

“A MELODIA COMO LUZ DA POESIA”: O IMPACTO DE F. NIETZSCHE SOBRE R. M. RILKE

Kathrin H. Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/CNPq

Resumo: Este artigo apresenta a reflexão do poeta alemão R. M. Rilke sobre o princípio musical da poesia, que figura, desde Hölderlin, Novalis e Kleist, Schopenhauer e Nietzsche, entre os tópicos filosóficos importantes para artistas e teóricos da arte. Contextualizamos e comentamos a recepção de *O Nascimento da Tragédia* pelo poeta Rainer Maria Rilke, que começou a estudar a obra nietzschiana instigado por Lou Andreas-Salomé e apresentamos um texto inédito de Rilke sobre o assunto: “Marginalia em torno de F. Nietzsche”.

Palavras-chave: Rilke, Nietzsche, música/ritmo, poesia, marginalia.

Abstract: This article presents a translation and short introduction to R. M. Rilke's readings of Nietzsche when the poet was in his early twenties. His main focus is on musical and rhythmical components of poetry, a topic which has received ongoing interest since Hölderlin, Novalis and Kleist, Schopenhauer and Nietzsche. The main interest of this article is to contextualize Rilke's reception of *The Birth of Tragedy* after having been introduced to Nietzsche's oeuvre by Lou Andreas-Salomé. One of the documents of this experience is the fragment “Marginalia around F. Nietzsche”, translated in the following.

Keywords: Rilke, Nietzsche, music/rhythm, poetry, marginalia.

Introdução

Rilke nasceu em 1875, um pouco cedo demais para ser um jovem modernista. Além disto, nasceu em Praga, num contexto familiar, social e geográfico burguês resistente à inovação. A cavallo entre o simbolismo e o modernismo, sua poesia não deixou de suscitar algumas resistências entre

modernistas avessos a anjos e ourivesarias poéticas, mas seus *Dinggedichte* exercem ainda hoje um impacto marcante sobre a poesia alemã, e, no Brasil, sobre os concretistas. O cuidado especial que Rilke dedica à forma e à contemplação da superfície fugidia e efêmera das coisas surgiu, primeiro, da reflexão sobre música e filosofia. Com Rodin e Cézanne, o poeta aprimora suas capacidades de ver escultura e pintura e de transmitir por escrito a intensidade destas experiências. Alguns de seus textos críticos inscrevem-se na reflexão romântica, simbolista e pré-moderna que se preocupa com a banalização desta intensidade além da sensibilidade imediata – na aura cromática da música ou na música e no ritmo das cores¹. Esta inquietude cria vasos comunicantes com Nietzsche, por exemplo, quando o jovem Rilke aborda temas como “A melodia das coisas”. Mais tarde, Rilke amplia sua reflexão para outras dimensões (cor, volume), procurando inspiração em quadros e esculturas – em particular em Rodin e Cézanne. A dedicação de Rodin ao trabalho será, para Rilke, a grande lição do caminho que leva das convenções cotidianas para a imprevisível riqueza vindo à tona na (contemplação prolongada da) concretude “coisal”: a coisa (e o poema-coisa) tornou-se, desde Rilke, a presença quase tangível da aura das coisas, a alteridade de sua singularidade material que não “conhecemos”, a não ser que ela se “revele”. É esta outra dimensão do poético que aflora nos textos rilkeanos sobre Nietzsche: a força e a intensidade – não a representação de temas e motivos – são o enigma fascinante. Quando o poeta se aprofunda na contemplação de Rodin e Cézanne, ele parece adotar o método que Nietzsche elogia na “superficialidade” dos gregos, cujo caminho leva inadvertidamente para a essência “profunda” das coisas. Nietzsche foi um pensador importante para inúmeros artistas à procura da superação dos falsos sentimentos – de abstrações geradas por uma longa tradição metafísica que termina por barrar a arte de ver – o simples estar-aí das coisas captadas ora num jogo de cores e linhas rítmicas, ora na constelação poética de imagens e palavras. Esta alteridade – material-e-imaterial – exerce o efeito de uma revelação

¹ Já o pensamento de Hölderlin considerava o “ritmo”, i.e, a peculiaridade do movimento da representação, como uma dimensão irreduzível ao conteúdo manifesto ou o sentido. O Romantismo colocou o ritmo e a música no centro da reflexão estética: a musicalidade produz, tal como a fantasia romântica, o “maravilhoso extremo” o “infinito” (Hoffmann), e surtirá a evocação do medo (Beethoven, Mozart) e a dimensão demoníaca (Kleist. *A Santa Cecília ou o poder da música*). Ainda Thomas Mann iguala o romantismo à música enquanto ameaça para o humano normativo (Cf. BOHRER, KARL-HEINZ. *Die Grenzen des Aesthetischen*. München, Wien: Hanser Verlag, 1998, p.37-38 s.).

minimalista sobre o olhar e a mente à procura de sentido. Ela se oferece não à consciência nem ao entendimento, mas aos “sentidos”; o ritmo e a melodia trazem à tona a revelação da simples coisidade. Eis o que Rilke tem em mente quando fala da “música de fundo” das coisas; nas anotações traduzidas aqui, ele chama esta dimensão de “o excedente de Deus”, isto é, a força criadora que ainda não se fixou em criações e fenômenos conhecidos. O paradoxo de forças que atravessam e ultrapassam a concretude dos objetos dados, seu potencial assustador e eufórico – em suma: uma outra dimensão, alheia tanto à mera materialidade como também a uma espiritualidade abstrata, abre-se para o jovem poeta quando se debruça sobre a obra de Nietzsche, lendo e anotando minuciosamente *O Nascimento da tragédia* em 1900, aos 25 anos.

