sprach: Er hat sich umgewendet-,
Begriff sie nichts und sagte leise: Wer?

Ela já ñ o reconhece: já é raiz, está integrada na natura: já ñ é mulher, mas voltou a natura. Aqui Rilke dá uma interpretação q nada tem a ver com o mito: mesmo assim, há uma preocupação com uma realidade q está além do subjetivo, uma integração na natura.

Há A despeito de idéias próprias nos Novos Poemas, podemos dizer q o tom geral é o de objetividade, preocupação com o mundo dos objetos. Assim, na primeira fase: domina o subjetivo (tese). Na segunda domina o objetivo (antítese). Numa terceira fase, a mais importante, atinge a síntese: a superação (integradora) das duas primeiras fases.

"Espanha foi a última impressão. Até este momento minha vida havia sido trabalhada desde dentro com tanta força e constância q já não podia receber novas impressões": Rilke se dá conta de q chegara ao fim de uma segunda etapa de seu itinerário: necessário buscar novo caminho. A partir de 1911: longo silêncio de 10 anos. O caminho anuncia-se aos poucos. 1914: Wendung (volta):

Mas há um limite para o olhar,
e o mundo contemplado
quer dar fruto no amor.

Amobra visual está realizada;
uma obra do coração agora,

com estes quadros, esats criaturas que estão em ti.

O resultado deste novo caminho: 1923: Elegias de Duino: poesia extremam.difícil, simbólica, altam.pessoal, sem rimas, amétrica. Falei em síntese: ã síntese no sentido mais rigoroso da palavra. Nos novos Poemas; o objeto, o ver: e por isto o q se impõe ñ é o poema, mas através do poema o torso de Apolo. a pantera: o mundo dos NP é um mundo q se perde na multiplicidade: para ser completo deveria haver tantos poemas quantas são as coisas: o limite é a multiplicidade: ñ há limite, ñ há unidade, síntese.

As Elegias ã esta unidade, esta síntese: ã completas, nada há de mais ou de menos: formam uma unidade. Que síntese?

Dupla dimensão: psicológica e metafísica.

Psicol.: pede uma obra do coração: o q dá unidade é o coração, é a interioridade, o subjetivo. Metaf.: esta subj.ñ é apenas a de Rilke: .o que Rilke pergunta é o destino da humanidade, e, em última análise, da realidade toda:

Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögelfliegen still
Durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
Ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.

Há de fato uma exigência de síntese: ñ apenas de unir todas as coisas: mas de procurar uma unidade no fundo de tudo: nos muitos

Rilke-6- Nas Elegias consegue esta síntese: o q faltava nos NP. Esta síntese constitui o q podemos chamar de conht poético.

Diz q R. ~~maxia~~ em um dia de tempestade, diante do mar, ouviu uma voz: Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ord? E as elegias foram todas compostas nesta atmosfera de intensa inspiração. Supõe um homem tremendam. maduro, concentrado: conseguiu uma metamorfose da realidade: o q antes era obj. passa a ser símbolo: importante notar a profunda unidade temática. Os temas anunciados na primeira s̃ desenvolvidos nas seguintes. - A 1. começa com o tema do temor ao anjo; e a 10. com o mesmo tema, q se transforma em alegria e esperança. Esta unidade temática ñ quer dizer: silogismo: unidade poética, ñ filosófica: umas s̃ mais pessimistas outras menos. Um certo itinerário,, evolução. O tema talvez possa ser reduzido ao do lugar do h no cosmos. Mas este tema é apresentado poeticam., dentro de um clima de inspiração.

Começa com o anjo: expressa a inspiração poética levada ao absoluto.

E mesmo q um deles me tomasse inesperadamente em seu coração: eu desvaneceria em sua existência demasiado forte. Pois o belo nada mais é senão o iníci o do terrível, que apenas suportamos, e admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo anjo é terrível.

A id. do anjo nada tem a ver com a concepção tradicional do anjo: nada é de descarnado: é um absoluto de inspiração, poético, a beleza terrível q apenas suportamos. Rilke contrapõe aqui: o momento supremo, de realização máxima, com a vida quotidiana, banal. E podemos dizer q Rilke busca fazer de toda exist, e ñ apenas de momentos previligiados, o lugar da beleza: fazer da exist. um canto: um anjo: fazer com q o h suporte aquele momento da terrível beleza e q é o umbral da exist. plena. Por isto, com a id. de anjo pisa o centro de sua inspiração, aspiração.

Rilke traça uma série de paralelos com o anjo.

Herói: o h da decisão, da afirmação plena, e por isto, da harmonia plena com a vida: este crescimento inevitável do herói, q vem de uma fatalidade interior. O h excepcional.

Amantes: Rilke fala de Gaspara Stampa, a amante ideal: q prescindem. de si própria, q ñ pede retribuição, q ama absolutam.

Mas este amor é excepcional (como o herói). O amor normal é insatisfatório porque ñ chega a ser uma entrega absoluta: os amantes ñ se perdem um no outro. - A 3. elegia: serve-se de temas psicanalíticos: qdo. um jovem se enamora despertam nele desejos antigos, ancestrais, "o obscuro e oculto deus rio do sangue".

Atrás do q acontece na vida amorosa esconde-se o destino:

Amava seu mundo interior, caos selvagem,
bosque ancestral adormecido...

Amava. Abandonado, as próprias raízes mergulhou na origem poderosa, onde sobrevivia seu pequeno nascim. Desceu, amando, ao sangue mais antigo, ao abismo onde jaz o Espanto...

Rilke.7- Há dois aspetos na experiência amorosa. Por um lado, a exper. amorosa ñ existe em seu estado ideal: nunca há integração absoluta: sempre há o outro. Nunca se atinge o estado do anjo. Por outro lado, a exper. amorosa é um voltar para a origem, caos selvagem, bosque ancestral: isto tem um sentido mto. profundo: pode ser compreendido melhor:

Crianças: vive naquela origem, vive em um espaço infinito, em um presente eterno: o brincar q ñ tem principio nem fim: vive integrada. Mas este estado ñ dura: é despertada pelo adulto para uma vida adulta: adquire sempre mais consc: e se destaca, se afasta daquele presente infinito. Notem este sentido de regressão: Rilke nunca se sentiu bem em casa no mundo, daí um certo sentido de fuga: cultivava, conscientem., aquilo q os psicanalistas chamam de claustro maternal: esta busca é a biografia de Rilke: q ele mesmo escreveu, construiu. - Este sentido do "bosque ancestral" pode ser constatado em um último paralelo:

Animais: há neles símbolos de plena integração, de harmonia cósmica: sem angustia, vivem no presente absoluto.

O livre animal ultrapassou seu fim;
diante de si tem apenas Deus e quando caminha
caminha na eternidade, assim como as fontes caminham.
O animal é pleno, integrado no absoluto. Pleno porque?

O santidade da pequena criatura
que sempre permanece no colo que a gerou.
Todos estes paralelos se aproximam do anjo: mas nenhum é o anjo: em nenhuma forma de exist. encontramos aquela plenitude de integração no absoluto: no Aberto, puro espaço, natureza.
Nas Elegias, mto. mais do q traçar estes paralelos, Rilke ~~se~~ apresenta a exist. banal, quotidiana: acentua a falta de plenitude, insegurança, insuficiência, em contraposição á absoluta do Anjo.
O h ñ vive no espaço puro, no Aberto, mas no mundo.

Quem nos extraviou assim, para que tivéssemos ~~um~~
um ar de despedida em tudo que fazemos?
Assim vivemos nós, numa incessante despedida.
Este tom é pessimista, melancólico. Resumido no início da oitava
(Com todos os olhos vê a criatura o aberto....(ler)

Há qq coisa de um nirvana budista: Rilke aspira uma integração no Aberto, na natureza, puro espaço: aspira a supressão da consciênc
Pq a consc. é o q nos destaca: "Tudo aqui é distância", "A isto se chama destino: estar do outro lado e apenas isto, e sempre do outro lado": abolindo esta distância, a consc., nos poderíamos nos integrar no aberto: ser como as crianças, os animais.

Mas Rilke ñ se entrega a este pessimismo: busca superá-lo. mas Como?

Dois temas: morte e transformação

Rilke.8- A 10. elegia é uma espécie de evangelho da morte.

Morte: A Eurídice nos NP já antecipa este sentido da morte: volta, se integra na natura. E qdo. Deus diz a Eurid. q Orfeu pede por ela, ela pergunta WER?: ñ o reconhece: pq ñ tem mais individualidade, consciência, está integrada na natura. p Na 10. Eleg. Rilke descreve o nosso mundo, a Cidade da Dor: um mundo falso dominado pelos interesses do dinheiro, do sexo. Mas há um guia q nos indica um caminho de superação: Klage, lamento. Este lamento nos abre para o sentido da exist. plena: criança, amante, ~~anjo~~ animal: anjo. Mas este lamento só pode ser suspensão pela morte: nos dá o sentido da morte, a integração no todo.

Transformação: Já a morte é uma modalidade de transf.: mas é uma transform. radical, q age através do lamento: transformação final e absoluta. Mas Rilke fala de outra transformação. Qual é? Dado o tom melancólico geral das elegias, a gente se espanta:

\ Hiersein ist herrlich.

E na 10. diz: Uma existência inumerável brota em meu coração. Que transfiguração é esta? em carta diz: "Nossa tarefa é gravar-nos esta terra provisória e perecível tão profundamente, tão dolorosa e apaixonadamente, que o seu ser possa ressurgir invisivelmente em nós". Esta transformação pretende ser uma resposta, não na morte, ñ fora da vida, mas dentro da vida. Transformar o q é dado, o mundo exterior, em interioridade, em um mundo interior. É uma espiritualização de todas as coisas.

Como compreender este tornar invisível? Não se explica, ñ se compreende racionalmente: é uma vida, uma biografia, é o fim de um itinerário. A última fase de Rilke apresenta analogias com a via mística. A sua leitura constante na última fase, além da Bíblia, era São João da Cruz.

