

Rilke e a religião poética: uma herança romântica

Rilke and Poetic Religion: a Romantic Heritage

Laura B. Moosburger

Universidade de São Paulo (USP) |
São Paulo | SP | BR
laurabmoos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8523-6893>

Resumo: Partindo da leitura de Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, segundo a qual “a morte de Deus” é um tema romântico, exploramos como esse marco de transformações profundas se desenrola em alguns momentos da obra de Rainer Maria Rilke, especificamente pela exacerbação de um traço que, segundo Paz, provém do romantismo: a ideia da poesia como religião originária, do discurso poético como “concorrente” do religioso, e logo, do poeta como profeta e sacerdote. Agora, entretanto, sem a figura de um Deus claramente preexistente ao homem, algumas reconfigurações tornam-se necessárias. Herdeiro dessa tônica romântica, Rilke figurou um mundo sem esse Deus e um caminho possível para a poesia pela busca interior e pela tentativa de um trabalho poético que, paradoxalmente, partindo da finitude, *criasse* uma divindade.

Palavras-chave: Octavio Paz; romantismo; Rilke; finitude; poesia; consagração.

Abstract: Starting from the assertions of Octavio Paz in *Los hijos del limo*, according to which “the death of God” is a Romantic theme, we explore how this mark of profound transformations unfolds in some moments of Rainer Maria Rilke’s work, specifically as an exacerbation of a trait that, according to Paz, stems from Romanticism: the idea of poetry as the “original religion”, of the poetic discourse as a “competitor” of the religious, and therefore, of the poet as prophet and priest. Now, however, without God, some reconfiguration becomes necessary. Heir to this Romantic tone, Rilke represented a Godless world and a possible path for poetry through the search for interiority and the attempt at a poetic work that, paradoxically, starting from the finitude, would *create* a divinity.

Keywords: Octavio Paz; Romanticism; Rilke; finitude; poetry; consecration.

“[...] é preciso que vocês se tornem piedosos num sentido novo”

(Rilke, *O diário de Florença*)

Introdução

Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz identifica no evento da morte do Deus cristão um marco congregador de diversos aspectos presentes no romantismo que irão se desdobrar em toda a poesia moderna subsequente. Dentre eles, a quebra na relação do homem com o tempo e seu caráter impensável, pela impossibilidade de conceber um tempo finito sem o horizonte da eternidade como advento final; a mistura de religiões e mitologias; o desamparo e abandono à contingência decorrentes dessa orfandade existencial. Segundo Paz, porém, ao proclamar a morte de Deus, o romantismo alterou a posição da poesia, de serva da religião, como na Idade Média, para sua rival; mais que isso, preconizou a ideia da poesia como religião originária, ou ainda, “a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas” (Paz, 2013, p. 59). Paradigmático disso, observa, é o fato de que o texto romântico no qual a morte de Deus surge claramente anunciada, ao que parece, pela primeira vez, o “Discurso do Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus” [*Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*], de Jean Paul Richter, em que Cristo anuncia a inexistência do Pai, o abandono do Universo e o fato de sermos todos órfãos, tem uma outra versão na qual, significativamente, quem traz a notícia não é Cristo, mas Shakespeare, o “poeta por definição” para os românticos. Com isso, Jean Paul estaria afirmando “implicitamente algo que mais tarde todos os românticos dirão: os poetas são videntes e profetas, por sua boca fala o espírito. O poeta tira o lugar do sacerdote e a poesia torna-se uma revelação rival da escrita religiosa” (Paz, 2013, p. 55).

Tais considerações do poeta e ensaísta mexicano dialogam intensamente com a obra de Rilke, na qual a morte de Deus é questão fundamental e reverte justamente em favor de uma religião poética, centralizando o divino e o sagrado na poesia e levando ao extremo o sentido do poeta como profeta, sacerdote e pregador. Face à significativa diferença histórica entre Rilke, pertencente ao século XX, e os românticos, o sentido da morte de Deus e da prevalência do poético a ela associada tensiona-se e exacerba-se em sua obra: se românticos como Novalis e Schlegel, por exemplo, apesar do anúncio de Jean Paul, ainda contavam com uma figura do Deus ou Absoluto que, muito embora se realizasse poeticamente, mantinha sua força de anterioridade em relação ao homem, Rilke, experimentando um confronto ainda mais radical com a finitude e a abertura de possibilidades daí decorrentes, figurou um mundo sem Deus e um caminho possível para a poesia pela busca interior e propondo um trabalho poético que, partindo da finitude, criasse uma divindade. Sua obra propõe uma religião poética, uma religião cujos princípios e valores são eminentemente poéticos, sem a figura de um Deus ou Absoluto previamente estruturado.