Estas anotações marginais são fragmentos de livre associação do leitor Rilke em torno do ensaio de juventude de Nietzsche. Mais pessoal que um resumo ou uma leitura comentada, elas fazem parte de uma série de textos que testemunham do impacto que Nietzsche deixou na sensibilidade e no pensamento do poeta quando jovem. O interesse pela nova filosofia pós-hegeliana foi despertado cedo. Em 1892, Rilke, então com 17 anos, recebeu do pai a edição das obras de Schopenhauer, o que indica que este autor já contava entre os pensadores aceitáveis até para a sensibilidade da burguesia. Estas leituras sem dúvida prepararam o caminho para a recepção maravilhada das obras de Nietzsche. Sentimos nos textos desta época um nítido entusiasmo com as posturas anticristãs do filósofo e afinidades ainda mais intensas com a veemência nietzschiana contra o espírito filisteu da sociabilidade burguesa. Estas simpatias juvenis levaram Rilke a compor, já no início de 1896, um pequeno conto intitulado *O Apóstolo*², testemunho das leituras precoces e “mal-digeridas” de Darwin e Nietzsche³. O conto expõe a aversão ao sentimentalismo que os hábitos convencionais teceram ao redor do amor cristão. O personagem sombrio e misterioso do conto proclama um credo ao desamor e recusa as fáceis mentiras da misericórdia que a sociedade usa como ornamentos e diversões, junto com o resto do aparato distinto: seus chás, pratos e jóias, ricos tecidos de damasco e iguarias.

A sátira é, nas palavras do próprio autor, uma “profissão de fé [nietzschiana] em parte profundamente séria, em parte satírica”⁴ e, também,

² Redigido em Praga 1896, cf. KA III, 47-52.

³ LEPPMANN, 83, *apud* KA III, 809.

⁴ Cf. KU III, 809, carta a Bodo Wildberg.

uma versão precoce da concepção exigente do amor que Rilke elaborará ao longo da década seguinte, por exemplo, nos dois poemas a *Don Juan* (1907 e 1908).

Uma resenha da época aponta que neste conto

as doutrinas de Nietzsche são demonstradas com nitidez gritante, e servidas em pratos cheios. É obrigatório ler aquilo para sentirmos a confusão do *Übermensch* nietzschiano⁵.

O próprio Rilke reconheceu mais tarde que várias de suas obras precoces adotaram de Nietzsche um “espírito anti-cristão excessivamente irado (*eine beinah rabiate Antichristlichkeit*)”⁶; assim por exemplo nos poemas *Glaubensbekenntnis (profissão de fé)*, *Christus am Kreuz (Cristo na cruz)*, *Christus-Visionen (Visões de Cristo)* ou *Brief eines jungen Arbeiters (Carta de um jovem operário)*⁷.

Em comparação com estas obras precoces, as anotações sobre *O Nascimento da Tragédia* que aqui apresentamos em tradução são mais maduras e refletidas. Elas permitem entrever as convicções pessoais mais profundas e duradouras do poeta. O impulso para um estudo sistemático da obra de Nietzsche veio de Lou Andreas-Salomé, amiga pessoal do filósofo que redigiu vários ensaios sobre sua obra. Ela desempenhou o papel de uma verdadeira mentora e tutora para Rilke, introduzindo-o na cultura de seu país de origem, a Rússia e viabilizando o acesso do jovem poeta a círculos psicanalíticos e filosóficos da época. A breve relação amorosa que Rilke teve com Lou também foi responsável pelo amadurecimento do poeta em questões do amor. Pois o rápido afastamento de Lou transformou-se numa produtiva “educação sentimental” que o tornou consciente de sua própria tendência de fugir dos compromissos matrimoniais (embora o poeta tenha-se precipitado, cedo demais, no casamento com Clara Westhoff). Com certeza, o relacionamento com Lou terminou fortalecendo sua vocação de poeta e seu pendor de paixões à distância⁸.

⁵ Cf. os trechos da resenha de Leppmann (In: *Musen*, Heft 6, maio-junho 1896), reproduzidos no comentário da edição crítica KU, III, 809.

⁶ Trecho da carta a Marie Von Thurn und Taxis, 17 dezembro, 1912, *ibid.* 809.

⁷ Nenhum destes poemas foi traduzido para o português.

⁸ Cf. Sobre as relações amorosas de Rilke: GASS, William H. *Reflections on the Problems of Translation*. New York: Basic Books, 1999, p.3-47.

O que conta na visão reveladora é a estranha concretude da evanescência, a coisa que se subtrai no objeto, nos nomes e nas representações que dele fazemos na vida cotidiana. Com um gesto quase angelical, a obra de Rilke conjura a música das coisas, seu devir-no-desvanecer, que se revela com particular nitidez na obra tardia (*Elegias de Duino*).

No Brasil, Rilke teve enorme impacto sobre Guimarães Rosa, cuja procura de *Sachlichkeit* concreta e de elevação elegíaca ou “hímnica” (de hino, ditirambo) não somente tem afinidades com a estrutura rítmica e musical de *Grande Sertão: Veredas*, mas talvez tenha exercido alguma influência sobre a poética rosiana⁹. Seja como for, ambos autores compartilham a mesma dedicação poética às epifânicas revelações da “matéria vertente”, embora esta afinidade do “Mestre seráfico” com os modernistas e concretistas brasileiros não fora sempre óbvia. Assim, a poesia de Rilke já foi associada com “bijus de um níquel”: ninguém menos que Décio Pignatari, na *Bufoneria Brasiliensis 1 - O Poeta Virgem*, pronunciou este veredito. Tampouco é difícil compreender porque modernistas e concretistas mais sóbrios repudiaram os afãs erótico-marciais do *Corneto* e as celebrações órficas dos *Sonetos a Orfeu*. Mas este repúdio talvez esteja mais um rechaço da enfática recepção brasileira dos anos 1940 e 50, de leitores muitas vezes entregues a um “misticismo de fachada” (do qual Paul de Man distanciou o poeta na sua introdução às obras de Rilke na França¹⁰). Pois os concretistas superaram sua aversão da “intensa voga de rilkeanismo”¹¹ e o desdém de poetas como Neruda (que esnobou “rilkistas, misterizantes, falsos brujos existenciales” no seu *Canto General, V, Los Poetas Celestes*, 1950). Haroldo e Augusto¹² de Campos simplesmente deixaram de lado o culto messiânico que alguns prestaram a Rilke e debruçaram-se sobre o que

⁹ Tratei das afinidades de Rosa com Rilke em: *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p.81-96.

¹⁰ Cf. RILKE, Rainer Maria. *Oeuvres 2 - Poésie*. “Introduction” de Paul de Man. Paris : Seuil, 1972.