Dimensão romântica. Na primeira fase: era romântico, mas um romantismo q se reduzia á subjetividade, á atitude, ao confessional, sem dimensão metafísica. Agora, é romântico, mas em uma dimensão metafísica: assim como Schelling q dizia q toda natureza se tornaria espírito, coincidindo com o absoluto.

Terra, não é isto o que tu queres? Ressurgir invisível em nós? Não é o teu sonho ser invisível um dia? Terra! Invisível!

Há um desejo q arranca da terra, de toda a realidade,, um consentir a tudo: Terra, querida, eu quero

Isto se torna ainda mais claro nos Sonetos, (escritas com as últimas Elegias): escreveu os 26 primeiros em 3 dias "sem ter dúvidas sobre uma única palavra, sem fazer nenhuma modificação": saíram completas de dentro do poeta. Se a id. de dor, melancolia, morte domina as elegias, a idéias de alegria, Ruhm (glória, louvo domina as sonetos. O tema: Orfeu, o poeta que canta: Gesang ist dasein. O canto é o real, a única existência verdadeira.

Wolle die Wandlung. Entusiasma-te com a chama onde se esquia algo q ativamente se transforma.

2. Anexo B: Transcrição do datiloscrito "Estudo de Gerd Bornheim sobre Rainer Maria Rilke"⁴⁵

Rilke-1 - Perguntarei Rilke: não como crítico literário ou poeta, mas aproximação filosófica. Porque Rilke pretende nos dizer algo: nos fala do destino da humanidade (última fase): pretende dizê-lo poeticamente. Ora, isto coloca dois problemas preliminares: 1) aproximação filosófica de um poeta. 2) conhecimento poético.

1) aproximação filosófica: há poetas e críticos que suspeitam desta aproximação: porque se reduz um poeta a uma filosofia o que perco é precisamente o poético de sua obra. Mas a isto se poderia dizer: não se trata de uma redução e sim de um diálogo: supõe dois termos, 2 pessoas, 2 obras: e respeito por cada um dos termos... Claro que este diálogo e respeito é difícil: talvez não se realize impunemente - Mas há poetas que se nutrem deste diálogo com a filosofia: Eliot. Rilke também: não teve relações fortes com filósofos ou filosofia. Mas há uma preocupação muito forte em Rilke com o pensamento de suas Elegias: tenta mesmo explicar em sua correspondência (fora da poesia, por um caminho não poético) o seu pensamento. Quer dizer: podemos perguntar este pensamento: ao menos em certos poetas.

Contudo, as relações entre filósofos e poetas através da história sempre foi escassa: pode ser vista na Grécia: os pré-socráticos: eram poetas quase todos: transmitiam a sua filosofia em poemas: tanto Hesíodo como Parmênides receberam uma revelação da deusa e a transmitem... No tempo dos pré-socráticos, o que domina não é a filosofia e sim a poesia. E quando vieram os grandes filósofos: Sócrates, Platão, Aristóteles, a poesia morreu: quando Aristóteles e Platão escreviam os seus tratados filosóficos, o povo dava gargalhadas com as comédias de Aristófanes: já não se escreviam tragédias (2.000 anos os mais tarde...). O século de Platão, Aristóteles, Teofrasto Demóstenes, Xenófanes, etc. É o século da prosa e não da poesia. Nietzsche pretende que Sócrates tenha matado a poesia.

Diz um autor que o velho Sócrates voltara a escrever versos, talvez remorso: tarde demais: o seu querido Platão não só queima os versos de sua juventude, mas na República onde discute a vida filosófica, analisa a dimensão social da filosofia, constrói uma República filosófica, expulsa os poetas - Este divórcio entre filosofia e poesia vai caracterizar toda filosofia ocidental, com raras exceções. Assim, quando Aristóteles cita um poeta: didata. Kant...

⁴⁵ Na presente transcrição do datiloscrito optamos por manter todos os grifos do filósofo.

Hoje tende a voltar-se ao diálogo com os poetas. Isto tem raízes românticas (mas não havia diálogo e sim redução, confusão de planos). Hoje há diálogo e não redução. - Marcel e Sartre: escrevem dramas: não é acaso. E há uma atividade intensa que pergunta o poeta: em muitos filósofos e em quase todas orientações filosóficas. Sobretudo no maior filósofo: Heidegger: pergunta Hölderlin, Rilke, Hegel. E pergunta sobretudo os pré- socráticos: aqueles filósofos que foram poetas. Grande importância. Merleau- Ponty: La tâche de la philosophie et celle de la littérature ne peuvent plus être séparés.

Rilke -2- 2) conhecimento poético: se a aproximação filosófica é possível, isto supõe: conhecimento poético uma verdade poética: a poesia nos pode revelar algo: aletheia: há um des- velar. Se Heidegger pergunta Hebble essência da casa.: Hölderlin essência da poesia. - Isto quer dizer que nem todos os poetas se prestam a um diálogo com a filosofia, mas só aqueles nos quais se verifica conhecimento poético.

O que é conhecimento poético? Com este problema pretendo chegar a Rilke. não pretendo pois dar uma resposta completa ao problema. : compreender melhor Rilke. - Considerando a história da poesia deparamos com 4 pontos de vista fundamentais com respeito ao problema do conhecimento. poético: 4 grupos de poetas ou de atitudes poéticas: vamos seguir este itinerário e no fim encontraremos Rilke.

1º grupo: não há verdade, conhecimento poético: toda poesia que de fato não chega a ser poesia: palavras bem agrupadas, bric-a-brac, anedotas contadas em verso: se lê com certo encanto, mas lidas ou não, não há diferença. - Também o concretismo: porque se abdica do mundo de significações, de valores, abdica também da verdade, e não se verifica conhecimento poético. - Talvez possamos incluir aqui também toda poesia de tipo niilista e que representa uma espécie de recusa: poesia não tem nada a ver com coisa nenhuma: não há uma verdade do mundo (eu), nem acima ou abaixo do mundo. G. Benn: Stil ist der Wahrheit uberlegen.

Nestes tipos de poesia não há conhecimento poético, não há verdade.

2º grupo: aqui já há verdade, seja no mundo exterior ou interior: mas é sempre uma verdade que já está aí e que não depende da poesia: é a poesia que depende desta verdade: não há um conhecimento poético, mas o poeta aceita uma verdade que está aí: realismo naturalista de Zola.

Poesia parnasiana ou todo tipo de poesia científica ou positiva. Les Elephants: Descomte de Lisle: sem filosofia, moral: verdade não transcende o plano empírico; sofre influência da ciência: desconfia do que a transcende. Podemos falar aqui talvez em conhecimento: mas não

em conhecimento poético. - Nos estados totalitários: também: arte é delimitada pela verdade de cada estado.

3º grupo: também já há verdade, e a poesia dependerá desta verdade: mas não é verdade empírica ou científica: superior, aberta para um mundo transcendental. Ex: poesia medieval: supõe uma verdade, a da revelação: Otfried (870) conta a vida de Jesus, entremeada do que chama de moraliter, espiritualiter e mystice: apresenta as verdades da revelação cristã: poesia a serviço, serve da teologia.

T. S. Eliot: "Encontra-se mais alegria em um poeta quando se participa de suas crenças religiosas". a poesia é medida por uma verdade que a transcende. Diz ainda: "A verdadeira filosofia é o melhor material para o grande poeta": isto vale em parte ao menos também para Eliot: há muito de aristotélico nos Four Quartet, The Family Reunion: heideggeriano. - Nestes casos há conhecimento filosófico, teológico, moral, mas não há conhecimento poético.

Rilke-3- 4. grupo: há propriamente conhecimento poético: poesia é organon de verdade: poesia é um caminho que traz certas revelações que lhe são próprias e que só ela pode dar. Schiller: o homo ludens (artista) consegue, desde dentro da arte, harmonizar necessidade e liberdade, matéria e espírito, corpo e alma. Goethe: Verwiele doch, du bist so schon: este permanecer, atingir um estável, só a arte pode dar: na arte atingimos uma verdade superior, que na poesia se revela na simbólica poética. Romantismo: Schelling dizia que o que a filosofia nos revela de modo abstrato, a arte nos revela de modo concreto: por isto a arte deve casar-se com a filosofia, deve tornar-se o organon da filosofia. Novalis, Hölderlin, Hofmannstahl, etc. Mallarmé: (já nos aproximamos de Rilke): no simbolismo encontramos a tentativa de expressar uma experiência sobrenatural, meta-empírica, na linguagem usual, das coisas visíveis, algo que leva o homem além do mundo dos sentidos. Há qualquer coisa de místico: aquele momento de êxtase que o místico pretende atingir através da oração e da contemplação: apresenta analogia com o que o poeta simbolista pretende atingir através de sua arte. Há um mundo ideal, platônico: o mundo da beleza, um absoluto. Haveria neste caso um conhecimento poético: o poeta atingiria algo que só a poesia lhe poderia dar. É verdade que esta revelação, o atingir este ideal leva a uma suspensão do próprio poético: o ideal de Mallarmé é l'absence, algo que está além de todo poético, da linguagem, silêncio mais musical do que a música.

De fato Mallarmé chega a uma posição paradoxal. Por um lado: "Je pense que le monde sera suave para une meilleure littérature" (revela fortemente a crença num conhecimento poético). Mas por outro lado diz: "Mon art est un impasse". - O que nos interessa salientar em Mallarmé

é a ideia da arte como um absoluto, o culto da beleza. Esta ideia nós a encontramos também em Rilke: podemos com ela compreender boa parte do itinerário de Rilke. Podemos dizer que parte desta ideia: a arte é tudo. Nasceu em Praga, escreveu em alemão: de fato foi um cosmopolita apátrida. Melhor: sua pátria foi a arte: sacrificou tudo. Não pertencia a nenhum lugar, nenhum grupo, nenhuma comunidade, religião: pertencia à arte. Organizou toda a sua vida em função da poesia: viveu para arrancar de si até a última gota de poesia: e conseguiu, para morrer em seguida. Por isto: sua biografia é pouco interessante do ponto de vista ação: passou a vida viajando. Mas sua biografia real é puramente interior: procurava descobrir os seus sentimentos afim de expressá-los: e subordinava tudo a esta descoberta de sentimentos. Assim, o seu primeiro contato com Paris o decepcionou: viu em Paris algo de caótico, que lhe era perigoso. Mais tarde aprendeu amar Paris: quando conseguiu subordinar Paris a sua interioridade.