Diante da amplitude e versatilidade da obra rilkeana e da impossibilidade de abranger todos os desdobramentos dessa questão, englobando os diversos aspectos salientados por Paz, enfocaremos o modo como esse projeto poético se desenrola em alguns momentos dessa obra: n’ *O diário de Florença*, texto juvenil em que Rilke faz, por assim dizer, seu próprio

anúncio da morte de Deus, figurando o que deverá ser o trabalho poético; n'O *livro de horas*, em que a relação entre religiosidade e criação artística é elaborada por um monge pintor de ícones; a respeito da proposta da objetividade, pontuando como ela realizaria uma tarefa poético-religiosa de consagração às coisas; e, por fim, nas *Elegias de Duíno*, em que Rilke apresenta esse projeto consagratório de modo mais definitivo e bem-acabado. Na conclusão, procuramos ainda esboçar, brevemente, como o projeto de Rilke reverbera algumas das questões apontadas por Paz em torno da morte de Deus.

O projeto poético de Rilke: uma nova divindade

N'O *diário de Florença* (publicado originalmente em 1898), marco inicial de seu percurso, Rilke despede-se da figura de um Deus supremo e anterior ao homem e enfatiza a existência terrena e a finitude, abrindo novo horizonte para o sentido da poesia. Essa falta rapidamente se reverte em trunfo: o homem deve deixar de direcionar seu anseio para esse Deus prévio, pois isso o desvia de sua interioridade e capacidade criativa próprias. A divindade deve ser buscada a partir da finitude, criada pelo homem.

Rilke inicia seu argumento afirmando que o anseio (*Sehnsucht*) “formou a imagem de Deus” (2011, p. 49), mas tal imagem não é mais que uma projeção do anseio humano em uma figura externa, fazendo com que o homem se dê por satisfeito e abdique de buscar *a si próprio*:

Aqueles que mais intensamente são dominados pela nostalgia não sabem dizer qual o objeto dos seus anseios. Mas então vem Lúcifer, o tentador, que diz: “você anseiam por Deus e sua bondade, renunciem a si mesmos, e irão encontrá-lo”. Aí eles se vão e renunciam a si mesmos. E a nostalgia deixa de existir em suas almas (Rilke, 2011b, p. 45).

Essa íntima nostalgia não deve ser delegada a nada externo ao homem, sob pena de uma fuga estéril de sua condição, uma vez que é essa indefinição, essa abertura, que lhe faculta *criar*: “enquanto este Deus estiver vivo, todos nós somos crianças menores de idade. Ele precisa poder morrer algum dia, porque nós próprios queremos ser pais”. Invertendo o sentido habitual dos termos, Rilke vê na crença em Deus uma impiedade por gerar a renúncia de si, e na religião “a arte dos que não criam”. É por essa razão que admira os artistas florentinos: “todos eles possuíam apenas uma única fé, e uma só religião arde em seus corações: a música nostálgica de si mesmos”. (Rilke, 2011b, p. 36-49). Eis o começo da religião poética.

Tal inversão e o sentido positivo que Rilke lhe atribui encontra-se assim formulada numa carta a Kappus (1903):

Por que não pensa que Deus é o que está para chegar, que se destaca desde a eternidade, aquele que é futuro, o fruto finito de uma árvore cujas folhas somos nós? O que o impede de lançar o nascimento dele para os tempos vindouros e viver sua vida como um dia doloroso e belo na história de uma grande gravidez? Não vê o senhor como tudo o que acontece sempre volta a ser começo, e não poderia ser o Seu começo, já que o início sempre é tão bonito? Se Ele é o mais perfeito, não precisa haver algo menor *antes* Dele para que Ele possa se escolher na abundância e no excesso? Não deveria Ele ser o último para abranger tudo em si, e que sentido teríamos se Aquele pelo qual ansiamos já tiver sido?

Assim como as abelhas acumulam o mel, nós buscamos o mais doce de tudo e O construímos (Rilke, 2011a, p. 164).

O trabalho poético partiria do mesmo anseio que um dia “formou a imagem de Deus”; porém, compreendendo Deus como resultado do trabalho poético, não seu pressuposto ou signatário final.

Sumarizando essa entusiasmada “poética dos novos começos” – na expressão de Kári Driscoll (2014, p. 112) – que é também um começo poético ou um começo pela poesia, escreve Rilke noutro texto de 1898:

I. Vê como estamos bem no começo?
Como que antes de tudo. Com
mil e um sonhos para trás e
nada feito.

II. Não posso imaginar mais feliz sabedoria
do que esta:
que é preciso ser um iniciante,
alguém que escreve a primeira palavra atrás de um
secular
travessão.
(Rilke, 2011a, p. 123).