¹¹ CAMPOS, Augusto de. *Coisas e Anjos de Rilke*. Perspectiva, p.26; SARAIVA, Arnaldo. *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Arvore, 1984.

¹² CAMPOS, Haroldo de. “Poesia de Vanguarda Alemã e Brasileira”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

importa – a atualidade dos *Novos Poemas*, dos poemas-coisa (*Dinggedichte*) e as Elegias de Duino.

Embora Rilke tenha percorrido todas as fases típicas do *fin de siècle*, ele não pode ser identificado com nenhuma delas – nem com o credo naturalista, darwiniano e ateu, com seus bons sentimentos pelo povo (*das einfache Volk*), por trabalhadores e prostitutas; nem com o esteticismo decadentista com seus pendores por um vago misticismo e doutrinas esotéricas, cujos livros de cabeceira eram Schopenhauer, Wilde ou D’Annunzio; e tampouco com o vigor nietzschiano do *Zarathustra*, nem com a fé panteísta dos que confiam na natureza, na transcendência dos movimentos cósmicos e na expressão corporal de artistas como Isadora Duncan.

Rilke se destaca pela posição aquém e além dos movimentos do seu tempo. O fascínio juvenil pelo ateísmo quase religioso de Nietzsche, a delicadeza refinada de sua violência e a sutileza criteriosa (quase coreográfica) de sua iconoclastia fazem com que suas imagens surjam-e-se-dissolvam sempre de novo em constelações melódicas e rítmicas sempre renovadas.

As “*Marginalien*” são um estudo intuitivo e associativo do texto de Nietzsche que procura fortalecer a poética do jovem poeta, não uma publicação. Rilke usava a edição Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*. Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1889. O manuscrito encontrava-se entre os papéis de Lou Andreas-Salomé, que estimulou o interesse de Rilke em Nietzsche e Freud.

Antes deste estudo mais concentrado, certos temas e ideias “nietzschianas” afloram já nas “Anotações sobre a melodia das coisas”¹³. Comparando a pintura dos “primitivos” italianos (figuras de santos cujas cabeças aparecem isoladas por aureolas douradas) com os mestres do *chiaroscuro*, Rilke destaca os efeitos poéticos “musicais” da combinação do desenho com as tonalidades da cor, de sombra e luz. É como se Rilke falasse, com outros termos e palavras, da tensão entre o princípio apolíneo (clareza nítida, compreensível e definida) e o dionisíaco (o fluido epifânico do ritmo

¹³ Cf. RILKE, *loc. cit.*

e da melodia para além das notas), de forças que estão atrás das coisas representadas, as atravessam e envolvem. Estas forças – musicais, rítmicas ou dionisiacas, como Nietzsche compreenderá – representam o princípio de unificação e de vitalidade que reanima o que foi violentamente separado e isolado. Nas “Marginália” podemos destacar os seguintes tópicos como núcleos da leitura rilkeana de Nietzsche:

- A música como energia cósmica necessita ser contida nas “vasilhas” do canto popular;
- A música entendida como “grande ritmo de fundo” é o “livre excedente de Deus”, isto é, uma força ainda não ligada que sobrou da criação;
- Ritmo e música constituem o potencial criativo;
- Música como potência unificadora e promessa comunitária;
- Música como força à espera da imagem;
- Música como potência fusional é promessa de libertação das formas e convenções petrificadas;
- A melodia transfigura e torna dispensável o enredo (história racional);
- A música como força originária não pode ser instrumentalizada como decoração;
- O espírito da música como alma da integridade (social, política e pessoal) grega;
- Música é fluxo ilimitado;
- A criação artística (canto, imagem, drama, escultura) são esforços de captar o excesso musical.

MARGINALIA EM TORNO DE FRIEDRICH NIETZSCHE: "O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA" 1900 (RAINER MARIA RILKE)

Tradução e Comentário Kathrin H. Rosenfield

Do seu interior, a melodia dá à luz a poesia, e isto sempre de novo; a forma estrófica da canção popular nos diz isto, e nada mais: observei este fenômeno sempre com espanto, até finalmente encontrar a presente explicação.

As estrofes da canção popular¹⁴ podem ser comparadas com vasilhas recebendo a água de uma fonte que jorra clara. Rica e rápida ela enche as primeiras vasilhas festivas que lhe foram preparadas. Mas elas não estancam seu jorro. E o povo termina por trazer todas as vasilhas de seu uso cotidiano e deixa a água enchê-las até ficarem pesadas. E as crianças estendem as mãos em conchas.

A música (o grande ritmo de fundo) deveria, portanto, ser compreendida como: a *força intata* que flui livre e que nos inspira certo pavor quando percebemos que ela não entra nas nossas obras para vir a conhecer-se no fenômeno, mas que paira por cima de nossas cabeças, despreocupada e alheia, como se nós não existíssemos. Como não somos capazes, porém, de suportar a força intata (i.e. o próprio Deus), estabelecemos relações com imagens, destinos e figuras e colocamos no seu caminho sempre mais coisas que a comparam com algo¹⁵, pois ela mesma passa, orgulhosa como um vitorioso, ao largo de todos os fenômenos.

¹⁴ Rilke reage à ideia inovadora de Nietzsche que realçou o vigor dos elementos populares na tragédia. No entender de Nietzsche, as formas petrificadas da poesia erudita tornam-se flexíveis ao abrir-se às formas de expressão espontâneas e emocionalmente carregadas. É a *atmosfera* ou, como diz Rilke, a tela de fundo rítmica que dá acesso ao que há de sofrido, cruel, grotesco na experiência (heroica). Esta "música" da vida que se expressa para além do conhecido da forma clássica e da elegância artística formalmente acabada. A tragédia clássica não é para Nietzsche, o fim de um processo de refinamento linear, mas uma criação oriunda de uma ruptura com convenções cristalizadas, que abre espaço à irrupção de elementos heterogêneos da cultura popular (mitos arcaicos e cortejos rituais com sua ritmicidade e gestualidade próprias). Uma afinidade natural com as ideias de Nietzsche já se mostra no fato que as primeiras obras de Rilke, por exemplo, *Larenopfer* (*Sacrifícios aos deuses do lar*, 1895) partem das canções populares tchecas. Um dos poemas mais precoces, *Volksweise*, evoca a emoção e a intensidade da alma nas canções do povo da Boémia.