Aponto as fases principais deste itinerário: são 3. A primeira: *Livro das Horas*. A 2: *Neue Gedichte*. A 3: *Elegias de Duíno* e os *Sonetos a Orfeu*. Interessa-nos a terceira. - Indicações rápidas

Rilke- 4- A primeira fase: é nitidamente romântica: a ideia de nostalgia, insatisfação é fundamental.

Ich mochte werden wie die ganz Geheimen:
Nicht auf der Sitrne die Gedanken denken,
Nur eine Sehnsucht reichen in den Reimen.

Poesia que busca a nostalgia, anti- intelectual e que busca algo de secreto, um certo culto da individualidade, aristocratismos.

Aos poucos parece ter esgotado esta veia: tomou consciência de que o romantismo traz consigo um certo elemento destruidor. Rilke compreendeu que se impunha a ele a busca de um novo caminho.

Segunda fase: Neue Gedichte: abandona o mundo de subjetividade confessional e olha para fora: interessa-se pelo objeto. Requiem

O alter Fluch der Dichter,
Die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
Die immer urteilen über ihr Gefühl
Statt es zu bilden.

Busca fugir da maldição do poeta que se lamenta. O poeta deve dizer as coisas. Não julgar os seus sentimentos, mas formá-los, educar-se através das coisas. - Rilke sofre influência: Rodin: o que conta não é a nostalgia, mas a natureza das coisas. E Rilke entrega-se a uma atitude passiva, de auto- esquecimento, receptiva, deixa-se absorver o mais possível: procura ver, concentrar-se no que vê, absorver o mais possível. Uma atitude de paciência, de longa espera: espera na

transformação daquilo que vê em um poema. Não há mais a espontaneidade do *Livro das horas*: mas teoria da poesia: surge uma preocupação intelectual sobre o *metier* poético.

Nesta 2ª fase: aprendizado do mundo, um aprender a ver as coisas: procurar captá-las desde sua intimidade, *co-naissance*, desde sua origem. Este *patientar*, esperar que a coisa se manifeste é extremamente raro, supõe uma enorme disciplina. E esta atitude, de entregar-se completamente ao ver, revela bem o asceta que foi Rilke: não em sentido religioso, mas estético.

Escreve poemas sobre animais: *Der Panther*: descreve o animal enjaulado: expressa o que viu, sentiu, mas não pronuncia juízos: oferece o animal, desvela o objeto. (*Flamengos*, *Carrosel*, etc.). Mas o objeto preferido de Rilke, não são animais nem pessoas, mas a obra de arte: *Torso de Apolo*. E o que se nota nestes poemas, é que o objeto permanece mais forte que o poema, o poema como que rodeia o torso: é arte de arte, arte de 2ª mão. - Mesmo quando Rilke toma tema religiosos (*Pietà*, *Jardim das Oliveiras*) ele não se inspira nos Evangelhos, mas em obras de arte (*Renascentista italiana*). O que conta, portanto é o mundo dos objetos. -Mas isto não quer dizer que não haja ideias próprias: às vezes há juízo, há tomada de posição. Ex: *Orfeu*, *Eurídice*, *Hermes*: usa o mito grego de modo próprio, para expressar uma ideia sua que nada tem a ver com o mito.

Sie war schon Wuzel.
Und als plotzlich jah
Der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf

Rilke 5- Die Worte sprach: Er hat sich umgewendet-,

Begriff sie nichts und sagte leise: Wer?

Ela já não o reconhece: já é raiz, está integrada na natura: já não é mulher, mas voltou a natura. Aqui Rilke dá uma interpretação que nada tem a ver com o mito: mesmo assim, há uma preocupação com uma realidade que está além do subjetivo, uma integração na natura.

A despeito de ideias próprias nos *Novos Poemas*, podemos dizer que o tom geral é o de objetividade, preocupação com o mundo dos objetos. Assim, na primeira fase: domina o subjetivo (tese). Na segunda domina o objetivo (antítese). Numa terceira fase, a mais importante, atinge a síntese: a superação (integradora) das duas primeiras fases.

"Espanha foi a última impressão. Até este momento minha vida havia sido trabalhada desde dentro com tanta força e constância que já não podia receber novas impressões": Rilke se dá conta de que chegara ao fim de uma segunda etapa de seu itinerário: necessário buscar novo caminho. A partir de 1911: longo silêncio de 10 anos. O caminho anuncia-se aos poucos. 1914: *Wendung* (volta):

Mas há um limite para o olhar,

e o mundo contemplado
 quer dar fruto no amor.
 A obra visual está realizada;
 uma obra do coração agora,
 com estes quadros, estas criaturas que estão em ti.

O resultado deste novo caminho: 1923: *Elegias de Duíno*: poesia extremamente difícil, simbólica, altamente pessoal, sem rimas, amétrica. Falei em síntese: são síntese no sentido mais rigoroso da palavra. Nos *Novos Poemas*: o objeto, o ver: e por isto o que se impõe não é o poema, mas através do poema o torso de Apolo. A pantera: o mundo dos *Novos Poemas* é um mundo que se perde na multiplicidade: para ser completo deveria haver tantos poemas quantas são as coisas: o limite é a multiplicidade: não há limite, não há unidade, síntese. *As Elegias* são esta unidade, esta síntese: são completas, nada há de mais ou de menos: formam uma unidade. Que síntese?

Dupla dimensão: psicológica e metafísica.

Psicológica: pede uma obra do coração: o que dá unidade é o coração, é a interioridade, o subjetivo. Metafísica: esta subjetividade não é apenas a de Rilke: o que Rilke pergunta é o destino da humanidade, e, em última análise, da realidade toda:

Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
 Weltinnenraum. Die Vogelfliegen still
 Durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
 Ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.

Há de fato uma exigência de síntese: não apenas de unir todas as coisas: mas de procurar uma unidade no fundo de tudo: nos muitos.

Rilke- 6- Nas *Elegias* consegue esta síntese: o que faltava nos *Novos Poemas*. Esta síntese constitui o que podemos chamar de conhecimento poético.

Diz que Rilke em um dia de tempestade, diante do mar, ouviu uma voz: Wer, wenn ich schrie, horte mich denn aus der Engel Ord? E as elegias foram todas compostas nesta atmosfera de intensa inspiração. Supõe um homem tremendamente maduro, concentrado: consegue uma metamorfose da realidade: o que antes era objeto passa a ser símbolo: importante notar a profunda unidade temática. Os temas anunciados na primeira são desenvolvidos nas seguintes. A primeira começa com o tema do temor ao anjo; e a 10ª com o mesmo tema, que se transforma em alegria e esperança. Esta unidade temática não quer dizer: silogismo: unidade poética, não filosófica: umas são mais pessimistas outras menos. Um certo itinerário, evolução. O tema

talvez possa ser reduzido ao do lugar do homem no cosmos. Mas este tema é apresentado poeticamente, dentro de um clima de inspiração.

Começa com o anjo: expressa a inspiração poética levada ao absoluto.

E mesmo que um deles me tomasse inesperadamente
em seu coração: eu desvaneceria em sua existência
demasiado forte. Pois o belo nada mais é senão o
início do terrível, que apenas suportamos,
e admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos?
Todo anjo é terrível.

A ideia do anjo nada tem a ver com a concepção tradicional do anjo: nada é de descarnado: é um absoluto de inspiração, poético, a beleza terrível que apenas suportamos.: Rilke contrapõe aqui: o momento supremo, de realização máxima, com a vida quotidiana, banal. E podemos dizer que Rilke busca fazer de toda existência, e não apenas de momentos privilegiados, o lugar da beleza: fazer da existência um canto: um anjo: fazer com que o homem suporte aquele momento da terrível beleza e que é o umbral da existência plena. Por isto, com a ideia de anjo pisa o centro de sua inspiração, aspiração.

Rilke traça uma série de paralelos com o anjo.

Herói: o herói da decisão, da afirmação plena, e por isto, da harmonia plena com a vida: este crescimento inevitável do herói, que vem de uma fatalidade interior. O herói excepcional.

Amantes: Rilke fala de Gaspara Stampa, a amante ideal: que prescinde plenamente de si própria, que não pede retribuição, que ama absolutamente.

Mas este amor é excepcional (como o herói). O amor normal é insatisfatório porque não chega a ser uma entrega absoluta: os amantes não se perdem um no outro. - A 3. elegia: serve-se de temas psicanalíticos: quando um jovem se enamora despertam nele desejos antigos, ancestrais. "O obscuro e oculto deus rio do sangue".

Atrás do que acontece na vida amorosa esconde-se o destino:

Amava seu mundo interior, caos selvagem,
bosque ancestral adormecido...
Amava. Abandonado, as próprias raízes mergulhou
na origem poderosa, onde sobrevivia seu pequeno nascimento.
Desceu, amando, ao sangue mais antigo, ao abismo
onde jaz o Espanto...

Rilke. 7- Há dois aspectos na experiência amorosa. Por um lado, a experiência amorosa não existe em seu estado ideal: nunca há integração absoluta: sempre há o outro. Nunca se atinge o estado do anjo. Por outro lado, a experiência amorosa é um voltar para a origem, caos selvagem, bosque ancestral: isto tem um sentido muito profundo: pode ser compreendido melhor:

Crianças: vive naquela origem, vive em um espaço infinito, em um presente eterno: o brincar que não tem princípio nem fim: vive integrada. Mas este estado não dura: é despertada pelo adulto para uma vida adulta: adquire sempre mais consciência: e se destaca, se afasta daquele presente infinito. Notem este sentido de regressão: Rilke nunca se sentiu bem em casa no mundo, daí um certo sentido de fuga: cultivava, conscientemente, aquilo que os psicanalistas chamam de claustro maternal: esta busca é a biografia de Rilke: que ele mesmo escreveu, construiu. - Este sentido do "bosque ancestral" pode ser constatado em um último paralelo: Animais: há neles símbolos de plena integração, de harmonia cósmica: sem angústia, vivem no presente absoluto.

