

A ESCRITA DO EU

A LITERATURA COMO
LABORATÓRIO DA VIDA

MARIA HELENA JESUS
PAULO JESUS
GONÇALO MARCELO
(EDS.)

Organizado em quatro partes, divididas em dezoito capítulos, este livro articula análise filosófica e hermenêutica literária, apresentando um fio condutor que reside nos processos criativos ou «poiéticos» onde o «si-mesmo» se forma e transforma como configuração de símbolos e obra de linguagem, no atelier da memória e da imaginação (auto)biográficas.

O livro evidencia o carácter aberto, exploratório, experimental da literatura, em geral, e das experiências da escrita e da narração, em particular, mas também a característica fugidia, instável, e talvez nunca totalmente capturável destas experiências na primeira pessoa. Nele, são explorados os processos de construção da subjetividade e da identidade (pessoal ou coletiva) e interrogados os mecanismos da interpretação da vida e do mundo.

IDEIA

I
IMPrensa da Universidade de Coimbra
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

DIREÇÃO

Maria Lúsa Portocarrero
Diogo Ferrer

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandre Franco de Sá | Universidade de Coimbra
Angelica Nuzzo | City University of New York
Birgit Sandkaulen | Ruhr-Universität Bochum
Christoph Asmuth | Technische Universität Berlin
Giuseppe Duso | Università di Padova
Jean-Christophe Goddard | Université de Toulouse-Le Mirail
Jephrey Barash | Université de Picardie
Jerôme Porée | Université de Rennes
José Manuel Martins | Universidade de Évora
Karin de Boer | Katholieke Universiteit Leuven
Luís Nascimento | Universidade Federal de São Carlos
Luís Umbelino | Universidade de Coimbra
Marcelino Villaverde | Universidade de Santiago de Compostela
Stephen Houlgate | University of Warwick

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

PRÉ-IMPRESSÃO

Margarida Albino

PRINT BY

PKP

ISBN

978-989-26-1571-4

ISBN DIGITAL

978-989-26-1572-1

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1572-1>

APOIOS



EXERCÍCIOS E TRANSFORMAÇÕES
DO OLHAR: RILKE E O *EINSEHEN*
(GAZE TRANSFORMATIONS
AND EXERCISES: RILKE AND *EINSEHEN*)¹

Nuno Crespo (Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes – CITAR)

nunocrespo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1360-8694>

Resumo: Este artigo pretende reconstruir, a partir de diferentes textos em prosa e cartas do poeta Rainer Maria Rilke, aquilo que podemos considerar um método poético. Não é que Rilke tente fixar uma genealogia dos seus poemas, mas em diferentes ocasiões o poeta mostra que a sua poesia depende de um conjunto de exercícios e transformações do olhar. A sua melhor apresentação é feita numa carta a Magda von Hattinberg e surge como um olhar não através das coisas, que usa os seres para chegar ao que está para lá deles, mas a partir do seu interior, do centro das coisas, daquele lugar que faz as coisas serem como são. A este olhar chama *Einsehen* e ele corresponde ao lugar que Deus, diz o poeta, poderia ter ocupado depois de ter criado

¹ Uma versão anterior deste texto foi publicada na revista *Colóquio/Letras* n.º 198 (Maio 2018), pp. 99-108. Agradecemos à *Colóquio/Letras* a autorização para o republicar aqui numa versão atualizada.

um ser, um cão por exemplo, para ver se a sua obra estava bem conseguida. Este olhar, que tem nas *Anotações de Malte Laurids Brigge* (Rilke, 2003) a sua melhor expressão, é um olhar rápido, próprio de quem quer saltar para a intimidade do que acontece e descobrir as suas perplexidades, um olhar voltado para o singular que quer descobrir o mundo a partir do lado de dentro. Não se trata de anular o sujeito poético transformando-o numa janela, sem identidade, espessura ou presença, através da qual se vê, mas sublinhar a relação do poeta com a exterioridade e o modo como a visão é o operador poético por excelência.