¹⁵ A concepção vitalista da música (como força, ritmo, movimento elementar) que simultaneamente sustenta e ameaça a existência do indivíduo e da sociedade carrega o eco dos terrores da infância do poeta (muito semelhantes aos do personagem Marcel de Proust). Para ambos, escrever é uma forma

A infinita liberdade de Deus foi limitada pela criação. Com cada coisa um pedaço de sua força ficou vinculado. Mas não é sua vontade *toda* que se encontra vinculada na criação. A música (ritmo) é o livre excedente de Deus, [ste.126]¹⁶ que não se esgotou ainda nos fenômenos, e este ritmo é o desafio dos artistas quando sentem a urgência indistinta, a posteriori, de completar o mundo *naquele* sentido que esta força criaria ao prolongar sua criação – e esta criação erigiria imagens de realidades que ainda aguardam a irrupção¹⁷.

O Coro: para compreender corretamente a significação do sonho é necessário que *vejamos* o sonhador. Nossa participação se intensifica quando não é *um* ser humano, *um* ente apenas, mas vários que se sentem ritmicamente movidos pelo compartilhamento de seu sonho; eles então ocasionam aqueles fenômenos que são representados como ocorrendo fora de seus sentidos, como ação num palco, tal qual se desenrolam no interior [dos sonhadores]. Estes sonhadores são ao mesmo tempo capazes de nos livrar do medo e dos constrangimentos da ação, pois eles permanecem sempre iguais a si mesmos. Para compartilhar, no entanto, seu ser intocável, o qual não deve ser triturado pela crueldade de seus sonhos, é necessário que eles sejam parecidos conosco, fraternos, não nas coisas contingentes, mas no que toca os traços *permanentes* de nosso ser. Nós nos salvamos do jogo movimentado do palco tomando refúgio nos círculos calmos de sua dança, e sua segurança e proximidade nos devolvem a aptidão de nos alegrarmos com o pavoroso enquanto algo passageiro; desejamos até mesmo a catástrofe, para mirarmos, através da queda, o eterno que anima o coro.

Tal como a cultura grega se desenvolveu através do olho, a nossa amadurece pelo sentimento. Onde eles criaram, com o drama, um porto seguro e um refúgio para o olho, nós temos que auxiliar o sentimento. Se a

(existencial e terapêutica) de fazer face à memória involuntária na qual se entretecem reminiscências pavorosas e maravilhosas. Criar imagens é dar forma a e manter em limites suportáveis este fundo inquietante. A incapacidade de abranger a pletera da força criativa (musical e rítmica) é um dos motivos de fundo do *Stundenbuch* (*Livro das Horas*), cuja primeira parte surgiu em 1899. O volume se apresenta como um constante jorro de imagens – verdadeira maré que a criatividade precisa estancar com incessantes perífrases, comparações.

¹⁶ Rilke indica aqui, e em outros momentos de seu texto, um número de página (*Seite*) [Abreviação "Ste"].

¹⁷ Cf. *Im Gespräch* 1898/9: "Arte significa, não saber que o mundo já está aí e fazer um novo mundo (...) Nunca acabar. Nunca ter um sétimo dia. Nunca ver que tudo é bom (...) Eis minha razão contra ele (i.é Deus) (...) Pois ele não foi artista, e isto é tão triste (...), deveríamos recomeçar no lugar onde Deus parou (...). Na vida isto significa, com o homem." (KA, IV, 838).

tragédia ática exigia um coro *visível*, nós temos que tentar construir o drama moderno a partir de um coro *sensível*¹⁸, e vê-lo através deste.

O deleite do estado dionisíaco com sua aniquilação das fronteiras comuns da existência contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual mergulha tudo que foi vivido pessoalmente no passado. Assim há um abismo do esquecimento que separa o mundo cotidiano do dionisíaco.

A vida dionisíaca é um viver-em-tudo¹⁹ ilimitado, e em comparação a ela as coisas cotidianas são como uma mascarada ridícula. Mas a arte medeia a experiência de que esta mascarada é a única possibilidade de entrar, ora e vez, nestas conexões imensas que se estendem para além de momentos e metamorfoses.

Um público de espectadores tal como nós o conhecemos era impensável para os gregos: nos seus teatros cada um [...] era capaz de *ver e dominar* o universo cultural completo ao seu redor e, nesta visão saciada, podia identificar-se com os membros do coro; [o espectador] sentia que era, ele mesmo, um deles.

Como não é possível colocar diante de um grupo de seres humanos uma realidade que cada um possa sentir e compreender do *mesmo* modo, *é preciso interpor entre o público e a cena um olho* cujo olhar tranquilo percebe a ação a cada momento como correta e verdadeira²⁰. E o público

¹⁸ Cf. "Sobre a Melodia das coisas", um conjunto de anotações nas quais Rilke fixa suas ideias sobre o fundo inacessível da vida, do mundo e das coisas. A tarefa do artista é precisamente esta abertura que permite o confronto com a "tela de fundo rítmica" (*rhythmischer Hintergrund*). Na leitura do *Nascimento da Tragédia*, Rilke associa sua ideia do "fundo rítmico" com a dança rítmica e musical "do coro da antiguidade que absorveu a sabedoria mais sábia (*das weisere Wissen*)". Esta sabedoria criatural, arcaica, imemorial – que Nietzsche atribuía ao velho Sileno – está voltada para "aquilo que une" os homens "nas coisas atrás deles" (KA 4, 103-113), em oposição ao valor semântico ou intelectual que confere domínio sobre o mundo.

¹⁹ Cf. as ideias análogas a este desejo de viver-em-tudo, que encontramos quase um século antes na identificação de Hölderlin com seu personagem trágico Empédocles: "Empédocles, (...) inimigo mortal de toda existência unilateral e, por isto, insatisfeito também quando vive em circunstâncias realmente belas, [e um ser] inconstante, sofrido, simplesmente porque não suporta o que há de específico e determinado nas circunstâncias e relações; apenas o que foi sentido num grande e amplo acordo com todos os viventes pode preenchê-lo plenamente; ele sofre simplesmente porque não consegue viver e amar com eles com um coração onipresente e intenso como um deus, e livre e espreado como um deus, simplesmente porque ele está, assim que seu coração e seu pensamento apreendem as coisas existentes, acorrentado à lei da sucessão" (DKV, 2, 421).