O livre animal ultrapassou seu fim;
diante de si tem apenas Deus e quando caminha
caminha na eternidade, assim como as fontes caminham.

O animal é pleno, integrado no absoluto. Pleno porque?

Oh santidade da pequena criatura
que sempre permanece no colo que a gerou.

Todos estes paralelos se aproximam do anjo: mas nenhum é o anjo: em nenhuma forma de existência encontramos aquela plenitude de integração no absoluto: no Aberto, puro espaço, natureza.

Nas Elegias, muito mais do que traçar estes paralelos, Rilke apresenta a existência banal, cotidiana: acentua a falta de plenitude, insegurança, insuficiência, em contraposição à absoluta do Anjo.

O homem não vive no espaço puro, no Aberto, mas no mundo.

Quem nos extraviou assim, para que tivéssemos
um ar de despedida em tudo que fazemos?
Assim vivemos nós, numa incessante despedida.

Este tom é pessimista, melancólico. Resumido no início da oitava

Com todos os olhos vê a criatura o aberto...(ler)

Há qualquer coisa de um nirvana budista: Rilke aspira uma integração no Aberto, na natureza, puro espaço: aspira a supressão da consciência. Porque a consciência é o que nos destaca: " Tudo aqui é distância", "A isto se chama destino: estar do outro lado e apenas isto, e sempre do outro lado": abolindo esta distância, a consciência, nós poderíamos nos integrar no aberto: ser como as crianças, os animais.

Mas Rilke não se entrega a este pessimismo: busca superá-lo. Mas como?

Dois temas: morte e transformação

Rilke. 8- A 10. Elegia é uma espécie de evangelho da morte.

Morte: A Eurídice nos *Novos Poemas* já antecipa este sentido da morte: volta, se integra na natura. E quando Deus diz a Eurídice que Orfeu pede por ela, ela pergunta WER? não o reconhece: porque não tem mais individualidade, consciência, está integrada na natura. Na 10 Elegia Rilke descreve o nosso mundo, a Cidade da Dor: um mundo falso dominado pelos interesses do dinheiro, do sexo. Mas há um guia que nos indica um caminho de superação: Klage, lamento. Este lamento nos abre para o sentido da existência plena: criança, amante, animal: anjo. Mas este lamento só pode ser suspenso pela morte: nos dá o sentido da morte, a integração no todo.

Transformação: Já a morte é uma modalidade de transformação mas é uma transformação radical, que age através do lamento: transformação final e absoluta. Mas Rilke fala de outra transformação. Qual é?

Dado o tom melancólico geral das elegias, a gente se espanta:

Hiersein ist herrlich.

E na 10. diz: Uma existência inumerável brota em meu coração.

Que transfiguração é esta? em carta diz: "Nossa tarefa é gravar-nos esta terra provisória e perecível tão profundamente, tão dolorosa e apaixonadamente, que o seu ser possa ressurgir invisivelmente em nós". Esta transformação pretende ser uma resposta, não na morte, não fora da vida, mas dentro da vida. Transformar o que é dado, o mundo exterior, em interioridade, em um mundo interior.

É uma espiritualização de todas as coisas.

Como compreender este tornar invisível? Não se explica, não se compreende racionalmente: é uma vida, uma biografia, é o fim de um itinerário. A última fase de Rilke apresenta analogia com a via mística. A sua leitura constante na última fase, além da Bíblia, era São João da Cruz. Dimensão romântica. Na primeira fase: era romântico, mas um romantismo que se reduzia à subjetividade, à atitude, ao confessional, sem dimensão metafísica. Agora, é romântico, mas em uma dimensão metafísica: assim como Schelling que dizia que toda natureza se tornaria espírito, coincidindo com o absoluto.

Terra, não é isto o que tu queres? Ressurgir
invisível em nós? Não é o teu sonho
ser invisível um dia? Terra! Invisível!

Há um desejo que arranca da terra, de toda a realidade, um consentir a tudo: Terra, querida, eu quero.

Isto se torna ainda mais claro nos *Sonetos*, (escritas com as últimas Elegias): escreveu os 26 primeiros em 3 dias "Sem ter dúvidas sobre uma única palavra, sem fazer nenhuma modificação": saíram completas de dentro do poeta. Se a ideia de dor, melancolia, morte domina as elegias, a ideia de alegria, Ruhm (glória, louvo domina os sonetos. O tema: Orfeu, o poeta que canta: Gesang ist dasein. O canto é o real, a única existência verdadeira.

Wolle die Wandlung. Entusiasma-te com a chama
onde se esquiva algo que altivamente se transforma.

3. Anexo C: Datiloscrito "Significado da noção de 'Aberto' em Rilke e Heidegger"

SIGNIFICADO NA NOÇÃO DO "ABERTO" EM RILKE E HEIDEGGER

G. A. Bernheim

A proximidade temática entre a poesia de Rilke ^{principalmente} e o pensamento existencial é inegável. O próprio Heidegger, pelo que afirmam certos autores, reconheceu pontos de coincidência entre a sua obra fundamental, SER E TEMPO, e as ELEGIAS DE DUINO. Coincidência revela-se já, e sobretudo, no tema da morte, que ocupa em ambas as obras, uma posição central. Tanto Heidegger como Rilke pretendem ver na morte o elemento que dá um sentido à vida. As divergências, contudo, entre o filósofo e o poeta, na maneira de encarar este sentido, saltam aos olhos. Para Heidegger, a característica da existência autêntica é o ser-para-a-morte, e a essência deste ser-para-a-morte, revela-se na angústia da existência autêntica; a tentativa de integrar a morte na vida, como se vê, permanece estranha a esta filosofia. As ELEGIAS DE DUINO, de Rilke, representam a vitória do poeta sobre a morte; integrando-a na vida, consegue ele ir além da angústia, e dizer "Hiersein ist herrlich!" (1). Enquanto em Heidegger trata-se de uma análise fria e imanente da existência, em Rilke nós encontramos uma dimensão em certo sentido transcendental, um poeta envolto em certa religiosidade, em busca de uma auto-superação, que lhe permita anunciar o evangelho do Homem.

O tema que mais permite verificar, não apenas divergência de perspectiva de pensamento, mas até oposição entre a filosofia heideggeriana e Rilke, é o de "aberto". O problema da morte, embora desenvolvido de maneira diversa e levando a conclusões distintas - num caso, à existência autêntica, e no outro, à transfiguração no Invisível -, permanece em um mesmo plano: o da DASEIN, ou melhor, o de viver no morrer. A temática de "aberto", ao contrário, situa-se em planos distintos. Em Rilke, a morte e o "aberto" entressam-se intimamente; são dois polos que comandam formas de viver específicas, e que se encontram situadas na base de toda problemática da existência humana. Em Heidegger, a expressão "aberto" só surgiu em uma fase de seu pensamento propriamente posterior às suas preocupações com a análise existencial, quando o tema constante de ^{sua obra} seu pensamento já passara a ser o problema fundamental da ontologia; mais precisamente, o "aberto" relaciona-se com a doutrina heideggeriana da verdade.

&

& &

Qual o significado do conceito de "aberto" na poesia de Rilke?

A chave para compreendermos o seu pensamento deve ser buscado, sem dúvida, na 8a. Elegia, cuja idéia central é precisamente a de "aberto". - Na 7a. Elegia fala-nos o poeta, efusivamente, da vida terrena do homem: "As velas plenas de e-

(1) Ser no mundo é esplêndido.

(2) Die Adern voll Dasein. (As traduções foram feitas tentando obedecer mais à precisão de pensamento do que às preocupações literárias.)

(A Noção de... - fl.2)

xistência" (2). E se já anuncia aqui o "aberto" ("Pois também o próximo é longínquo para o homem") (3), a criança, encravada na natureza, aparece como possibilidade de selução: "Não crede seja o destino mais do que a ^{densidade} proximidade da infância"(4). O homem adulto, afastado desta ^{densidade} proximidade, na medida em que não conseguir voltar à infância, encontra seus passos embargados em seu caminho de realização pessoal.

O desenvolvimente e a resposta ao tema da distância, deste afastamento característico à vida do homem adulto, responsável pelo seu divórcio do "aberto", se encontra na 8a. Elegia. Rilke entra logo no tema: "Com todos os olhos vê a criatura e aberto. Semente os nesses olhos estão como que terciados..." (5). Os olhos do homem - e que lembra claramente o mito da caverna de Platão - não podem ver o "aberto", pois está de costas para ele, os seus olhos estão terciados. O "aberto" é a Natureza, a Terra. E entre os olhos do homem e a Natureza não há continuidade, e sim, uma radical distância, ^é que distingue o homem de todos os outros seres.

A significação do "aberto" consiste na tentativa de restituir o homem à Natureza, de tornar, em certo sentido, a transcendência imanente, sem, contudo, perder a transcendência. O objetivo é a integração do transcendente no imanente, dando a este uma dimensão infinita, que possibilite a participação de um ser determinado na totalidade dos seres, na medida mesma em que este ser estiver integrado no "aberto". O "aberto" é, assim, um espaço infinito, no qual se rompem todas as incompatibilidades. Pode, por isto, F. J. Brecht dizer: "Aquém e além, transcendência e imanência, invisível e visível, céu e terra, confundem-se na identidade heraclitiana de ser" (6). Rilke busca, conseqüentemente, com o "aberto", um monismo, compreendido como junção e superação de todo dualismo. Não se trata, evidentemente, de uma diluição, digamos, física, do homem na Natureza, pois o "aberto" se apresenta como profunda exigência moral. Nas Elegias Rilke se torna um moralista. A própria vida do poeta, em não poucos períodos, toma um caráter nitidamente ascético, e há outros que falamos, não sem exagere, em um Rilke místico. Não parece haver dúvida, contudo, que o conceito de "aberto", se realizável, levaria a uma dissolução da consciência, muito próxima de nirvana de budismo tradicional.