Palavras-Chave: Estética, Materialismo, Olhar, Operador poético, Poesia, Rilke

Abstract: This paper aims at reconstructing what we could call a poetic method from different texts of the poet Rainer Maria Rilke. It is not that Rilke tried to establish a genealogy of his poems; but on different occasions (mostly in his prose texts and in several letters) he shows that his poetry stems from exercises and transformations of the gaze. The best depiction of this process is given in a letter addressed to Magda von Hattinberg in which the poetic gaze is depicted not as looking through things, using beings to get to what is beyond them, but as a vision that is placed inside those beings, at the center of things themselves, in that place that makes them be what they are. He calls this gaze *Einsehen* (roughly translated as In-seeing) and according to him it amounts to the place that God could have taken in order to see whether His creation, for instance a dog, was well accomplished. This type of vision, of which we can find the most suitable expression in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (Rilke, 2003), involves looking quickly, the way

of looking that is appropriate to those who want to jump to the intimacy of what happens and uncover its perplexities. In this process what is at stake is not to annul the poetic subject, to transform it into a window, as it were, without any identity, thickness or presence; it is rather an emphasis on the relation of the poet with what is outside, and on the way the poet's gaze is the foremost poetic operator.

Keywords: Aesthetics, Gaze, Materialism, Poetic operation, Poetry, Rilke

Nós procuramos por toda a parte o “absoluto” e por toda a parte só encontramos “coisas”. (Novalis)²

Em muitas diferentes ocasiões, de que os *Novos Poemas* (Rilke, 1908) e *As Anotações de Malte Laurids Brigge* (Rilke, 1910) são bons exemplos, o poeta Rilke assume a tarefa de regressar ao mundo, às coisas, à visão, ao exterior, numa espécie de movimento de reconciliação com o modo humano de ver, sentir, imaginar e perceber. Para o poeta a poesia não é uma coisa do interior, mas nasce da relação com o outro, o estranho e estrangeiro. Não se trata de existencialismo, mas de uma tentativa de libertar o poeta do exílio da interioridade mostrando que o seu amor tem sempre um correspondente exterior, lá fora, no mundo material. Como se a sua poesia fosse uma tentativa de resposta à pergunta colocada em dois dos seus versos: «Onde há para este interior / um exterior?»³ Encontrar o exterior para o interior é, assim, uma espécie de mote permanente na sua obra.

² Hofmannsthal (2002, p. 115).

³ “O interior das rosas” (Rilke, 1998, p.138).

Para Rilke a condição da poesia é o exercício da visão e o poeta é «um só com tudo isto, / pois isto: estas baixas, estes prados / e estas águas eram a sua face.»⁴ Transformando a visão no operador poético por excelência (e lugar da inteligência) e fazendo de cada poema um caminho de regresso ao mundo das coisas e dos outros. Movimento este que, como veremos, não anula a solidão do poeta, mas tenta libertá-lo do exílio da interioridade reencontrando o mundo e os outros e vendo nas coisas «exteriores» o que mais importa. A esta luz o poema, sendo uma imagem profunda da vida [*ein Bild des tieferen Lebens*]⁵, é lugar de articulação entre a voz do poeta e os objetos da sua visão, ou seja, o mundo. Está em causa não só uma transformação estética e poética, mas também conceptual: para Rilke a poesia não depende do sujeito poético, dos seus sentimentos privados e interiores, mas nasce do encontro com os existentes, com todas as coisas e criaturas. E é aí, nesses lugares, que a poesia pode acontecer e transformar-se numa espécie de dizer do mundo comum que acontece, ou seja, da realidade. Um dizer cuja condição está na aprendizagem da visão. Pela boca de Malte Laurids Brigge, Rilke diz-nos: «Acho que deveria começar a trabalhar um pouco, agora que estou a aprender a ver.» (Rilke, 2003, p. 47). E o que Brigge está a aprender a ver não é o seu interior através de exercícios introspectivos, mas vê a cidade de Paris com a sua arquitetura e os seus hospitais, as suas pessoas e os seus rostos. A visão é, para Brigge, não só o lugar da inteligência, mas igualmente lugar da descoberta do mundo e, simultaneamente, do acontecimento da poesia.