²⁰ A música e a dança do coro são uma herança dos cortejos dionisíacos rituais arcaicos. Na tragédia a música assegura a participação imediata do espectador, que está presente corpo-e-alma. Ela não apenas contagia, mas dá acesso também ao processo poético ocorrendo entre as linhas do texto, atrás

precisa corrigir sua compreensão a partir deste olho e tornar-se, graças a ele, *um só* corpo imenso, que toma uma posição *uniforme* com relação aos acontecimentos no palco.

O coro de sátiros é, num primeiro momento, uma visão da massa dionisiaca, tal como por sua vez o mundo do palco é uma visão deste coro de sátiros: a força desta visão tem o poder de nos tornar insensíveis às impressões da “realidade”, tornando-nos indiferentes para com o olhar dos homens cultivados que ocupam os gradientes do anfiteatro.

No coro, o espectador reconhece-se *a si mesmo*, liberado de tudo que lhe é contingente e temporal (*seinem Zufälligen und Zeitlichen*), de sua cultura, e ele compreende, por este desvio, a visão daquele coro que se apresenta na ação, ele a compreende e ao mesmo tempo supera seu peso.

Agora o coro ditirâmico recebe a tarefa de estimular a disposição dos espectadores até aquele grau do dionisiaco que lhes permite ver, quando o herói trágico entra em cena, não mais a máscara deformada do ser humano, mas uma visão encarnada (*Visionsgestalt*) nascida por assim dizer de seu próprio encantamento.

Não seriam as danças e canções dos povos selvagens ditirambos congelados neste ponto de vista preparatório, [ditirambos] que não conseguiram chegar ao amadurecimento no drama?

O magnífico “saber fazer” do grande gênio, o qual não recebe sua paga nem mesmo através do sofrimento eterno, o orgulho amargo do *artista* – eis o conteúdo e a alma da poesia de Ésquilo, enquanto Sófocles com seu Édipo entoou o prelúdio do canto vitorioso do *santo*.

O ato criador do artista tem algo equivalente somente no caso sofrido do não-artista: ambos ocasionam uma violência imensa nos seres melancólicos (*schwersinnig*). Por sobre o túmulo de um santo, despertam homens novos em número igual aos que acordam sobre a obra imortal de um artista criativo (*ein Schaffender*).

É preciso colocar no palco *aquela* ação que permita estimular no sentimento de cada indivíduo uma experiência viável e que aja com a

das palavras e no fundo rítmico das coisas. Estas ideias têm grande afinidade com a ideia de Hölderlin à propósito da afinidade entre “lógica poética” e o ritmo: o equilíbrio rítmico da apresentação da peça como um todo suspende o valor convencional (semantismo estático) das representações sucessivas. (HÖLDERLIN, DKV, “Anmerkungen zum Ödipus”, vol. 2, p.849 s.).

potência violenta de uma imensa mão, arrastando e unindo a massa dos espectadores²¹. O evento estimulador deve ocorrer de forma independente do status das figuras representadas, do seu meio e do tempo da ação, num segundo palco ideal, que se apresenta como o cenário daquele reencontro celebrado pelas almas liberadas dos espectadores que criaram afinidades nesta intensificação. A ação deve ocupar o *segundo* lugar que lhe cabe também no drama (de modo análogo ao que acontece na pintura), dando lugar a um acontecimento realmente artístico. O palco não deve tornar-se mais *real*, próxima da verdade, mas precisa ter mais afinidades com a aparência e a beleza. Algo comum *aos homens* (não aos homens de uma classe, de um tempo, de uma moral), *mas aos homens como tais*, precisa surgir por detrás da ação, como se fosse uma lembrança que une e que convoca todos a lembrarem-se e a refletirem sobre a infância que têm em comum; é *neste ponto, não* no âmbito do cenário e do enredo relativamente contingentes, que deve acontecer o que importa e o que redime. Não o jogo, mas a *melodia* do jogo²² deve ser a força sintética unificadora (*das Zusammenfassende*), pois cada um se encontrará em acontecimentos e experiências que seguiram o ritmo *justamente desta* melodia, (para a qual a peça é somente *uma* entre mil interpretações). (O renascimento de Dioniso. [Nietzsche, cap. 8]).

Depois do crepúsculo no qual findou a noite titanésca sempre pronta para a luta, levantou-se a manhã de Homero, que deu limites divinos às coisas. E seu sol estendeu sua alegria sublime sobre o rosto das coisas. Mas toda esta ordem parecia ter sido criada como uma bela paisagem para a tempestade dionisíaca poder passar.

É de se pensar que a rapidez colossal com que se produzem os progressos interiores em Sócrates, tornou ultrapassadas *todas* as possibilidades do pensamento, também *aquelas* que poderiam ter surgido de seu inconsciente; assim, o instinto empobrecido ficou de mãos vazias e pode defender-se apenas ao dar sinais de alerta e impedimento. Não seria o inconsciente sempre condenado a este papel quando se trata de cabeças

²¹ Segundo o editor da edição comentada (KA, 4, 839), Rilke projeta aqui umas nas outras as ideias de Maeterlinck e de Nietzsche. Numa carta à atriz Else Vohhoff, de 10 de dezembro de 1901 (KA, 4, 190-9), ele escreve: "Maeterlinck (...) procura localizar [como fundamento] algum sentimento elementar (...) algo simples, próximo de um axioma e que se adéque à dimensão da canção popular, suas nostalgias e medos, sua crença... ele procura uma das grandes atmosferas de fundo sobre as quais repousariam, como que em pilares, os múltiplos e confusos corredores do labirinto das emoções humanas (*Empfindungen*)". (193).