Acontece, porém, que tal concepção de "aberto" não atinge o homem, senão como consciência da impossibilidade do homem integrar-se nele. Resta, como único caminho a ser seguido autenticamente pelo homem, a morte, a "grande morte", de que já

(3) Denn auch das Naechste ist weit fuer die Menschenen.

(4) Glaubst nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit.

(5) Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsere Augen sind
wie umgekehrt...

(6) Cidade por J.F. Angellez, Rilke, pág. 323.

(A Neção de... - fl.3)

nes falava Rilke no LIVRO DAS HORAS: a morte não como fim e limite extremo da existência, mas como parte integrante da vida, como um viver para a morte, donde a intenção do poeta de olhar todas as coisas sempre pelo prisma da morte e viver quotidianamente e seu mistério. "Ajudai-me a morrer a minha morte": são palavras que teria pronunciado, já enfermo, no fim de sua existência (7).

Per que e "aberto" permanece barrado ao homem? Per que esta impossibilidade? Como justifica Rilke a relação entre o "aberto" e o homem? Qual a relação entre o "aberto" e a morte? A perspectiva em que se coloca Rilke, quando fala de "aberto", é a do animal; a partir do animal, podemos compreendê-lo. Em uma carta de último ano de sua vida, escrita a um leiter russo, escreveu o poeta: "O conceito de Aberto, preposto per esta Elegia, deve ser compreendido como o grau de consciência do animal, através de qual se encontra situado no mundo, sem jamais (como acontece conosco) eper-se a este mundo; o animal está NO mundo; nós estamos FRENTE AO mundo, afetados pela conversão e gradação características de nessa consciência" (8). O animal não chega a se distinguir, propriamente, do mundo; o grau de consciência, ou de inconsciência, do animal, não permite que este se openha ao mundo, verificandose continuidade entre ambos os seres. Esta consciência de que fala Rilke obedece a toda uma gradação, sendo mínima na planta e máxima no homem, passando pelo animal e pelo pássaro. A inocência da infância é possível graças à sua proximidade do mundo animal; a criança, como o animal, está situada no "aberto". Crescendo, contudo, distancia-se dele, quer per amor aos adultos, quer per que estes a apressem, afastandose gradativamente do "pure espaço" do "aberto", familiarizando-se com um mundo de formas (Gestaltungen), próprio da vida adulta, e tomando consciência da morte.

"O livre animal tem sua morte sempre atrás de si, e diante de si Deus, e quando caminha, caminha na eternidade, assim como as fontes caminham. Nós nunca temos, nem um único dia, o pure espaço diante de nós, no qual as flôres desabrocham infinitamente. Sempre é mundo...", diz a 8a. Elegia (9). O homem, ao contrário do animal, tem a morte diante de si, e que o telhe de toda possibilidade de participação com a Natureza. Mesmo o amor é compreendido mais como luta, na qual cada um busca afirmar-se. O homem caracteriza-se pela radical distância, per sua separação do "aberto". Na medida em que conhece, em que torna as coisas objeto, distancia-se de-

(7) J.F. Angelbez, Rilke, pg. 333.

(8) Citado per Heidegger, in Holzwege, pg.263: "Sie muessen den Begriff des "Offenen, den ich in dieser Elegie vorzuschlagen versucht habe, SO auffassen, dass der Bewusstseinsgrad des Tieres es in die Welt einsetzt, ohne dass es sie sich (wie wir es tun) jeden Mement gegenueber stellt; das Tier ist IN der Welt; wir stehen VOR IHR durch die eigentuemliche Wendung und Steigerung, die unser Bewusstsein genommen hat."

(9) Das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts

(A noção de... - fl.4)

las, perde contato com o ilimitado total. A consciência, portanto, isola o homem, torna-o um solitário, e a presença da morte, que se substitui ao "aberto", confirma a condenação do homem à solidão. O ser de animal é infinito e o seu olhar está dirigido à totalidade, destituído de toda e qualquer presença a si mesmo. "Oh! santidade da pequena criatura, que sempre permanece no céu que a gerou" (10). O homem, ao contrário, não vê a totalidade, mas o futuro, e nele, a morte. Devido ao distanciamento da consciência torna-se o homem um espectador (Zuschauer), e "vive assim, despendendo-se constantemente" (11). A ausência de relação entre o homem e o "aberto" traça o destino humano. "Isto chama-se destino: estar de outro lado e apenas isto e sempre de outro lado" (12). Não fosse a consciência, não haveria propriamente destino humano. A consciência, portanto, para Rilke, é ruptura.

&

& &

Passemos a Heidegger. Primeiramente o seu comentário sobre Rilke. O tema do "aberto" aparece em Heidegger relacionado com o problema da verdade (13). Em 1950, dedicou a Rilke um longo ensaio, em sua obra HOLZWEIGE, intitulado "Wozu Dichter...?", no qual analisou, entre outros temas das Elegias, o do "aberto". O filósofo não pretende refutar a poesia de Rilke - não tem sentido refutar uma obra de arte. Mas é impossível deixar de constatar as profundas divergências entre o filósofo e o poeta na concepção do "aberto". No mais, o próprio Rilke preocupava-se, constantemente, em sua correspondência, em explicar o pensamento de sua obra.

Afirma Heidegger que a poesia de Rilke ainda se move dentro das dimensões da "metafísica" moderna, que atingiu o seu ponto máximo na filosofia de Nietzsche. Por isto mesmo, é o poeta dos "tempos de penúria" (duerftiger Zeit), ou melhor, das "lamentações" (Klage) de que nos fala a última elegia. A tentativa de restituir o homem ao "aberto", à Natureza, permaneceu um malôgro, dentro do horizonte da "verdade de poder", daquilo que Heidegger chama a "insistência", quer dizer, a limitação, em suas relações com a realidade, à conquista e ao domínio ("im Gangbaren und Beherrschbaren") (14). Rilke pretende, com o "aberto", inverter esta ordem, tentando assim superar a "solidão metafísica" do homem moderno. A razão do malôgro deve ser procurada no fato de que Rilke permaneceu preso às concepções da "metafísica" ocidental. Em Rilke, encontramos, segundo Heidegger, a lamentação do poeta que toma

-
- (10) O Seligkeit der KLEINEN Kreatur,
die immer BLEIBT im Scheesse, der sie austrüg. (8a. Elegia)
- (11) ... so leben wir und nehmen immer Abschied. (Id.)
- (12) Dieses heisst Schicksal: gegenueber sein
und nichts als das und immer gegenueber. (id.)
- (13) "Vom Wesen der Wahrheit", 1943.
- (14) in "V. Wesen der Wahrheit", pg. 20

consciência desta solidão, ao qual escapa, contudo, a verdadeira raiz da alienação de homem moderno (15). Per confundir o "aberto" com aquilo que se manifesta no "aberto" (a Natureza é considerada como a totalidade dos entes), Rilke continua captivo da "metafísica" clássica.

Como devemos compreender o que diz Heidegger? Rilke separa, em certo sentido, o homem de mundo, colocando-o frente ao mundo. Per mundo se deve entender a totalidade dos entes. E mundo, no sentido rilkeano da palavra, é o próprio "aberto", a totalidade do que não foi tornado objetivo, daquilo que não é objeto. O homem, objetivando os entes, representa-os, distanciando-se deles. Per isto diz Heidegger: "É a representação humana que constrói a limitação no seio de ilimitado. O estar-de-outra-lado objetivo não permite se situe o homem diretamente no "aberto" (16). Consequentemente, o "aberto" permanece opaco ao homem, pois este, em sua atividade representativa, torna-o limitado, falseando-o. A atividade representativa opõe, assim, o objeto ao sujeito, no sentido de tornar inacessível o "aberto", que é a Natureza. Através desta atividade representativa o homem se isola, destaca-se do real, em vez de comungar com ele. Ora, isto tudo supõe uma concepção da consciência que está magnificamente bem representada na filosofia cartesiana e que encontra as suas raízes primeiras, segundo Heidegger, na filosofia de Platão. Rilke permaneceu fiel à noção de consciência tal como ela aparece na "metafísica" ocidental. "O homem, na medida em que é ele mesmo, em que é ipseidade, quer dizer, consciência (pois a identificação da consciência e da ipseidade é outro fruto da metafísica ocidental), se isola e se separa do real" (17). Segue-se daí não poder o homem penetrar o real, morar no "aberto", senão pela negação da própria consciência. Só sobrepujando a consciência pode-se o homem situar no "aberto", na Terra, na Natureza rilkeana. "Terra, amada, eu quero... Indizivelmente eu consinto a ti, de longe eu venho a ti" (18). Aqui nós encontramos a filiação romântica de Rilke, pois esta Terra tem uma densidade noturna. Já o LIVRO DAS HORAS apresenta o tema: "Uma grande força se move em minha vizinhança. Eu creio na noite" (19). ~~Exatamente~~ É porque a Terra é noturna, a luz da consciência só pode penetrar nela na medida em que conseguir limitá-la, isto é, destituí-la de sua característica mais fundamental, a ilimitação, o infinito, o invisível. E Heidegger diz: "O que Rilke entendê pelo

(15) A. de Waelhens, "Phénoménologie et Vérité", pg. 75.

(16) in Holzwege, pg. 262: "Die Beschränkung innerhalb des Schrankenlosen ist im menschlichen Vorstellen erstellt. Das gegenstehende Gegenüber lässt den Menschen nicht unmittelbar im Offenen sein!"

(17) A. de Waelhens, op.cit., pg. 77.

(18) Erde, du liebe, ich will. ...

.....

Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her. (9a. Elegia)

(19) eine grosse Kraft

ruehrt sich in meiner Nachbarschaft.

Ich glaube an Naechte. (Du Dunkelheit aus der ich stamme...)

(A noção de... - fl. 6)

"aberto" é precisamente o fechado, o não-iluminado, e que se estende além de todos os limites" (20).