Esta conceção da poesia e do poeta não é uma apologia da escrita poética como mecanismo biográfico, mas expressa dois elementos fundamentais. Primeiro, mostra que a inquietação deste

⁴ “A morte do poeta” (Rilke, 1998, p.122).

⁵ *Notas sobre a Melodia das Coisas* (Rilke, 2014 [1898]).

poeta está dirigida ao mundo, não o mundo abstrato, geométrico e inteligentemente dominado, mas o mundo comum onde cada homem vive a sua vida e a sua morte. E, depois, trata-se de uma conceção crítica do exílio na interioridade, como diz Arendt, a que a modernidade condenou o homem. Trata-se, para Rilke, – pelo menos nos textos que estamos aqui a acompanhar – de se afastar da dúvida radical que fundou o pensamento moderno e do solipsismo dela resultante. E fá-lo ao mostrar que num mundo interior em que só eu existo – o mundo frio da verdade solipsista, o mundo das grandezas matemáticas, da geometria euclidiana e das proposições lógicas verdadeiras – não é possível a poesia, as artes e os outros não existem. E é desta solidão que a poesia de Rilke se quer libertar e libertar o outro: dar conta do facto – maravilhoso e terrível – que, tal como no amor, duas almas só se podem encontrar no exterior de si mesmas e só aí se podem tocar. À preocupação exclusiva com o ego que a partir de determinado momento histórico caracteriza o pensamento e a poesia ocidentais, Rilke contrapõe o contra-movimento de regressar ao exterior operando uma inversão conceptual e epistemológica que tem em Wittgenstein o seu melhor correspondente filosófico.

O diagnóstico é semelhante ao feito por Hannah Arendt quando diz: «a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos.» (Arendt, 2001, p. 317). Um arremesso provocado pela convicção moderna de só sabermos da realidade o modo como ela afeta não tanto os nossos sentidos, mas os nossos instrumentos técnicos de medição:

Tanto o pior temor como a mais presunçosa esperança da especulação humana – o antigo temor de que os nossos sentidos, os próprios órgãos de que dispomos

para receber a realidade, nos podem trair, e o desejo arquimediato de um ponto fora da Terra a partir do qual o homem pudesse analisar o mundo – só podem realizar-se ao mesmo tempo, como se o desejo só pudesse ser satisfeito se a realidade nos fugisse. (Arendt, 2001, pp. 325-326).

Arendt caracteriza esta situação como uma «condição de alheamento» (Arendt, 2001, p. 332) na qual, podemos acrescentar, a realidade nos foge. Um alheamento traduzido na situação de desajustamento com a realidade: o homem fica alheado da Terra porque o abismo entre o sujeito e o mundo, entre o eu e os objetos, torna-se inultrapassável. E é-o porque a nossa dúvida moderna não expressa, como o *thaumazein* grego, o espanto com a existência, mas materializa um ceticismo radical segundo o qual só temos os nossos sentidos para chegar ao mundo, mas eles são enganadores e, por isso, a realidade a que eles nos dão acesso é ilusória e deve ser posta em causa. A única certeza é o ego e, por isso, é sobre ele que o pensamento se deve debruçar: o eu a pensar sobre si mesmo, dobrado sobre si, apartado do mundo e distante de todo o outro.

Numa carta a NN. Rilke expressa esta mesma situação:

A passagem para o interior do homem cujo exterior estava saturado. Eu explico-me: no século XVI, os acontecimentos interiores tinham-se alçado de fora, no visível, com um esplendor tal que não poderia ser mais intensificado. O amor e o desejo, a vingança e o ódio achavam sempre realidades imediatas, brilhantes, que testemunhavam por elas e as ultrapassavam logo. Se um homem amava – o seu amor era a amada, e quando esta, pensativa, experimentava diante do espelho um

colar ou um brinco, esse amor tornava-se maior por esse colar, por esse brinco. ... Trata-se de uma longa evolução, espero um dia exprimir-me de maneira mais definitiva a este propósito; se se compreender isto, simplificar-se-iam muitas coisas, poder-se-iam poupar muitas festas e celebrações, na certeza de que não há razão para tal hoje em dia – e finalmente não é assim tão lamentável compreender que o incêndio de Roma ou a bela batalha naval de Lepanto já não podem ter lugar senão dentro de nós.⁶