²² Cf. Anotações para a melodia das coisas, em particular a introdução (KA, 4, 103-113).

logicamente muito ativas e talentosas? Somente na prisão (que acontece depois da eliminação de sua personalidade das posições de liderança na vida pública), quando a força lógica ficou ociosa, este instinto manifestou-se timidamente, ressoando como uma nostalgia no silêncio que precedeu a morte. Sua alma ansiava por música. E os lábios ressequidos no vento do verbo beberam intuições no cálice dos sons. E, talvez, não fora das coisas passadas que ele tirou a força para morrer, talvez não fora de sua obra, mas justo daquela nova promessa; assim ele foi para a morte como se fosse para o dia seguinte, sentindo que este seria o dia da música²³.

Acreditamos na “vida eterna”, eis o que exclama a tragédia; enquanto a música é a ideia imediata desta vida. É totalmente diverso o alvo na arte do escultor: aqui Apolo supera o sofrimento do indivíduo através da glorificação esplendorosa da *eternidade da aparência*, aqui a beleza é vitoriosa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é por assim negada e borrada dos traços da natureza.

Com relação ao pretexto que usamos para aplicar a grande música dionisíaca ao caso particular enquanto imagem e parábola desta, poderíamos dizer que há pretextos mais e menos significativos e que o mais agudo é o mito ele mesmo, em particular o mito trágico. O trágico não se deixa de modo algum deduzir da arte enquanto bela aparência, apenas a música permite compreender a alegria para com a destruição do indivíduo. “Acreditamos na vida eterna”, grita a tragédia, enquanto a música é a ideia mais imediata da vida.

Nas artes plásticas, Apolo supera o sofrimento do indivíduo através da glorificação da eternidade do fenômeno, enquanto a arte dionisíaca celebra literalmente a fuga eterna das imagens, dos fenômenos e aparências (*Erscheinungen*).

O mesmo abuso que sofre a música quando ela é forçada a colorar *a posteriori* um fenômeno (clamor da batalha, p.ex.) podemos encontrar

²³ Fusão das ideias nietzschianas com a ideia freudiana do inconsciente. Onde a teoria de Freud ensina que o recalque e a censura não alteram a força da pulsão, porém (ao reprimir a pulsão) terminam por prejudicar a própria racionalidade (introduzindo atos falhos, lapsos, e formações neuróticas), Rilke identifica o inconsciente e o instinto como forças empobrecidas e debilitadas pela razão. Mas a força racional e lógica é prejudicial somente na sua forma aplicada à preceitos e convenções sociais, não em si mesma contrária ao instinto. Nesta fase de sua obra, Rilke acredita que, uma vez superados os imperativos da vida social, a força lógica abrir-se-ia de novo à plenitude e intensidade do dionisíaco, do instinto e do inconsciente.

também na lírica, – quando entendemos música aqui (como já tentei fazê-lo antes) no sentido daquele ritmo primário do fundo, cujo saber-ouvir inicia a criação lírica que se alimenta de sua redenção nas imagens que surgem. A maioria dos poemas não são imagens arrancadas ao frêmito da música estranha e intocada que jorra e flui, elas não giram como rodas de moinho na correnteza da água que cai, mas são como moinhos para os quais uma imensa labuta terá de levar águas longínquas e sonolentas a mover a roda com impulsos relutantes e vagarosos. Nos tempos em que os ritmos saltam e esguicham (*rauschend*)²⁴, todas as vasilhas têm de ser preparadas para belamente acolher a força movente, e teremos de expor tudo que há de material para o lustro dos céus, de modo que estes teçam na trama das coisas os fios de ouro que acabam o festivamente desenho.

O mito trágico pode ser compreendido somente como uma trama de imagens (*Verbildlichung*) da sabedoria dionísia com os meios artísticos apolíneos (...)

[127]. *Anteriormente* ao mito trágico já deve existir aquela ação “musical” cujo palco/cenário é o espaço no qual os espectadores se encontram, levados pelo sentimento de união e unidade (*Einheit*)²⁵. Tal como o coro da antiguidade que apresentava suas danças ditirâmicas no espaço elevado [do teatro], assim deve o sentimento começar a dançar na alma elevada do espectador *único e uno* que se compõe, como por milagre, de centenas de seres humanos quando observa o jogo teatral. Tenho o nítido sentimento de que o coro deve ser instaurado *no* espectador, não no espectador *singular*, mas no estar-junto (*Gemeinsamkeit*) surpreendentemente festivo de *todos*, comunidade esta que deve criar-se por um prólogo e prelúdio (*Vorspiel*) antes do drama. Somente quando *um único* homem *atemporal, não quinhentos*

²⁴ A concepção rilkeana do ritmo e da melodia como forças elementares do poeta lírico apóia-se não somente nas ideias de Nietzsche, mas também em Maeterlinck. Para ilustrar o lado performático da teoria rítmica do poeta, Horst Nalewski relata a anedota da estada de Rilke na casa de Heinrich Vogeler; Rilke tanto acompanhava suas recitações com gestos e batidas que a governanta escutava, perplexa, os passos movimentos rítmicos de Rilke no quarto acima. (KA, 4, 839). – Mas por mais que Rilke apostasse na força rítmica, ele começou mais tarde a desconfiar do modo associativo e deslizante que ameaça a poesia e a criação em geral com sua monotonia e falta de rigor do pensamento. “Eu poderia ter continuado indefinidamente a fazer tais versos, (...) e depois, o que?” (Carta a Katharina Kippenberg. Cf. RILKE, R. M. *Ein Beltrag*. Leipzig, 1942, p.164).

²⁵ Este ideal de uma sensibilidade compartilhada (*sensus communis* – condição de possibilidade da comunidade livre) opõe-se ao espectro da massa histórica ou fanática (cuja unidade se baseia em necessidades sociais e carências psicológicas).

homens *de hoje*, se sentam diante do palco aguardando [o drama desta reunião], terá algum sentido o levantar da cortina²⁶.