&
& &

A posição de Heidegger diverge profundamente. Ao isolamento platônico da consciência, opõe o seu realismo. "O que Rilke designa com esta palavra (o "aberto") não se determina pelo "aberto" entendido como lugar-de-desvelamento de ente, que permite a presença de ente como tal" (21). Se entendêssemos o "aberto" rilkeano como lugar-de-desvelamento - e que não tem sentido -, então deveríamos dizer que o "aberto" é o fechado, o não iluminado. Rilke e Heidegger coincidem no sentido de que a consciência nos impede de sermos tão só um ente entre outros entes, assim como "a árvore é simplesmente árvore entre árvores, formando a unidade da floresta". Se, por um lado, somos, sim, até certo ponto, um ente entre outros entes, por outro lado, a nossa participação na realidade não se restringe à atividade limitada e imanente do animal, mas ergue-se e sobrepõe-se a esta atividade, permitindo dizer o ente como ente.

Precisamente esta aptidão, que faz do homem o homem, e que lhe permite dizer o ente, estipula a distância do homem à realidade. Esta distância, porém, segundo Heidegger, é nada, e porque é nada, o ente pode anunciar-se a nós como ente. A distância, portanto, não nos isola do ente, como acontece em Rilke, mas, ao contrário, permite que este ente se anuncie. "Como esta distância é um vazio e não um distanciamento real que nos afastaria das coisas, ela nos põe em presença delas tais como elas são e sem intermediários" (22). Devido à distância, os entes não se diluem em uma atividade imanente, mas se mostram a nós tais como são, dentro de seus respectivos limites, e nós podemos, assim, desvelá-los e dizê-los. A raiz desta posição de Heidegger deve ser buscada na concepção da consciência como intencionalidade, tal como a revela a análise fenomenológica de Husserl, transportada, embora, a um plano ontológico.

Comparando a noção de "aberto" em Rilke e Heidegger, temos que, aquele se prende a uma concepção de tipo naturalista, extensiva à idéia de mundo, compreendida como a totalidade dos entes; em Heidegger, ao contrário, o "aberto" nos afasta da Natureza, do "aberto" tal como o entende Rilke, e possibilita o mundo, que não se

(20) in "Holzwege", pg. 262: "Was Rilke als das Offene erfährt, ist gerade das Geschlossene, Ungelichtete, das im Schrankenlosen weiterzieht".

(21) Id., pg.262: "Was Rilke mit diesem Wort benennt, wird keineswegs durch die Offenheit im Sinne der Unverbergenheit des Seienden bestimmt, die das Seiende als ein solches anwesen lässt!"

(22) A. de Wahlens, op.cit. pg. 79.

(A Noção de... - fl. 7)

confunde nem com um ente determinado, nem com a totalidade dos entes, mas permite que a totalidade se constitua em mundo. E este mundo é o "aberto" que deixa ser os entes. Escreve Heidegger: "Deixar-ser o ente como aquele ente que ele é, significa penetrar no "aberto" e em sua abertura... Este deixar-ser supõe o ente como tal e transpõe todo comportamento no aberto" (23). O que possibilita este deixar-ser é a liberdade, no sentido heideggeriano da palavra, problema que ~~final~~ escapa ao objetivo proposto no presente artigo.

A posição de nesse filósofo não é de todo clara. Embora legítima e até certa mente bem sucedida a sua posição frente ao "erro" de Rilke, as relações entre mundo e "aberto" ainda não foram suficientemente elucidadas. De qualquer forma, o "aberto" é o mundo do "In-der-Welt-sein" (ser-no-mundo), ainda que, certas distinções, como indica De Waehlens, pareçam impor-se. "Il nous semble, diz o referido autor, que le concept de monde, relativement à celui d'Ouvert, évoque davantage la totalité en tant que déjà constitué, au lieu que l'Ouvert est ce que nous permet - ou nous force - d'opérer cette constitution, si toutefois on veut bien entendre cette contrainte ou cette permission en un sens ontologique" (24).

Por um lado, o "aberto" permite que o ente se revele a nós, não podendo, portanto, confundir-se com o ente ou mesmo com a totalidade dos entes; o "aberto" seria, muito mais, a distância, que é nula, que é nada, à qual nos referimos acima. Por outro lado, o "aberto" não se pode confundir, simplesmente, com este ente particular que é o homem, e muito menos com a consciência. O homem permanece aberto, sim, (ist offenstaendig), mas permanece aberto a um ente também ele aberto revelado (zum Offenbaren). Tanto o ente como o homem (Dasein) se encontram dentro do "aberto" (innerlich eines Offenen). O "aberto", ou a abertura (Offenheit) do "aberto", não é "produto" nem do ente nem do homem, mas é aquilo que permite a revelação do ente na abertura do homem. E a abertura do "aberto" no homem é o "Da" de Dasein (... die Offenheit des Offenen, d.h. das "Da") (25). Ora, este "Da" nada mais é do que o próprio mundo do "In-der-Welt-sein". Dizer, portanto, que o "aberto" é o mundo ou é o "Da" é a mesma coisa.

Com esta sua doutrina, Heidegger se afasta de Rilke em dois aspectos fundamentais. Primeiramente, o mundo, segundo Heidegger, não pode ser compreendido de maneira naturalista, como o conjunto de todas as coisas, e sim como o mundo de Dasein, do "In-der-Welt-sein", quer dizer, da STASIS de nesse ser ek-statico. "... o Dasein ek-sistente possui o homem ..." (26), razão pela qual o Dasein e o homem não podem ser confundidos. Se excluíssemos o "Da" como "In-der-Welt-sein" da existência

(23) in V. Wesen der Wahrheit, pgs. 14-15: "Seinlassen - das Seiende naemlich als das Seiende, das es ist, - bedeutet, sich einlassen auf das Offene und dessen Offenheit, in die jegliches Seiende hereinsteht, das jene gleichsam mit sich bringt!.. Als dieses Sein-lassen setzt es sich dem Seienden als einem solchen aus und versetzt alles verhalten ins Offene".

(24) A. de Waehlens, op.cit. pg. 81.

(25) in Vom Wesen der Wahrheit, pg. 15.

(A Noção de... fl. 8 e última)

(confundindo, assim, homem e Dasein), cairíamos no idealismo e nos aproximaríamos mais da posição de Rilke. Já em VOM WESEN DES GRUNDES afirmava Heidegger: "Chamamos aquilo para o qual transcende o Dasein como tal, de mundo, e determinamos a transcendência como ser-no-mundo" (27).

Em segundo lugar, Heidegger se afasta de Rilke por sua noção do "aberto", e que se deduz e está intimamente relacionado com o que foi dito no parágrafo anterior. O "aberto" não é compreendido como o radicalmente afastado de homem, no sentido de Rilke, mas o lugar que dá ao homem acesso ao ente, e que permite a este ente desvelar-se, quer em suas diversas determinações (e temos então as diversas ciências, e agir, etc.), quer no desvelamento de ente como tal, com o que Heidegger se situa em um plano ontológico, transcendendo o isolamento rilkeano da consciência e o idealismo.

(26) in Vom Wesen der Wahrheit, pg. 16: "Die Freiheit, das ek-sistente, entbergende Dasein besitzt den Menschen und das so urspruenglich, dass einzig sie einem Menschentum den alle Geschichte erst begruendenden und auszeichnenden Bezug zu einem Seienden im Ganzen als einem solchen gewahrt".

(27) Publicado em 1929. Pg. 19: "Wir nennen das, woraufhin das Dasein als solches transzendiert, die Welt und bestimmen jetzt die Transzendenz als In-der-Welt-sein".

4. Anexo D: Transcrição do datiloscrito "Significado da noção de 'Aberto' em Rilke e Heidegger"

SIGNIFICADO NA NOÇÃO DO “ABERTO” EM RILKE E HEIDEGGER

G. A. Bornheim

A proximidade temática entre a poesia de Rilke principalmente a da última fase e o pensamento existencial é inegável. O próprio Heidegger, pelo que afirmam certos autores, reconheceu pontos de coincidência entre a sua obra fundamental, *SER E TEMPO*, e as *ELEGIAS DE DUÍNO*. Coincidência revela-se já, e sobretudo, no tema da morte, que ocupa em ambas as obras, uma posição central. Tanto Heidegger como Rilke pretendem ver na morte o elemento que dá um sentido à vida. As divergências, contudo, entre o filósofo e o poeta, na maneira de encarar este sentido, saltam aos olhos. Para Heidegger, a característica da existência é o ser-para-a-morte, e a essência deste ser- para-a –morte, revela-se na angústia a existência autêntica; a tentativa de integrar a morte na vida, como se vê, permanece estranha a esta filosofia. As *ELEGIAS DE DUÍNO*, de Rilke, representam a vitória do poeta sobre a morte; integrando-a na vida, consegue ele ir além da angústia, e dizer “Hiesein ist herrlich.”¹ Enquanto em Heidegger trata-se de uma análise fria e imanente da existência, em Rilke nós encontramos uma dimensão em certo sentido transcendental, um poeta envolto em certa religiosidade, em busca de uma auto-superação, que lhe permita anunciar o evangelho do Homem.

O tema que mais permite verificar, não apenas divergência de perspectiva de pensamento, mas até oposição entre a filosofia heideggeriana e Rilke, é a de “aberto”. O problema da morte, embora desenvolvido de maneira diversa e levando a conclusões distintas – num caso, a existência autêntica, e no outro, a transfiguração no Invisível -, permanece em um mesmo plano: o da DASEIN, ou melhor, o de viver no morrer. A temática do “aberto”, ao contrário, situa-se em planos distintos.

Em Rilke, a morte e o “aberto” entrelaçam-se intimamente; são dois polos que comandam formas de viver específicas, e que se encontram situadas na base e toda problemática da

¹ Ser no mundo é esplêndido.

existência humana. Em Heidegger, a expressão “aberto” só surgiu em uma fase de seu pensamento propriamente posterior às suas preocupações com a análise existencial, quando o tema constante de sua obra já passara a ser o problema fundamental da ontologia; mais precisamente, o “aberto” relaciona-se com a doutrina heideggeriana da verdade.