Há aqui um duplo movimento. Por um lado, a condenação das festas exteriores dada a sua insignificância, porque a glória dos homens já não encontra no exterior qualquer correspondente e, por isso, todos os acontecimentos só podem ter lugar no nosso interior: como se todas as festas e celebrações já só pudessem ser internas, escondidas de todos os outros e realizadas numa espécie de palco interno onde só o próprio sujeito tem lugar. Por outro lado, este diagnóstico é acompanhado pela ambição de fazer regressar o homem ao seu exterior, ao que o rodeia e que é a sua atmosfera própria e a qual, como se sabe e nos diz Wittgenstein, é a sua condição ontológica⁷. Fazer este caminho de regresso é a tarefa empreendida pelo poeta, uma tarefa sempre inacabada a exigir ser continuamente retomada para se poder reencontrar o mundo na sua grandeza e infinitude e, assim, pôr fim ao alheamento do mundo, como diz Maria Filomena Molder.

⁶ Rilke, Carta a NN, 5 de Março de 1912, citada por Molder (2001, pp. 51-52).

⁷ Wittgenstein (1995, II, vi, p. 515-519).

Reencontrar o mundo

O regresso ao mundo das glórias exteriores ou, pelo menos, o regresso a um mundo onde a correspondência entre o interior e o exterior possa dar-se, pode caracterizar-se como a recondução das palavras ao seu lugar de origem, isto é, ao mundo, o qual não exprime uma invenção do sujeito, mas é uma grandeza exterior, indubitável, exprimível e experimentável não só por um dos homens, mas por todos os homens: o mundo como uma hora comum. Na filosofia esta tarefa de recondução ao terreno da vida quotidiana, onde o eu o outro se encontram e falam uma língua comum, tem em Wittgenstein um dos seus melhores exemplos⁸. Para ele toda a tarefa da filosofia estava na recondução das palavras à sua expressão mais familiar e próxima do dizer quotidiano. Para o filósofo, que fez sua a tarefa de reconduzir a linguagem da filosofia da metafísica ao uso comum, o quotidiano é a casa (em inglês: *home*) onde se tem de regressar. Um regresso que toma a forma da reconciliação da filosofia com o mundo exterior. Mas esta casa onde a filosofia deve retornar tem um estatuto problemático: primeiro porque ao fazer-se filosofia o quotidiano (os gestos e palavras de todos os dias e de todos os homens) parece tornar-se invisível, depois, e esta é a hipótese radical e cética, a dificuldade desse regresso a «casa» indica que talvez nunca se tenha lá estado e, por isso, pode não estar em causa a recuperação de algo já pertencente ao homem, mas a construção daquilo que lhe deveria ter pertencido: a sua casa. É neste contexto que Wittgenstein fala da filosofia como um

⁸ Seria também interessante nomear Stanley Cavell e depois todos os artistas, que são muitos, que na arte e fotografias contemporâneas fizeram do quotidiano (em inglês: «the ordinary» e o «everyday») o seu grande motivo criativo. Desde cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, e Jacques Rivette, a artistas como Jeff Wall, Zoe Leonard, Orozco, etc. Para o desenvolvimento deste tema veja-se Johnstone (2008).

regresso ou como um conduzir de volta [*zurückführen*]: a filosofia guia a linguagem de volta ao uso quotidiano, diário, profano. E usa-se aqui profano no sentido que lhe dá Agamben, ou seja, profanar a linguagem significa devolvê-la «ao uso comum dos homens» (Agamben, 2006, p. 104) e esta devolução tem como consequência eliminar o que estava separado: os homens e as palavras guardadas numa espécie de altar filosófico intocável. Profanar é, assim, transferir as palavras de um altar sagrado e intocável para a esfera do uso comum da humanidade. Mas não se trata só de encontrar um novo lugar para as palavras longe do pudor filosófico que intimida o uso livre da linguagem, mas tornar as coisas, as palavras, os lugares, acessíveis a todos e partilháveis. Com Rilke este movimento de profanação dá-se através do deslocamento do poeta para o meio da cidade: Brigge está no centro das alegrias e aflições que quer cantar, ele, que é poeta, é um homem entre tantos.