Em que pese as recorrentes afirmações, no diário, sobre o caráter irredutivelmente individual do trabalho poético, entendendo a nostalgia da interioridade no sentido restritivo de que a arte seria “um meio pelo qual os solitários se autorrealizam”, “um caminho para a liberdade”, pois “o artista cria para si mesmo – unicamente para si mesmo” (Rilke, 2011b, p. 36) –, Rilke termina por estendê-lo à humanidade inteira, exortando a uma criação conjunta, assumindo-se como sacerdote, iniciado e pregador:

Ah, se eu pudesse dizer a todos que época será esta! [...] Gostaria de ter uma voz como a do mar e ser, ao mesmo tempo, uma montanha que se ergue na claridade quando rompe o sol: para que eu pudesse despertar a todos com a luz, sobrepujá-los e chamá-los. [...] Preciso apenas de forças. Todo o resto, eu sei, está em mim, para que eu me torne um pregador. [...] Apenas é necessário que vocês aprendam a crer; é preciso que se tornem piedosos em um sentido novo (Rilke, 2011b, p. 66-67).

A positividade da inexistência de Deus mostra-se, assim, também no sentimento de que os homens são irmãos em sua finitude e na força criadora que advém precisamente dela.

O que, afinal, pode o homem criar nos limites da finitude, Rilke designará pela palavra “verão”. Tendo assumido a inexistência do Deus anterior ao homem, ele empenha-se por distinguir suas projeções de futuro de uma visão metafísica; afinal, “já não somos ingênuos”:

Precisamos ser homens. Necessitamos da eternidade, pois somente ela oferece espaço para os nossos gestos; sabemos, não obstante, que o nosso tempo é limitado. Portanto, precisamos criar um infinito em meio a estas barreiras, uma vez que não acreditamos mais na infinitude. Não devemos pensar na extensa terra em flor: ao contrário, é preciso que nos lembremos do jardim cercado por sebes,

que também possui a sua infinitude: o verão. Ajudem-nos nesta tarefa. Criar um verão, eis o que temos de fazer (Rilke, 2011b, p. 65).

Ao exortar a humanidade à tarefa da criação, adverte que esta deve circunscrever-se a um âmbito finito. A metáfora do verão indica uma infinitude possível na finitude: no “jardim cercado por sebes” em contraposição à “extensa terra em flor”, pois o verão, onipresente, também aquece o pequeno jardim. O verão é também prerrogativa terrena e transitória: é preciso passar por todas as estações até chegar a ele, que voltará a ceder lugar ao outono e a todo o ciclo de estações sucessivamente. Em especial, Rilke enfatiza que nós, já sem a referência metafísica de Deus e dum outro mundo, eterno, “não somos mais capazes de produzir uma arte florescente”, como a dos mestres florentinos, e “nossa arte não deve apenas nos servir de ornamento, mas também aquecer-nos” (Rilke, 2011b, p. 65). Haveria na arte de Florença, inclusive, uma antecipação desse anseio de verão; diz Rilke, sobre as madonas de Botticelli: “... em que pese toda a desesperança que reina nos seus céus, anseiam por uma cálida alegria estival, impregnada de terrenidade intensa” (Rilke, 2011b, p. 107); e sobre Botticelli: seu sofrimento seria “ocasionado por esta primavera estéril que se exaure em seus próprios tesouros”, “e mesmo que as árvores alçassem as suas flores para além de todas as montanhas, seria sempre apenas uma primavera incomensurável que não possui a força necessária para buscar o verão no sol” (Rilke, 2011b, p. 117-118). Rilke, assim, simultaneamente enfatiza que já não podemos aspirar ao incomensurável, e converte em algo positivo o fato de precisarmos aquecer-nos em nossa condição terrena. Segundo essa lógica, os artistas da Renascença “caminharam em direção a si próprios, mas a esmo”, já nós, mais íntimos de nossa finitude,

não precisamos construir igrejas. De nós nada deve subsistir. Nós nos exaurimos, nos entregamos, nos expandimos – até que algum dia os nossos gestos estejam nas copas balouçantes das árvores, e o nosso sorriso ressuscite nas crianças que brincam à sua sombra... (Rilke, 2011b, p. 70-71, grifo nosso).

Essa reversão favorável culmina, ao fim do livro, na afirmação de uma fé absoluta na força do homem e da arte e na projeção de um futuro bem-aventurado através da atividade criadora:

[...] o valor supremo deste livro é a apreensão do significado de uma vocação artística que é, apenas, um caminho, e agora finalmente se realiza em uma existência madura. Por meio de cada obra que extraíres do fundo do teu ser, abri-rás espaço para alguma força. E o derradeiro, que virá depois, haverá de conter tudo aquilo que atua em nosso íntimo e faz parte de nossa essência natural. Pois este será o espaço de maior dimensão, no qual se concentrará toda a força. Uma pessoa apenas o alcançará; mas todos os que se dedicaram à atividade da criação são os ancestrais deste solitário. Nada existirá além dele; porque as árvores e as montanhas, as nuvens e as ondas foram somente símbolos das realidades que *ele* encontra dentro de si mesmo. Tudo se funde na sua pessoa, e todas as forças dispersas que, de ordinário, lutavam entre si tremem sob o poder de sua vontade. Até mesmo o solo sob os seus pés é supérfluo. Ele o enrola como um tapete destinado a orações. Ele não ora mais. Ele é. E ao fazer um gesto, ele cria, lança no infinito milhões de mundos. Com eles recomeça o mesmo jogo: seres mais maduros irão primeiramente multiplicar-se, depois isolar-se e, após prolongadas lutas, haverão de formar novamente um ser que disponha de todas