Se aplicássemos estes preceitos ao drama [moderno], estariam restabelecidos também *aqui* os direitos da melodia de fundo. Perseguindo este intuito, Eurípides tão somente seguiu seu sentimento seguro e certo (*gutes Gefühl*), quando colocou no prólogo a narrativa do conteúdo de suas peças, pois este conteúdo já não foi mais tirado dos mitos antigos²⁷. No drama novo/moderno, o mesmo teria de acontecer neste prólogo que tenho em mente (mesmo quando se trata de um material mítico realmente conhecido), pois os mitos não são mais tão vivos nos dias de hoje e mais suscitam lembranças escolares mortas do que verdadeiras relações poéticas. O prólogo teria de: 1) unir os espectadores, fundindo-os e construindo aquele palco imaginário que moverá seus sentimentos, e, 2) contar para o público, durante o processo de sua fusão, a trama da ação iminente, de forma que a força que, de outro modo, se dissiparia em tensão e curiosidade, ficaria guardada para uma verdadeira participação. –

Aquela morte da tragédia foi ao mesmo tempo a morte do mito. Até então, os gregos tinham tão somente a possibilidade de vincular tudo o que viviam e experimentavam diretamente com seus mitos, mais: de compreendê-lo tão somente através deste vínculo (...)

A propósito [ste.135]. Na tragédia ática antiga, tudo o que é contado ainda estava vinculado com os velhos mitos conhecidos; e como estes eram as *únicas* imagens-parábolas pelas quais fluíam e jorravam os tons sempre novos como forças e cores diversas, não havia como sobrevalorizar a “matéria” do enredo. Somente com o aumento dos pretextos ocorreu em todas as artes esta sobrevalorização, simplesmente porque estes enredos-pretextos não eram mais, como os mitos,

²⁶ A nostalgia da unidade de todas as coisas – de seres humanos de diferentes classes e ordens, mas também de animais e plantas, coisas fabricadas ou minerais – é o motor dos rituais dionisíacos, dos mitos e lendas. Seus ecos ressurgem nas lembranças infantis, e, em particular, nas melodias e narrativas compartilhadas que constituem, para Rilke (como para Hölderlin), o lastro unificador da sociabilidade e da cultura.

²⁷ Embora os enredos dos mitos trágicos de Eurípides possam ser novos, este último dos três grandes trágicos antecipa no prólogo a “história” e, satisfazendo a curiosidade, libera a atenção do público para a ação poética do drama. Brecht retoma esta ideia e a combina com o estranhamento para suscitar considerações críticas do público.

conteúdos familiares, [porém] suscitavam interesse pela novidade do material²⁸. Assim, o olhar perdeu cada vez mais a visão da única coisa importante, do fundo [musical, rítmico], até perder-se de vez nas confusões da ação do enredo, esgotando-se neles. A pintura foi a primeira a encontrar o caminho de volta desta errância, pois ela gosta de se voltar, sempre de novo, para os motivos tradicionais bem conhecidos, e tem o sentido vivo e natural da vantagem inerente ao fato que o espectador não precisa começar a debater-se com o conteúdo da imagem.

A trás de mim há coros sombrios
 Florestas ruflam e mares chiam;
 E dos ombros solta-se o peso,
 Quando por trás, no fundo
 Ouço, mais amplo que o meu,
 Um hálito que envolve o mundo.

E sei que posso confiar,
 Que minhas mãos não me enganam
 Se delas novas formas emanam
 E que o peso todo aturam
 Para poder, quando respiram,
 No peito fundo o ar tragar.
 18 de março 1900

Música, suavizada pela ação do enredo: eis o que expressaria a essência do drama de modo mais sucinto; e num sentido mais amplo poderíamos dizer: a aplicação, no e para o nosso mundo, da força livre de Deus que não foi concebida para nós²⁹. Ao gasto aparente desta força a nosso favor corresponde a aparente perfeição da criação do mundo através da beleza. – a arte é, portanto, o complemento da imagem de Deus, que expressa o mundo real apenas parcialmente.

²⁸ Em outras palavras: em vez da sensibilidade e do pensamento estarem abertos ao fundo rítmico (inquietante e maravilhoso) da existência, a consciência adquire um foco mais estreito; assim, ela se desloca para determinado foco (político, social, familiar, histórico, artístico etc.) e adquire a forma do conhecimento e do domínio, que viabilizam a reflexão e a ação dos indivíduos e das comunidades.

²⁹ Rilke afirma aqui sua visão do mundo des-centrado. Desde Hölderlin e Kleist, o ser humano não é mais o centro, nem o ponto de referência único do universo. A razão de ser da arte é da música é precisamente de nos dar acesso a outras dimensões da existência e do ser.

Com a força da potência dionisíaca, isto é, do elemento que flui ritmicamente e é hostil às formas, forçosamente crescem também, enquanto resistência, a beleza e o rigor da forma. *Aquele* povo cujas pulsões dionisíacas são as mais veementes, rugindo com mais força, precisa ter o maior rigor na formação pessoal e na de suas obras, e isto, simplesmente para poder subsistir. O júbilo desatado da comoção íntima intensifica a tranquilidade flexível da forma que ele move.

Parece-me que foi o acaso Wagner o responsável por Nietzsche de imediato debruçar-se sobre esta oportunidade próxima (próxima demais!), aplicando a ela seus conhecimentos e esperanças que tão pouco combinam com a essência alemã; isto prejudica grandemente o último terço do livro. Este dano é maior do que o uso da terminologia de Kant e Schopenhauer. Se em particular a concepção Schopenhaueriana da música contribuiu muito para adiantar as intenções de Nietzsche, a aplicação imediata de todo o material recém-descoberto às criações de Wagner criam uma atmosfera decepcionante; na verdade, não *queremos* que todas estas coisas elevadas e prometidas se realizem *de imediato*, e sobre tudo acreditamos que o redator do livro teria a capacidade (*enquanto poeta*) para tentar de “ressuscitar Dioniso”.

Com relação às coisas russas

Não seria o elemento dionisíaco aquilo que move os cortejos (*chorowod*) dos russos? Enquanto as cantorias dos Sentados – figuras dos antigos cantos heroicos – representam os corpos de forma pesada e tangível, todas as fronteiras estilizam sob o impacto daquelas canções que irrompem acelerando e engolindo os giros dos cortejos circulares.