Qual significado do conceito de “aberto” na poesia de Rilke?

A chave para compreendermos o seu pensamento deve ser buscado, sem dúvida, na 8ª Elegia, cuja ideia central é precisamente a de “aberto”. – Na 7ª Elegia fala-nos o poeta, efusivamente, da vida terrena do homem: “As veias plenas de existência ². E se já anunciei aqui o “aberto” (“Pois também o próximo é longínquo para o homem”) ³, a criança, encravada na natureza, aparece como possibilidade de solução: “ Não crede seja o destino mais do que a densidade da infância”⁴. O homem adulto, afastado desta densidade, na medida em que não conseguir voltar à infância, encontra seus passos embargados em seu caminho da realização pessoal.

O desenvolvimento e a resposta ao tema da distância, deste afastamento característico à vida do homem adulto, responsável pelo seu divórcio do “aberto”, se encontra na 8ª Elegia. Rilke entra logo no tema: “Com todos os olhos vê a criatura o aberto. Somente os nossos olhos estão como que torcidos...”⁵. Os olhos do homem – o que lembra claramente o mito da caverna de Platão – não podem ver o “aberto”, pois está de costas para ele, os seus olhos estão torcidos. O “aberto” é a Natureza, a Terra. E entre os olhos do homem e a Natureza não há continuidade, e sim, uma radical distância, o que distingue o homem de todos os outros seres.

A significação do “aberto” consiste na tentativa de restituir o homem à Natureza, de tornar, em certo sentido, a transcendência imanente, sem, contudo, perder a transcendência. O objetivo é a integração do transcendente no imanente, dando a este uma dimensão infinita, que possibilite a participação de um ser determinado na totalidade dos seres, na medida mesma em que este ser estiver integrado no “aberto”. O “aberto” é, assim, um espaço infinito, no qual se rompem todas as incompatibilidades. Pode, por isto, F. J. Brecht dizer: “Aquém e além, transcendência e imanência, invisível e visível, céu e terra, confundem-se na identidade

² Die Adorn vell Dasein. (As traduções foram feitas tentando obedecer mais à precisão do pensamento de que a preocupações literárias.)

³ Dann auch das Naechste ist weit fuer die Menschen.

⁴ Glaub nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit.

⁵ Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsere Augen sind
wie umgekehrt...

heraclitiana do ser”⁶. Rilke busca, conseqüentemente, com o “aberto”, um monismo, compreendido como junção e superação de todo dualismo. Não se trata, evidentemente, de uma diluição, digamos, física, do homem na Natureza, pois o “aberto” se apresenta como profunda exigência moral. Nas *Elegias* Rilke se torna um moralista. A própria vida do poeta, em não poucos períodos, toma um caráter nitidamente ascético, e há quem fale, não sem exagero, em um Rilke místico. Não parece haver dúvida, contudo, que o conceito de “aberto”, se realizável, levaria a uma dissolução da consciência, muito próxima do nirvana do budismo tradicional.

Acontece, porém, que tal concepção de “aberto” não atinge o homem, senão como consciência da impossibilidade do homem integrar-se nele. Resta, como único caminho a ser seguido autenticamente pelo homem, a morte, a “grande morte”, de que já nos falava Rilke no *Livro das Horas*: a morte não como fim e limite extremo da existência, mas como parte integrante da vida, como um viver para a morte, donde a intenção do poeta de olhar todas as coisas sempre pelo prisma da morte e viver quotidianamente o seu mistério. “Ajudai-me a morrer a minha morte”: são palavras que teria pronunciado, já enfermo, no fim de sua existência⁷.

Por que o “aberto” permanece barrado ao homem? Por que esta impossibilidade? Como justifica Rilke a relação entre o “aberto” e o homem? Qual a relação entre o “aberto” e a morte? A perspectiva em que se coloca Rilke, quando fala de “aberto”, é a de animal; a partir do animal, podemos compreendê-lo. Em uma carta do último ano da sua vida, escrita a um leitor russo, escreveu o poeta: “O conceito de Aberto, proposto por esta Elegia, deve ser compreendido como o grau de consciência de animal, através do qual se encontra situado no mundo, sem jamais (como acontece conosco) opor-se a este mundo; o animal está NO mundo; nós estamos FRENTE AO mundo, afetados pela conversão e gradação características de nossa consciência”⁸. O animal não chega a se distinguir, propriamente, do mundo: o grau de consciência, ou de inconsciência, de animal, não permite que este se oponha ao mundo, verificando-se continuidade entre ambos os seres. Esta consciência de que fala Rilke obedece a toda uma gradação, sendo mínima na planta e máxima no homem, passando pelo animal e pelo pássaro. A inocência da infância é possível graças à sua proximidade de mundo animal; a criança, como o animal, está situada no “aberto”. Crescendo, contudo, distancia-se dele, que por amor aos

⁶ Citado por J.F. Angellez, Rilke, pág.323.

⁷ J.F. Angellez, Rilke, pg. 333.

⁸ Citado por Heidegger, in Helzwege, pg.263: “Sie muessen den Begriff des “Offemen, den ich in dieser Elegie vorzuschlagen versucht habe, SO auffassen, das der Bewusstseinsgrad des Tieres es in die Welt einsetzt, ohne dass es sie sich (wie wir es tun) jeden Moment gegenueber stellt; das Tier ist IN der Welt; wir stehen VOR IHR durch die eigentuemlich Wendung und Steigerung, die unser Bewusstsein genommen hat”.

adultos, quer por que estas a apressem, afastando-se gradativamente do “puro espaço” de “aberto”, familiarizando-se com um (*Gestaltungen*), próprio da vida adulta, e tomando consciência da morte.

“O livre animal tem sua morte sempre atrás de si, e diante de si Deus, e quando caminha, caminha na eternidade, assim como as fontes caminham. Nós nunca temos, nem um único dia, o puro espaço diante de nós, no qual as flores desabrocham infinitamente. Sempre é mundo...”, diz a 8ª Elegia⁹. O homem, ao contrário do animal, tem a morte diante de si, o que o tolhe de toda possibilidade de participação com a Natureza. Mesmo o amor é compreendido mais como luta, na qual cada um busca afirmar-se. O homem caracteriza-se pela radical distância, por sua separação de “aberto”. Na medida em que conhece, em que torna as coisas objeto, distancia-se

delas, perde contato com o ilimitado total. A consciência, portanto, isola o homem, torna-o um solitário, e a presença da morte, que se substitui ao “aberto”, confirma a condenação do homem à solidão. O ser do animal é infinito e o seu olhar está dirigido à totalidade, destituído de toda e qualquer presença a si mesmo. “Oh! Santidade da pequena criatura, que sempre permanece no colo que a gerou”¹⁰. O homem, ao contrário, não vê a totalidade, mas o futuro, e nele a morte. Devido ao distanciamento da consciência torna-se o homem um espectador (*Zuschauer*), e “vive assim, despedindo-se constantemente”¹¹. A ausência de relação entre o homem e o “aberto” traça o destino humano. “Isto chama-se destino: estar do outro lado e apenas isto e sempre do outro lado”¹². Não fosse a consciência, não haveria propriamente destino humano. A consciência, portanto, para Rilke, é ruptura.

Passamos a Heidegger. Primeiramente o seu comentário sobre Rilke. O tema do “aberto” aparece em Heidegger relacionado com o problema da verdade¹³. Em 1950, dedicou a Rilke um longo ensaio, em sua obra *HOLZWEGE*, intitulado “Wozu Dichter..”, no qual analisa, entre outros temas das Elegias, o do “aberto”. O filósofo não pretende refutar a poesia de Rilke – não

⁹ Das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.
Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt

¹⁰ O Seligkeit der Kleinen Kreatur,
die immer bleibt im Schooße, der sie austrug. (8ª Elegia)

¹¹ ...se leben wir und nehmen immer Abschied. (Id.)

¹² Dieses heisst Schicksal?: gegenüber? sein
und nichts als das und immer gegenüber? sein

¹³ “Vom Wesen der Wahrheit”, 1943

tem sentido refutar uma obra de arte. Mas é impossível deixar de constatar as profundas divergências entre o filósofo e o poeta na acepção do “aberto”. No mais, o próprio Rilke preocupava-se, constantemente, em sua correspondência, em explicar o pensamento de sua obra.

Afirma Heidegger que a poesia de Rilke ainda se move dentro das dimensões da “metafísica” moderna, que atingiu o seu ponto máximo na filosofia de Nietzsche. Por isto mesmo, é o poeta dos “tempos de penúria” (*duerftiger Zeit*), ou melhor, das “lamentações” (*Klage*) de que nos fala a última elegia. A tentativa de restituir o homem ao “aberto”, à Natureza, permanece um malogro, dentro do horizonte da “vontade de poder”, daquilo que Heidegger chama a “insistência”, quer dizer, a limitação, em suas relações com a realidade, à conquista e ao domínio (“im Gangbaren und Beherrschbaren”) ¹⁴. Rilke pretende, com o “aberto”, inverter esta ordem, tentando assim superar a “solidão metafísica” do homem moderno. A razão do malogro deve ser procurada no fato de que Rilke permaneceu preso às concepções da “metafísica” ocidental. Em Rilke, encontramos, segundo Heidegger, a lamentação do poeta que toma consciência desta solidão, ao qual escapa, contudo, a verdadeira raiz da alienação do homem moderno¹⁵. Por confundir o “aberto” com aquilo que se manifesta no “aberto” (a Natureza é considerada como a totalidade dos entes), Rilke continua cativo da “metafísica” clássica.

Como devemos compreender o que diz Heidegger? Rilke separa, em certo sentido, o homem do mundo, colocando-o frente ao mundo. Por mundo se deve entender a totalidade dos entes. E mundo, no sentido rilkiano da palavra, é o próprio “aberto”, a totalidade do que não foi tornado objetivo, daquilo que não é objeto. O homem, objetivando os entes, representa-os, distanciando-se deles. Por isto diz Heidegger: “É a representação humana que constrói a limitação no seio do ilimitado. O estar-do-outro-lado objetivo não permite que se situe o homem diretamente no “aberto”¹⁶.