Esta ação de regressar ao comum e ao quotidiano não significa, nem para Wittgenstein nem para Rilke, um simples recordar: trata-se de uma atividade rememorativa que não é uma recolha, porque implica uma atividade crítica da linguagem e dos seus objectos. Um movimento para o exterior não implica a anulação da interioridade nem estabelece uma linguagem exclusivamente material ou, se se preferir fisicalista e objetualista. Em ambos os casos trata-se de uma prioridade conceptual, ou seja, na relação humana com o mundo é o exterior que toma a dianteira e esse é o lugar do pensamento e da inteligibilidade do mundo. Por isso, para o poeta e para o filósofo a visão é um órgão do conhecimento, da contemplação, da descoberta. Em Wittgenstein esse deslocamento ficou sintetizado na máxima «Não penses, olha!»⁹ o qual transforma a filosofia numa espécie de disciplina da visão

⁹ Wittgenstein (1995, I, §66).

e que torna indestrinçável ver, pensar e imaginar. Em Rilke a inteligência funda-se na visão e a este deslocamento é dado o nome de *Einsehen*.

Einsehen

Sabes, estou no encalço das coisas singulares. Gosto do *Einsehen*¹⁰. Conseguirás medir comigo a maravilha de «compreender» assim um cão, (não entendo por isto o ficar lado a lado [*durchshauen*], a simples ginástica humana após a qual nos encontramos no outro lado do cão, fora dele, tendo-o utilizado como uma mera janela sobre o que há de humano atrás dele – não, não é isto) – mas penetrar bem no meio do cão, penetrar nesse núcleo que o faz ser como é, nesse lugar dele onde Deus teria podido sentar-se, feito o cão, para surpreender as suas primeiras perplexidades, as suas primeiras descobertas, para se assegurar que o cão estava bem conseguido, que nada lhe faltava, que não se teria podido fazer melhor. É possível permanecer um momento no centro do cão, na condição de se ficar alerta e saltar para fora dele antes que o seu mundo se feche sobre nós, se não éramos cão dentro do cão, perdidos para tudo o mais.¹¹

Há muitos aspetos a salientar nesta passagem dada a sua importância para a compreensão do projecto poético de Rilke a partir da ideia de recuperação / regresso do mundo através do

¹⁰ Ato de compreender com os olhos, de penetrar com os olhos no fundo das coisas, uma certa forma de intuição que o seguimento do texto vai precisar.

¹¹ Rilke, Carta a Magda von Hattingberg, 17 de Fevereiro de 1914.

exercício da visão. A começar pela ideia de singularidade que o poeta declara e dada a maneira como o olhar para a singularidade de cada ser se constitui como metodologia poética. Assinalemos quatro aspetos principais:

1) Saltar para dentro de um ser é um ato da visão que não só se opõe ao olhar que só se vê a si mesmo, abismado com a sua própria interioridade, mas apresenta uma diferença relativamente ao olhar frio, científico, que vê tudo de fora – objetivamente. Trata-se de um salto intuitivo, ao qual corresponde ver um ser na sua quietude, e que parece descrever o movimento mais íntimo e secreto da poesia de Rilke. Não é só ir para o centro do mundo, mas fazê-lo através de um gesto, cuidadoso e demorado, que encontra cada ser na sua singularidade irreduzível e permanece no seu centro íntimo, nesse lugar que faz esse ser, ser o que é. Este poetar – e recorde-se que em alemão a poesia também é um verbo, é uma ação: o *Dichter* é que aquele que faz a ação de *dichten* que significa a ação de densificar e intensificar a linguagem¹² – diz respeito a uma modalidade da atenção, da percepção, da sentimentalidade e não designa um género literário fixado por uma certa tradição histórica ou por um cânone crítico. Aqui a ação poética corresponde a uma modalidade da visão (e a uma disciplina da observação) que se fixa sobre cada um dos singulares. Trata-se de uma forma de atenção que é exigida por Rilke como condição do poetar, que não corresponde à contemplação, mas é uma experiência: «os versos não são, como as pessoas julgam, sentimentos ... — são experiências.» (Rilke, 2003, p. 48). Essencial é que esta visão implica atividade, ou seja, esta visão é uma experiência: não é um exercício promovido pela