as potencialidades, um criador desta espécie eterna, uma criatura bem grande no espaço, possuidora dos gestos criadores. Deste modo cada geração se enlaça sucessivamente, como uma corrente, nos seus diversos deuses. E cada deus é todo o passado de um mundo, o seu sentido último, a sua expressão uniforme e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma vida nova. Não sei como outros mundos, distantes, amadurecerão a ponto de se tornarem divindades. Mas para nós o caminho está traçado pela arte. Porque, entre nós, os artistas são os sedentos que tudo absorvem, tanto os imodestos que jamais constroem uma cabana em algum lugar, como os eternos que transcendem os telhados dos séculos. Eles recebem pedaços da vida, e dão a vida. Mas, uma vez que receberam a vida e trazem dentro de si o mundo com todo o seu poder e todas as suas possibilidades, eles oferecerão algo que ultrapassará aquilo que receberam...

Sinto, portanto, que somos os ancestrais de um deus, e que em todos estes milênios as nossas mais profundas solidões remontam ao início deste deus. Eis o que sinto! (Rilke, 2011b, p. 142-143).

Esse desdobramento epifânico atesta a fé, a “confiança infinita na poesia” (Neves, 1996, p. 215)¹ com que Rilke inicia seu percurso: o homem carrega um anseio cósmico, que ele é capaz de realizar, criando, através da arte, um deus.

O livro de horas e a consagração poética

Sobre o lugar controverso d’*O livro de horas* (escrito entre 1899 e 1903) na obra rilkeana, Paul de Man observou (1996, p. 45) que “o fervor com o qual os poemas se dirigem a um poder que recebe o nome de ‘Deus’ levanta a questão de sua estrutura teocêntrica, uma questão que nunca deixa de assombrar a exegese de Rilke sem, no entanto, receber uma resposta satisfatória”. Em sua análise do quiasma como figura retórica principal em Rilke, e conforme o qual invertem-se os termos superior e inferior de uma situação dada, Man entende que o Deus-por-criar de Rilke recai sob a perspectiva da mentira, inexistindo no poeta aspiração religiosa verdadeira. Para Judith Ryan, o Deus de Rilke “é essencialmente uma projeção da consciência humana”, do que daria prova o fato de que “toda uma panóplia de relações convencionais – centro e periferia, ativo e passivo, continente e conteúdo, raiz e ramificação, claro e escuro, superfície e centro – é revertido no mundo do *Livro de horas*”. Interpretando literalmente a frase “Deus é a obra de arte mais antiga” (Rilke, 2009, p. 49), ela entende que Rilke “na verdade apresenta um antimisticismo herético”, e “Deus torna-se uma metáfora, não para o ato criativo, mas para o objeto artístico”, “uma versão dos artefatos devocionais criados pelos monges” (Ryan, 2004, p. 28). Em linha semelhante, Holthusen entende que a frase situa Deus como “uma espécie de extremo ou objeto imanente da intuição poética”, e que “a paixão de Rilke é essencialmente uma paixão poética, a qual não aspira a outra coisa que ao simples nomear, e neste mero nomear o poeta deixa submergir até mesmo a realidade supramundana de Deus” (Holthusen, *apud* Langlois, 1978, p. 27)².

¹ A expressão alude a uma leitura de Rilke por Jorge de Sena.

² Langlois possivelmente se refere ao livro de Holthusen intitulado *Rainer Maria Rilke: a study of his later poetry*, publicado em 1952.

Entretando, contrariando essa oposição simples, e questionável, entre o estético e o religioso, suposta nesses três casos³, a inversão que faz Deus depender do homem remonta a uma vertente mística do cristianismo – muito presente, aliás, no romantismo alemão – resumida nos versos de Silesius (2015, s.p., tradução nossa): “Sei que nem por um instante/ pode Deus viver sem mim,/ Desapareço eu,/ Também Ele chega ao fim”⁴. Diz Rilke (2012b, p. 64-65):

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
Mit mir verlierst du deinen Sinn.

Deus, que será de ti quando eu morrer?
Eu sou o teu cântaro (e se me romper?)
A tua água (e se me corromper?)
Sou teu agasalho, sou teu afazer.
Vai comigo o significado teu.