E não seria o mito russo o único que ainda tem proximidade suficiente com as massas para poder ser usado mais uma vez como parábola da vida livre do som? – entre nós, procuraríamos em vão figuras que possam ser coreutas, ao passo que é fácil imaginar um grupo de mujiks apresentando num palco (*Vorbühne*) cantorias dançantes que devem suscitar aquela visão na qual o verdadeiro drama se apresenta. O que o sátiro expressava através de sua proximidade e sabedoria do mundo concreto (*Weltnähe und Weltweisheit*), aquilo que perdura, é o que também viria à tona no caso destes camponeses e de sua visão. De modo análogo, o drama seria visualmente forte e mesmo assim não pesaria demais sobre o sentimento.

Chama atenção que, em todos os efeitos mencionados, podemos sempre substituir no lugar do termo “música” aquela outra coisa que *não* é música, mas que se expressa do modo mais puro apenas pela música. O poeta lírico *não* precisa da *música* para criar, mas apenas daquela sensação rítmica que já não precisaria mais do poema se pudesse antes ganhar voz na música. E não queria a música em geral dizer aquela primeira, obscura *causa da música*, e com isto a causa de toda a arte? Força livre e movente, excesso de Deus? Também a pintura e a escultura só têm o alvo de interpretar aquela “música”, de gastá-la em imagens. E então a música poderia ser algo como a traição daqueles ritmos, a *primeira* forma de sua *aplicação*, ainda não aplicada às coisas do mundo, mas aos sentimentos e sensações, a nós. A isto seguiria a lírica que nos vincula docemente com o mundo ao falar de nossos sentimentos como se fossem coisas do mundo; e de dentro da lírica desenvolve-se, por intermédio das artes plásticas (que já tratam de um modo simbólico das coisas do mundo) surge o drama, a interpretação mais imagética e, por isto, a mais perecível dos ritmos ocultos; esta derradeira interpretação, no entanto, visa despertar nos espectadores aquela causa primária da arte, ela destrói a individualidade nos espectadores singulares e cria uma unidade entre centenas, isto é, um instrumento para aqueles ruídos de fundo dionisíacos. E assim fecha-se aqui o círculo. Emergindo da multidão violentamente unificada pela embriaguez do olhar, solta-se um ser singular graças a sua força sombria, isolando sua figura e desperdiçando nos sons de uma flauta o deus que possui a multidão abalada.

O originário é o bater das ondas do ilimitado e sua mais perfeita e completa expressão: música. Em quase toda sua amplidão a tela de fundo movimentada ganha voz na música, – ao passo que no drama, que é sua derradeira aplicação, encontra seu lugar apenas uma parte pequena desta tela de fundo que se incorpora nas figuras dramáticas esguias; mas esta parcela da tela de fundo tem *aquela* efeito de transformar os espectadores em *uma* coisa relativamente *ilimitada*, surtindo, assim, um palco momentâneo daquela maré originária (*Wellenschlag*).

Quanto *maior* a multidão que é unida pela tragédia, maior será também a cena do originário e tanto mais importante seu efeito. O drama deve, conseqüentemente, *unir*, *sintetizar*, na mesma medida em que expressões artísticas que estão mais próximas do ritmo originário, (música,

lírica) devem tornar solitários [o artista e o espectador]. Quanto mais ampla e completa a tela de fundo <...>

Considerações finais: Solidão e isolamento do poeta

As leituras de Schopenhauer e de Nietzsche fazem, portanto, parte do cerne do desenvolvimento poético e existencial de Rilke. Ao ler Schopenhauer em 1892, ele se debate com o conflito seminal de sua vida e de sua futura poética – as tensões que não somente separam, mas *unem* dor e prazer, a arte e a vida. A percepção estética é capaz de nos distanciar do impulsivo ir adiante; e este distanciamento é como que a telescopagem de um *Ur-Phänomen* – isto é, da ideia vista através e para além da vontade e da dor (WWV, §34).

Schopenhauer concebe a experiência estética como harmonização do sofrimento da individuação:

Esta encerra em si do mesmo modo objeto e sujeito, uma vez que estes são sua única forma: nela, contudo, ambos mantêm estritamente o equilíbrio: e como também aqui o objeto nada mais é do que a representação do sujeito, assim também o sujeito, dissolvendo-se por inteiro no objeto contemplado, passa a ser este objeto, na medida em que toda a consciência não é mais do que a sua imagem mais nítida. (WWV §34).

Este compartilhar fusional se expressa nas imagens do fluir, deslizar, pairar, envolver e entrelaçar. A música é a mais metafísica das artes, na escuta das harmonias entramos no mundo das formas platônicas, contemplamos símbolos das Ideias, pois as relações dos sons são como os modelos sublimes dos objetos do mundo.

Há, porém, um aspecto da filosofia schopenhaueriana que Rilke rejeita de imediato: a ideia de que a conciliação definitiva do sofrimento possa ocorrer somente no domínio da moral, através da renúncia. Seguindo Nietzsche, ele se revolta contra a ideia schopenhaueriana da grande arte como renúncia ao feixe de pulsões difusas que impulsionam a “vontade”. Arte não é, para ele, superação da vontade nem da vida, mas retração num espaço que favorece e as forças criativas da vida e abre um novo acesso às coisas

concretas: é uma solidão no cerne da vida concreta que protege o artista da dispersão ameaçadora; pois viver no mundo implica numa perda das forças artísticas e na acomodação nas convenções. A familiaridade excessiva dispersa a força rítmica, fixa a melodia como tema compreensível, ordena e classifica motivos, domesticando o que há de ameaçador e estranhos neles em vez de dissolver as tensões.

Referências

- BOHRER, K.-H. *Die Grenzen des Aesthetischen*. München, Wien: Hanser Verlag, 1998.
- CAMPOS, H. de. “Poesia de Vanguarda Alemã e Brasileira”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, A. de. *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GASS, W. H. *Reflections on the Problems of Translation*. New York: Basic Books, 1999.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York: dtv/Walter de Gruyter & Co., 1988. 15 Einzelbänden.
- RILKE, R. M. *Ein Beitrag*. Leipzig, 1942.
- _____. *Oeuvres 2 – Poésie*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Werke*. Kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt am Main 1996-2003 (KA).
- ROSENFELD, K. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SARAIVA, A. *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Arvore, 1984.

Email: kathrinrosen@gmail.com

RECEBIDO: Junho/2013
APROVADO: Outubro/2013