¹² «O termo alemão para o poeta – *Dichter* – que, traduzido literalmente, significa “aquele que adensa”. Adensar equivale aqui a elevar a uma potência superior, à rarefação da palavra, mas aumentando a sua densidade.» (Barrento, 2014, pp. 63-64).

imaginação compositiva de um ego isolado e dobrado sobre si mesmo, mas é todo o poeta que se desloca para o centro íntimo do cão. Que a imaginação não seja um operador poético é claro nas palavras de Malte Laurids Brigge quando diz: «Não, não: nada se pode imaginar neste mundo, nem a coisa mais ínfima. Tudo é de tal modo composto de pormenores únicos que não se podem prever. Ao imaginar, passamos por cima deles e não notamos a sua falta, tão rapidamente se imagina.» (Rilke, 2003, p. 152). No lugar da imaginação surge a descrição demorada como modo poético de composição. O poema de Rilke, tornado Brigge, é uma espécie de poesia profana que diz as palavras de todos os homens e diz a vida mais ínfima do mundo. E a sua singularidade está não só na eleição da visão como o órgão poético por excelência, mas também no modo – moderno – como elege como motivo poético tudo quanto há: «nada disto» escreve Maria Filomena Molder sobre Brigge, «se pode deitar fora, escolheu [Brigge] nada pôr de lado, nem a angústia, nem a graça inquieta, nem a impotência, nem o riso comum, que são sugados pela temperatura neutra, nem gélida nem tórrida, da intimidade.» (Molder, 2003, p. 50). Mas *isto* que não se pode deitar fora corresponde a uma experiência real, material, física do mundo, e só esta relação de experimentação do mundo pode servir a poesia.

2) A visão/experiência/intuição que Rilke descreve a Magda von Hattingberg é uma situação de perigo. Aquele que se dedica a esse perigo – e a que podemos fazer corresponder a vocação poética – corre o risco de perder o mundo se se distrair, por isso o movimento de deslocação para o outro, que é uma experiência e uma visão, o *Einsehen*, é controlado: trata-se de um momento em que os gestos do poeta são rápidos e profundos. Uma rapidez com consequências para o modo como com num poema se experimenta o tempo: um movimento rápido,

atento, de olhos bem abertos, porque a qualquer momento tem de se saltar para fora do cão. Como Rilke alerta no final da carta: este é um momento encantado ao qual é preciso prestar atenção. Não se trata de uma transferência sem mais para um outro, mas do gesto de «por um momento» se poder ir para o lugar de Deus, isto é, para o lugar ocupado pelo Criador e a partir daí encontrar as suas criações e reconfigurar o mundo: porque, por um momento, o poeta vai ver como o cão vê e descobrir o que é ser cão, o que é ser outro e o que é o mundo visto a partir do cão. O contraste estabelecido por Rilke entre *Einsehen* e *Durchshauen* mostra tratar-se de um movimento poético não de instrumentalização do outro, mas de descoberta. É uma posição de equilíbrio que exige do poeta não só o treino necessário para o salto, mas também a técnica de saltar sem se dissipar, ou seja, sem se deixar tornar o outro no centro do qual se detém momentaneamente. Não se trata de usar o cão como lugar projetivo tornado invisível por tudo quanto o poeta põe de seu no animal, mas do poeta tornar-se, por um momento, cão, ou seja, ser cão, e a partir dessa posição, a que corresponde um modo de ver e dizer o mundo, fazer surgir a poesia: é isto que interessa ao poeta. Não há ingenuidade nesta modalidade do olhar poético, Rilke sabe da impossibilidade da duração desta experiência. Ela é um momento. Feliz. Nascente. Mas é uma hora e uma hora que, como todas as outras, passa.

3) O amor é um impedimento poético porque, para Rilke, o amor não deixa as coisas serem o que são. No final das *Anotações* de Brigge esta ideia torna-se mais clara a partir da interpretação que faz da parábola do filho pródigo do Antigo Testamento:

Difícilmente me convencerão de que a história do filho pródigo não é a lenda daquele que não queria ser amado. ...