Consequentemente, o “aberto” permanece opaco ao homem, pois este, em sua atividade representativa, torna-o limitado, falseando-o. A atividade representativa opõe, assim, o objeto ao sujeito, no sentido de tornar inacessível o “aberto”, que é a Natureza. Através desta atividade representativa o homem se isola, destaca-se do real, em vez de comungar com ele. Ora, isto tudo supõe uma concepção de consciência que está magnificamente bem representada na

¹⁴ in "V. Wesen der Wahrheit", pg.20.

¹⁵ A. de Walhens, "Phénoménologie et Vérité", p. 75.

¹⁶ in Holzwege, pg 262: "Die Beschränkung innerhalb des Schrankenlosen ist im menschlichen verstellen erstellt. Das gegenstand gegenüber lasst den Menschen nicht unmittelbar im Offenem sein

filosofia cartesiana e que encontra as suas raízes primeiras segundo Heidegger, na filosofia de Platão. Rilke permaneceu fiel a noção de consciência tal como ela aparece na “metafísica” ocidental. “O homem, na medida em que é ele mesmo, em que é ipseidade, quer dizer, consciência (pois a identificação da consciência e da ipseidade é outro fruto da metafísica ocidental), se isola e se separa do real”¹⁷. Segue-se daí não poder o homem penetrar o real, morar no “aberto”, senão pela negação da própria consciência. Só sobrepujando a consciência pode-se o homem situar no “aberto”, na Terra, na Natureza rilkiana. “Terra, amada eu quero...Indizivelmente eu consinto a ti, de longe eu venho a ti”¹⁸. Aqui nós encontramos a filiação romântica de Rilke, pois esta Terra tem uma densidade noturna. Já o LIVRO DAS HORAS apresenta o tema: “Uma grande força se move em minha vizinhança. Eu creio na noite”¹⁹. E porque a Terra é noturna, a luz da consciência só pode penetrar nela na medida em que conseguir limitá-la, isto é, destituí-la de sua característica mais fundamental, a ilimitação, o infinito, o invisível. E Heidegger diz: “O que Rilke entende pelo “aberto” é precisamente e fechado, o não-iluminado, o que se estende além de todos os limites”²⁰

A posição de Heidegger diverge profundamente. Ao isolamento platônico da consciência, opõe o seu realismo. “O que Rilke designa com esta palavra (o “aberto”) não se determina pelo “aberto” entendido como lugar- de- desvelamento do ente, que permite a presença do ente como tal”²¹. Se entendêssemos o “aberto” rilkiano como lugar- de – desvelamento – o que não tem sentido -, então deveríamos dizer que o “aberto” é o fechado, e não iluminado. Rilke e Heidegger coincidem no sentido de que a consciência nos impede de sermos tão só um ente entre outros entes, assim como “ a árvore é simplesmente árvore entre árvores, formando a unidade da floresta”. Se, por um lado, somos, sim, até certo ponto, um ente entre outros entes, por outro lado, a nossa participação na realidade não se restringe à atividade limitada ao imanente do animal, mas ergue-se e sobrepõe-se a esta atividade, permitindo dizer o ente como ente.

Precisamente esta aptidão, que faz do homem o homem, o que lhe permite dizer o ente, estipula a distância do homem à realidade. Esta distância, porém, segundo Heidegger, é nada, e porque é nada, o ente pode anunciar-se a nós como ente. A distância, portanto, não nos isola

¹⁷ A. de wählens, op. cit, pg 77.

¹⁸ Erde, du liebe, ich will...

Namenlos bin ich zu dir entschliessen, von weit her. (9ª Elegia)

¹⁹ ...eine große kraft

ruehrt sich in meiner nachbarschaft.

Ich glaube an Nachts (Du Dunkelheit aus der ich stamme...)

²⁰ in "Holzweg", p. 262: "Was Rilke as das Offene

²¹ Id,p262: "Was Rilke mit diesem Wort benannt, wird keineswegs durch die offenheit im sinn der Unverborgenheit des Seienden bestimmt, die das Seiende als in

do ente, como acontece em Rilke, mas, ao contrário, permite que este ente se anuncie. “Como esta distância é um vazio e não um distanciamento real que nos afastaria das coisas, ela nos põe em presença delas tais como elas são e sem intermediários”²². Devido a distância, os entes não se diluem em uma atividade imanente, mas se mostram a nós tais como são, dentro de seus respectivos limites, e nós podemos, assim, desvelá-los e dizê-los. A raiz desta posição de Heidegger deve ser buscada na concepção da consciência como intencionalidade, tal como a revela a análise fenomenológica de Husserl, transportada, embora, a um plano ontológico.

Comparando a noção de “aberto” em Rilke e Heidegger, temos que, aquele que se prende a uma concepção do tipo naturalista, extensiva à ideia do mundo, compreendida como a totalidade dos entes; em Heidegger, ao contrário, o “aberto” nos afasta da Natureza, do “aberto” tal como o entende Rilke, e possibilita o mundo, que não se confunde nem com um ente determinado, nem com a totalidade dos entes, mas permite que a totalidade se constitua em mundo. E este mundo é o “aberto” que deixa ser os entes. Escreve Heidegger: “Deixar-ser o ente como aquele ente que ele é, significa penetrar no “aberto” e em sua abertura... Este deixar-ser supõe o ente como tal o transpõe todo comportamento no aberto”²³. O que possibilita este deixar-ser é a liberdade, no sentido heideggeriano da palavra, problema que escapa ao objetivo proposto ao presente artigo.

A posição do nosso filósofo não é de todo clara. Embora legítima e até certo ponto bem sucedida a sua posição frente ao “erro” de Rilke, as relações entre mundo e “aberto” ainda não foram suficientemente elucidadas. De qualquer forma, o “aberto” é o mundo de “In-der- Welt-sein” (ser- no –mundo), ainda que, certas distinções, como indica De wählens, pareçam impor-se. “[I]l nous semble, diz o referido autor, que Le concept de monde, relativement à celui d’ Ouvert, évoque davantage la totalité en tant que déjà constitué, au lieu que l’Ouvert est ce que nous permet – ou nous force – d’opérer cette constitution, si toutefois on veut bien entendre cette contrainte ou cette permission en un sens ontologique”²⁴

Por um lado, o “aberto” permite que o ente se revele a nós, não podendo, portanto, confundir-se com o ente ou mesmo com a totalidade dos entes; o “aberto” seria, muito mais, a distância, que é nula, que é nada, à qual nos referimos acima. Por outro lado, o “aberto” não se pode confundir, simplesmente, com este ente particular que é o homem, e muito menos com a

²² A. de wahlens, op.cit. pg.79.

²³ in V. Wesen der Wahrheit, pgs. 14-15: " Seinlassen_ das Seiende nämlich als das Seiende, das es ist, _bedeutet, sich einlassen auf das Offene und dessen Offenheit, in die jegliches Seiende hereinsteht, das jene gleichsam mit sich bringt"... Als dieses Sein- Lassen setzt es sich dem Seienden als einen solchen aus und versetzt alles verhalten ins Offene"

²⁴ A. de wählens, op.cit. pg. 81.

consciência. O homem permanece aberto, sim, (ist effen staendig), mas permanece aberto a um ente também ele aberto revelado (zun Offenbaren). Tanto o ente como o homem (Dasein) se encontram dentro do “aberto” (innerlich sines Ofenen). O “aberto”, ou a abertura (Offenheit) do “aberto”, não é “produto” nem do ente nem do homem, mas é aquilo que permite a revelação do ente na abertura de homem. E a abertura de “aberto” no homem é o “Da” de Dasein (...die Offenheit des Offenenen, d.h. das “Da”)²⁵. Ora, este “Da” nada mais é do que o próprio mundo do “In-der-Welt-sein” Dizer, portanto, que o “aberto” é o mundo ou é o “Da” é a mesma coisa.

Com esta sua doutrina, Heidegger se afasta de Rilke em dois aspectos fundamentais. Primeiramente, o mundo, segundo Heidegger, não pode ser compreendido de maneira naturalista, como o conjunto de todas as coisas, e sim como o mundo do Dasein, do “In-der-Walt-sein”, quer dizer, da STASIS de nosso ser ek-static. “...o Dasein ek- sistente possui o homem...”²⁶, razão pela qual o Dasein e o homem não podem ser confundidos. Se excluíssemos o "Da" como "In-der-Walt-sein" da existência (confundindo, assim, homem o Dasein), cairíamos no idealismo e nos aproximaríamos mais da posição de Rilke. Já em VOM WEWEN DES GRUNDES afirmava Heidegger: "Chamamos aquilo para o qual transcende o Dasein como tal, do mundo, e determinamos a transcendência como ser-no-mundo"²⁷.

Em segundo lugar, Heidegger se afasta de Rilke por sua noção de "aberto", e que se deduz e está intimamente relacionado com o que foi dito no parágrafo anterior. O "aberto" não é compreendido como o radicalmente afastado do homem, no sentido de Rilke, mas o lugar que dá ao homem acesso ao ente, e que permite a este ente desvelar-, se, quer em suas diversas determinações (o temos então as diversas ciências, o agir, etc.), quer no desvelamento do ente como tal, com o que Heidegger se situa em um plano ontológico, transcendendo o isolamento rilkiano da consciência e o idealismo.

²⁵ in Vom Wesen der Wahrheit, pg.15.

²⁶ in Vom Wesen der Wahrheit, pg. 16: "Die Freiheit, das ek- sistente, entbergende Dasein besitzt den Menschen und das so ursprünglich, dass einzig sie einem Menschentum den alle Geschichte erst begündenden und auszeichnenden Bezug zu einen Seienden im Ganzen als einem solchen gewährt".

²⁷ Publicado em 1929. pg. 19: " Wir nennen das, woraufhin das Dasein als solches transzendiert, die Welt und bestimmen jetzt die Transzendenz als In- der- Welt- sein".