A inversão Deus/homem, a que se associam demais inversões, não basta, portanto, para afastar Rilke de uma visão de mundo religiosa e supor que ele se contenta seja com a coisa-poema, seja com o puro ato de nomear. Tal simplificação de sua relação com Deus e o religioso parece dever-se à suposição de que a ‘morte de Deus’ era um simples fato consumado para ele⁵, e a uma incompreensão do sentido realmente religioso que atribuiu à poesia. Mas tampouco cabe endossar a leitura diametralmente oposta, feita por “várias gerações de leitores e teólogos”, que vê n’O livro de horas “um homem em busca incansável de Deus, um grande *homo religiosus*” (Furtado *apud* Rilke, 2009, p. 9), visto que a busca de Deus por Rilke parte, de fato, de uma proclamação de sua morte e da criação de um novo Deus pela arte. A questão é como a arte, a poesia, promoveria isto.

A caracterização do eu lírico d’O livro de horas como um monge pintor de ícones é bastante sugestiva de um enlace ou comunhão entre o encanto pela visualidade, a valorização do sensorial plástico, e um sentido religioso. O primeiro poema do livro merece uma leitura mais detida, pois expressa muito significativamente essa comunhão (Rilke, 2009, p. 26-27):

³ Quanto à observação de Holthusen, considere-se que para Rilke nomear é um ato existencial supremo: “Quanto mais eu vivo, mais me parece necessário suportar e copiar até o fim o ditado da existência” [„je weiter ich lebe, desto notiger scheint es mir, auszuhalten, das ganze Diktat des Daseins bis zum Schluß nachzuschreiben“] (Rilke, 1933, p. 454, tradução nossa).

⁴ „Ich weiß, daß ohne mich/ Gott nicht ein Nu kann leben,/ Werd ich zu nicht, er muß/ von Not den Geist aufgeben“.

⁵ Afirma Ryan (2004, p. 28-29): “Superficialmente um volume de poesia devocional, O livro de horas é na verdade uma mediação no desenvolvimento da identidade pessoal numa época em que ‘Deus está morto’. Seu apelo reside precisamente na conexão que estabelece entre o precário autoconhecimento e dúvidas fundamentais sobre a existência e poderes de Deus. A arte criativa torna-se um ícone que substitui o divino em uma era cética.”

Da neigt sich die Stunde und rührt mich an
mit klarem, metallennem Schlag:
mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann –
und ich fasse den plastischen Tag.

Nichts war noch vollendet, eh ich es
[erschaut,
ein jedes Werden stand still.
Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut
kommt jedem das Ding, das er will.

Nichts ist mir zu klein, und ich lieb es
[trotzdem
und mal es auf Goldgrund und groß
und halte es hoch, und ich weiß nicht wem
löst es die Seele los...

Eis que a hora se inclina e me vem tocar
com pancada metálica e clara:
tremem meus sentidos. Sinto poder agarrar
o dia que plasticamente se declara.

Nada era perfeito antes de eu o olhar,
todo o devir se imobilizara.
Ao meu olhar amadurecido se vem apresentar
como noiva a coisa que desejara.

Nada é ínfimo, mesmo assim amá-lo-ei
pintando-o grande em fundo que o dourará,
e levantando-o e a quem, não sei,
a alma libertará...

O poema começa como um despertar: “eis que a hora se inclina e me vem tocar/ com pancada metálica e clara”. Se a palavra “pancada” (*Schlag*) tende a suscitar um sentido de brusquidez, seu ser metálico e claro revela um movimento de suave sintonização dos sentidos, com o que a pancada mesma se suaviza: a unidade do sintagma *klarem, metallennem Schlag* – mantida na tradução, que transmite a sensação de suavidade, clareza e precisão presente no original, inclusive pela repetição da vogal aberta nas três palavras – expressa a harmonia de um súbito porém suave afluir dos sentidos à consciência, como na expressão *zu Sinnen kommen*, em que “sentidos” e “consciência” são palavras permutáveis justamente porque tudo conflui *numa só consciência*. Tal harmonia ou inseparabilidade indica aqui, mais profundamente, o vínculo entre o físico e o espiritual, pois o eu lírico é propriamente *chamado a despertar para o exercício de sua devoção pela pancada do dia que é como o bater de um sino de Igreja*⁶. O som é metálico pela constituição física do sino, e claro da luz natural do dia, a uma vez divina. Essa luz externa e divina transcende o eu lírico e invade sua consciência com o dom do despertar. O toque do sino determina a hora da oração, funcionando assim como um despertar religioso. O que vem despertar o monge é, com efeito, “a hora”: “a hora que se inclina e me vem tocar”. Sob efeito desse toque – do dia, de Deus, do sino –, “meus sentidos tremem”, tanto de vida sensorial quanto de devoção espiritual, tudo ao mesmo tempo. Na mesma estrofe é especificado *para que ele é desperto*: „*ich fühle: ich kann –/ und ich fasse den plastischen Tag*“; “sinto que posso – e abraço o dia plástico”. O despertar religioso é um e o mesmo que o despertar para o dia: é ao “dia plástico” que é preciso consagrar-se. A tradução de Furtado foi também aqui feliz: o verbo “declarar” atribuído ao dia, embora ausente no original, reverbera o movimento presente no poema do dia que acorda o eu lírico como um chamado. Desde o princípio há uma dupla sintonia; entre sensorial e religioso, e entre eu lírico e movimento exterior: a pancada vem de fora, mas é suave e nasce tão naturalmente como se de dentro do eu lírico; seus sentidos – sem dis-