Quando já era rapaz, quis despojar-se dos seus hábitos. Não seria capaz de o dizer, mas quando andava ao acaso, lá fora, todo o dia, e já nem sequer queria que os cães o acompanhassem, era porque eles também o amavam. Porque nos seus olhares havia observação, envolvimento, expectativa e receio; porque, diante deles, também não se podia fazer nada que os alegrasse ou ofendesse. Mas o que então pretendia era a indiferença íntima do seu coração. (Rilke, 2003, p. 221).

Terrível situação a daquele que é amado, porque no amor é-se coagido a ser aquele que os outros pretendem, aquele por quem nos tomam, mas não aquele que se é e, por isso, ser amado é estar sempre entre a censura e o aplauso, mas nunca no pleno espaço de liberdade que deixa cada ser, ser o que é. E a poesia exige, como escreve Brigg, que o poeta se sinta vulgar e anónimo, para em liberdade poder mover-se entre todas as coisas e poder observar, deslocar-se, transferir-se.

4) Finalmente, é importante sublinhar que a poesia diz respeito aos singulares, aos casos concretos que fogem à fúria de uma inteligência ordenadora, legisladora, normalizadora. Cada caso é um caso que, à maneira goetheana, espelha todo o universo e não a manifestação de um conceito universal. E é essa tensão que, de algum modo, a poesia de Rilke protagoniza e que se pode dizer ser, à maneira Wittgensteiniana, uma disciplina da observação, da percepção, e um exercício da visão que aqui vemos transformar-se em metodologia poética. E realce-se como essa metodologia é acompanhada por uma forte e exigente disciplina da atenção. Não basta ver, mas é preciso ver deslocando-se atentamente para o objeto da visão. Não basta ver ao longe, à distância do nosso conforto, é preciso ao poeta transformar-se num elemento dessa paisagem e que essa seja a posição do seu poetar.

Brigge, o aprendiz da visão

Temos estado a apresentar a poesia de Rilke a partir de duas ideias principais: a experiência da visão a que o poeta chamou *Einsehen* e os motivos comuns, banais, mundanos como sendo os principais lugares da sua obra. Mas é Malte Laurids Brigge, aqui tomado como uma espécie de porta-voz do poeta Rilke, quem melhor materializa essas tensões. Não é que Brigge nas suas *Anotações* fale do *Einsehen*, mas todo o seu esforço de visão da cidade de Paris e dos acontecimentos que prendem o seu olhar relaciona-se com o movimento poético descrito na carta a Hattinberg. Brigge é aquele onde tudo encontra lugar, tudo se introduz nele sem contemplações e diz-nos «tudo está em casa em mim.» (Rilke, 2003, p. 49). Neste romance de Rilke, escrito sete anos antes daquela carta, está já inscrita a modalidade da visão que Rilke quer transformar na metodologia poética do *Einsehen*. E é sempre a visão que possibilita o movimento para o mundo e para a poesia. Ao longo do romance são muitas as ocasiões e os motivos onde se pode detetar o modo como Brigge realiza esse movimento em direção ao exterior e como protagoniza a disciplina da visão exigida pela poesia.

Logo no início do romance é anunciado: «Aprendo a ver. Não sei por que motivo, tudo penetra em mim mais profundamente e não se imobiliza no ponto em que se costumava extinguir. Tenho uma interioridade que desconhecia. Tudo agora para aí se encaminha.» (Rilke, 2003, p. 37). A relação interior / exterior é estabelecida a partir da visão e é através desse sentido que o poeta descobre o seu interior: movimento que é contrário a qualquer ideia de encerramento introspetivo do sujeito poético sobre si mesmo. Fica claro também não se tratar da extinção da interioridade, mas da prioridade sensível e conceptual do exterior, ou seja, da realidade material. O poeta estabelece como o seu

movimento próprio um olhar em volta que ao lançar-se no «lá fora» traça uma espécie de mapa topográfico da sua afetividade.