⁶ A experiência do sino convocando à oração, ainda esparsamente presente no Brasil, como em cidades históricas de Minas Gerais, e na Europa ainda comum, certamente foi familiar a Rilke.

sociação dos planos físico e espiritual – vibram com o sino, como envolvidos por ele; por fim, ele sente-se em sintonia com essa tarefa que se colocou naturalmente, por si mesma.

O verbo *fassen* encerra um extenso espectro semântico: tomar, pegar, agarrar, segurar, capturar, comportar, abranger, abarcar, abraçar, apreender, compreender, conceber... Tal amplitude é propícia para exprimir tanto a transição da situação passiva de *ser desperto* pelo dia para a ação de *agarrá-lo*, quanto o fato de que o caráter religioso dessa ação, ao contrário de implicar uma negação da vida, é uma entrega à vivência mais plena possível: colher o dia (*carpe diem*). Na segunda estrofe, o monge sente que sua presença contemplativa é indispensável ao mundo: nada era perfeito (no sentido literal de “completo”: *nichts war noch vollendet*) antes de o olhar; sem ele o devir estava imóvel (*ein jedes Werden stand still*), não começara ainda a devir; as coisas aguardam-no como a noiva. O sentimento de comunhão confere ao eu lírico um lugar especial na existência: ele deve consagrar-se espiritualmente às coisas vistas, deve *atuar*. De que modo, é dito na terceira estrofe: por meio de seu principal exercício monástico, a pintura de ícones. Cabe observar também que expressões como „*in Worte fassen*“ (exprimir/abranger com palavras) e o uso do termo para indicar a redação, concepção ou criação de um texto remetem-no à atividade criadora; trata-se de abarcar o dia plástico pela criação. Que o termo remeta especificamente ao escrever parece salientar a afinidade entre criação pictórica e poética – ambas celebram a visualidade, e o eu lírico, o monge pintor de ícones, é um monge-poeta.

Abraçar/conceber o dia plástico designa, pois, um movimento de ascese religiosa-artística (termos aqui inseparáveis) que firma, na terceira e última estrofe, uma atitude de vida: amar cada coisa e consumir esse amor pintando-as – real ou metaforicamente – ao modo dos ícones: sobre fundo dourado, com aura sagrada. Rilke anuncia com isso o projeto, prefigurado n’O *diário*, de uma religião poética, para a qual cada coisa é sagrada, não apenas os motivos icônicos tradicionais: “nada é pequeno demais para mim, e o amo mesmo assim”. Não é um exercício exclusivamente artístico, mas uma religião que (como em Novalis) só pode cumprir-se poeticamente: elevar as coisas ao fundo dourado é uma consagração capaz de salvá-las, na medida em que, sobre tal fundo, elas tornam-se grandes e elevadas [*und mal es auf Goldgrund und groß/ und halte es hoch*]. Salva-se não apenas a coisa elevada, mas também *a alma de alguém* – “não sei de quem” – que será tocado por essa pintura/poema.

Essa consagração carrega o otimismo da poética dos novos começos (Rilke, 2009, p. 40-41):

Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht.
Man fühlt den Wind von einem großen Blat,
das Gott und du und ich bechrieben hat
und das sich hoch in fremden Händen dreht.

Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite,
auf der noch Alles werden kann.

Die Stille Kräfte prüfen ihre Breite
und sehn einander dunkel an.

Vivo no momento em que o século finda.
De uma grande folha se sente o vento a
[desprender,
que Deus e tu e eu estivemos a escrever
e que, ao alto, em mãos estranhas se vira
[ainda.

Sente-se da nova página a luminosidade,
em que tudo pode ainda acontecer.

As forças serenas experimentam sua elasticidade
e olham-se no seu obscuro ver.

Deus está ao lado do eu lírico e do leitor num movimento ao qual todos eles pertencem: uma página virada por *mãos estranhas*. Há o sentimento de um mistério, do que ainda

irá se revelar: “sente-se o brilho de uma nova página, em que tudo pode ainda vir a ser”, inclusive Deus. Esse Deus, portanto, não se opõe à novidade, mas participa do movimento de devir a ser nomeado poeticamente e no qual o eu lírico tem fé: “Creio em tudo ainda não dito” (Rilke, 1978, p. 212, tradução nossa). Não se trata de uma simples superação do religioso: “crer em tudo ainda não dito” vincula-se a “libertar meus sentimentos mais piedosos”⁸, ao desejo de professar e anunciar Deus “como ninguém antes”⁹ (Rilke, 1978, p. 212). O divino será dito pela poesia. Como o poeta já formulara n’O *Diário*, “é preciso ser piedoso num sentido novo”, e agora elucida, interpelando Deus: “Vês, sou alguém que busca”¹⁰, “alguém que sonha em dar-te acabamento,/ e assim completar a si mesmo”¹¹ (Rilke, 1978, p. 240-241). Assim, nesse sentido ao menos, *O livro de horas*, retomando a construção do divino prefigurada n’O *diário* (metáfora do verão) e na carta a Kappus (as abelhas que recolhem o mais doce de tudo), não subscreve – como sugerem muitos estudiosos – um exercício exclusivamente artístico sob falsa aparência devocional, uma “pseudorreligiosidade esteticista” (Bermudez-Cañete *apud* Rilke, 1991, p. 8), mas antes uma religião que só pode cumprir-se poeticamente.

Novamente viria a corroborar o teor religioso do projeto poético de Rilke um dístico de Silesius, especialmente se entendido de maneira mais literal do que aquela pretendida por seu autor: “Eu próprio tenho de ser sol; pintar com os meus raios/ O mar sem cor da total Divindade”¹² (Silesius, 1991, p. 40).

A consagração pela objetividade

O enlace entre a valorização do sensorial/visual e o sentido religioso, indicada n’O *livro de horas*, alcança uma significação especial no horizonte da orientação para a *objetividade* que se desenvolve na obra de Rilke, anunciada pelo protagonista Malte Laurids Brigge no romance homônimo: “Aprendo a ver” (2003, p. 37). A proposta desse aprendizado visual, ou, nas palavras de Quintela, “educação da visão” (*apud* Rilke, 1983, p. 20), engloba o papel crucial que ganharam para Rilke as artes plásticas, sobretudo mediante seu contato com pintores da colônia de Worpswede, com Rodin e com as pinturas de Cézanne e Van Gogh. Mais do que uma apreciação da plasticidade das coisas a ser refletida e realizada na poesia, a orientação objetiva assinala, junto com esse sentido por assim dizer mais puramente estético, toda uma transformação poético-existencial guiada pela abertura a novas experiências que é propiciada pelo olhar objetivo, capaz de contemplar igualmente todos os aspectos da existência. Donde a estima de Rilke pelo poema “A carcaça”, de Baudelaire:

[...] sem este poema, toda a evolução para o dizer objetivo, que agora acreditamos reconhecer em Cézanne, não teria por onde começar. Era preciso, primeiro, que o olhar artístico ousasse, até o ponto de ver, também no horrendo e aparente-

⁷ „Ich glaube an Alles noch nie Gesagte“.

⁸ „meine frömmsten Gefühle befreien“.

⁹ „will ich dich bekennen, will ich dich verkünden,/ wie keiner vorher“

¹⁰ „ein Sucher“.

¹¹ „Einer der träumt, dich zu vollenden/ und: daß er sich vollenden wird“.

¹² «Ich selbst muss Sonne sein; ich muss mit meinen Strahlen/ Das farblose Meer der ganzen Gottheit malen.»

mente só repugnante, o ente que é *válido*, como todos os outros entes. Do mesmo modo que não se pode escolher, tampouco é permitido ao criador o afastamento de uma tal existência: uma única rejeição, em algum momento, o impele para fora do estado de graça, fazendo dele um completo pecador (Rilke, 1996, p. 76).

As expressões “estado de graça” e “completo pecador” insinuam o quanto essa tarefa de poetizar o que quer que seja, uma carcaça ou flores, carrega o sentido religioso do projeto poético de Rilke, em que transpor-se para a realidade de uma coisa, adentrá-la, significa uma consagração poética.

Indicativo disso é também a admiração pelos artistas que, por seu devoto olhar objetivo, Rilke toma como modelos e mestres para sua poética da objetividade. Assim diz ele sobre Cézanne: “sua veracidade simples nos educa” (1996, p. 63), sua “humilde objetividade”, pautada pela “fé e a participação interessada e objetiva de um cachorro, que se vê no espelho e pensa: aí está outro cachorro” (1996, p. 89-90). Veja-se este excerto do *Réquiem por uma amiga* (1908), prestado à pintora Paula Becker (Rosenfield; Pereira, 2021, p. 288-289):

Denn Das verstandest du: die vollen Früchte.
Die legtest du auf Schalen vor dich hin
und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
Und so wie Früchte sahst du auch die Frau
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.
Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern,
[trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.
So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen
und so besitzlos, von so wahrer Armut,
dass es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.