Este *lá fora* onde a visão do poeta se deve fixar não é só uma exigência sentimental, mas igualmente de escrita: «acho que deveria começar a trabalhar, agora que estou a aprender a ver.» (Rilke, 2003, p. 48). A visão é a condição de possibilidade da poesia, mas o que ele vê não são *adumbrationes* criadas por si e tomadas como sendo elementos do mundo, movendo-o antes a tentativa de descobrir e reconhecer o mundo. E é neste conhecimento, que é uma visão, que se funda o verso: «Para conseguir um verso é preciso ver muitas cidades, pessoas e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e conhecer o gesto das pequenas flores quando se abrem de manhã.» (Rilke, 2003, p. 49). E quando o poeta quer falar do poema é sempre a realidade que surge, não procurando as coisas enquanto coisas, simples fragmentos da presença humana na Terra, mas toma-as como os lugares onde a *vida vigorosa* [*das zähe Leben*] está agarrada à matéria de que são feitas as coisas: «A vida vigorosa destas divisões não se deixara espezinhar. Ainda lá estava, agarrada aos pregos que ficaram sobre o palmo de chão que restava, escondia-se debaixo dos sedimentos dos cantos onde ainda havia um pouco de espaço interior.» (Rilke, 2003, p. 68).

Como diz Heidegger (2002), o caminho de Rilke é um caminho de interrogação poética, porém essa interrogação não se dirige à poesia, mas ao mundo e à existência. Não se trata de uma versão de existencialismo, mas de perceber que é o existente que o poeta interroga e transporta para a sua poesia. É sempre o mundo que a cada verso se torna manifesto. Um mundo a que Brigg se tenta habituar e conhecer e lhe exige sempre novos modos de dizer. Se cada verso transporta a singularidade das experiências do poeta, então cada verso renova não só a necessidade do regresso ao mundo, mas exige também as palavras próprias para dizer as

diferentes realidades singulares. Por isso, a bem-aventurança do poeta é tornar-se principiante: *Beginner werden*.

«Não consigo imaginar conhecimento mais bem-aventurado / que este: / devemos tornar-nos principiantes. / Alguém que escreve a primeira palavra depois de um longo traço [travessão] de muitos séculos.»¹³

Bibliografia

- Agamben, G. (2006 [2005]). *Profanações*. Trad. L. Feijó. Lisboa: Edições Cotovia, col. Ensaio.
- Arendt, H., (2001 [1958]). *A Condição Humana*. Trad. R. Raposo. Lisboa: Relógio d'Água Editores, col. Antropos.
- Barrento, J. (2014). Do peso e da leveza na palavra da poesia. In J. Barrento. *Geografia Imaterial. Três Ensaio Sobre a Poesia*, (45-89), Lisboa: Documenta, col. Linhas de Fuga.
- Heidegger, M. (2002 [1977]). Para quê poetas?. In M. Heidegger *Caminhos da Floresta*. Trad. I. Borges Duarte (coord.), F. Pedroso, A. Franco de Sá, H. Lourenço, B. Sylla, V. Moura, J. Constâncio. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hofmannstahl, H. (2002 [1922]). *Os Livros dos Amigos*. Trad. J. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, col. Testemunhos.
- Johnstone, S. (ed.) (2008). *The Everyday*. London: Whitechappel and The MIT Press, col. Documents of Contemporary Art.
- Molder, M. F. (2001). O fundo dourado. Sobre *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. In M. F. Molder, *A Imperfeição da Filosofia*, (49-61). Lisboa: Relógio d'Água Editores, col. Antropos.
- Rilke, R. M. (1998), "Novos Poemas (1907-1908)", [Neue Gedichte]. In P. Quintela, *Obras Completas. Vol III Traduções II*, (117-140). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rilke, R. M., (2003 [1910]). *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Trad. e prefácio M. T. Dias Furtado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, col. Clássicos.
- Rilke, R. M., (2014 [1898]) *Notas Sobre a Melodia das Coisas*. Trad. A. Falcão Bastos. Lisboa: Editora Licorne.
- Wittgenstein, L. (1995). *Investigações Filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

¹³ Rilke (2014, p. 8) [tradução modificada].