Pois isso compreendeste: as frutas repletas.
Tu as deitaste sobre cascas na tua frente
E ainda sopesaste seu peso com as cores.
E assim como as frutas, também viste as
[mulheres
E viste as crianças de dentro pra fora
A moldarem-se nas formas de sua existência,
E viste a ti mesma por fim como uma fruta,
Te colheste pra fora de tuas roupas, te
Puseste ao espelho e te deixaste adentrá-lo
Até alcançar o olhar que ali restou, imenso,
E não disse: isso sou eu; mas: isso é.
E ao final teu olhar estava tão sem zelos,
Tão despossuído, tão pleno de humildade,
Que já nem desejava a si mesmo: sagrado

De acordo com Antonio Pau, Rilke teria, contudo, reconhecido a insuficiência e potencial “desumanização estética” da orientação objetiva, realizada, sobretudo, n’O *livro das imagens* (1897-1906) e *Novos poemas* (1902-1908), estes últimos contendo os famosos “poemas-coisa” [*Dinggedichte*]. Ele “deixara de fora o sentimento, por reação frente a seus poemas estreatantes, de sentimentalismo água-com-açúcar, mas agora reconhece que o sentimento é o mais valioso” (Pau *apud* Rilke, 2014, p. 19). Tal movimento encontra-se declarado no poema *Wendung*, “Mudança” ou “Guinada” (1914): “Já fizeste a obra da vista,/ faz agora a do coração”¹³; “Olha [...]/ este ser apenas conquistado,/ nunca ainda o amaste”¹⁴ (Rilke, 1978, p. 723, tradução nossa). As *Elegias de Duíno* e *Os sonetos a Orfeu*, as grandes obras visionárias de Rilke, teriam retomado o sentimento suprasumindo a prova da objetividade e sua abertura a todos os aspectos da existência.

¹³ „Werk des Gesichtes ist getan,/ tue nun Herz-Werk“.

¹⁴ „Siehe [...]/ dieses erst nur errungene, nie/ noch geliebte Geschöpf“.

A obra do coração: *Elegias de Duíno*¹⁵

As *Elegias de Duíno* culminam os maiores esforços e inquietações de Rilke, dando extrema expressão à condição humana e à exigência, cedo reconhecida pelo poeta, de assumir a finitude e abandonar o paradigma da eternidade. Conforme Paul de Man, a obra exacerba os temas negativos de toda a consciência moderna:

Rilke tem uma percepção aguda do caráter alienado e artificial da realidade humana, e vai longe em sua recusa a conceder a qualquer experiência o poder de suspender essa alienação. Nem o amor nem o poder imaginativo das mais profundas nostalgias podem superar a esterilidade essencial do eu e do mundo. Separada para sempre das plenitudes da presença-a-si, a figura que Rilke produz da humanidade é a mais frágil e mais exposta criatura que se possa imaginar. Ele chama o homem de “o mais efêmero” (“Nona Elegia”), “o mais fugaz” (“Oitava elegia”), a criatura “que está incessantemente partindo” (“Oitava Elegia”), e que nunca se pode estabelecer como presença tranquilizadora para si mesma e o mundo (Man, 1996, p. 40).

Contudo, apesar dessa consciência melancólica, lutuosa de uma condição irrevogável, a obra também exacerba o esforço do poeta por celebrar uma plenitude possível num horizonte finito. Se o Anjo é inalcançável e, diante dele, o grito humano é “reprimido num soluço obscuro” – em lugar, como observou Guardini (1996, p. 29), do ato religioso da prece, a demonstrar nosso abandono –, se vivemos “em incessante despedida” e não temos a espécie de amparo facultada aos animais, entregues à existência como à eternidade e inscientes de sua finitude, o lamento pela transcendência e a eternidade perdidas receberá a contraparte de uma consciência mais ampla e venturosa, como a entende Rilke, e que surge justamente de uma relação poética com a existência finita. Tal consciência nasce da admiração pelo caráter único e irrepetível da existência terrena e, juntamente com isso, do reconhecimento de nossa posição central nessa configuração; conforme a nona elegia (Rilke, 2008, p. 80-83):

[...] Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses
[Schwindende, das
seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten.
[Ein Mal
jedes, nur *ein* Mal. *Ein* Mal und nicht mehr.
[Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht
[widerrufbar.

[...] estar-aqui é excessivo e todas as
[coisas parecem
precisar de nós, essas efêmeras que
[estranhamente
nos solicitam. A nós, os mais efêmeros. *Uma*
[vez
cada uma, somente *uma vez*. *Uma vez* e nunca
[mais.
E nós também, *uma vez*, jamais outra. Porém
[este
ter sido *uma vez*, ainda que apenas *uma vez*,
ter sido *terrestre*, não parece revocável.

É por cada coisa ser *uma única vez*, e justamente por sermos de todos os seres os mais efêmeros, que temos uma responsabilidade irrevogável. Dessa ampla consciência da fini-

¹⁵ Parte das reflexões deste tópico estão indicadas, em contexto associado, noutro trabalho sobre Rilke de nossa autoria: Moosburger, 2018, p. 63-77.

tude emana um sentido de cuidado com a Terra e tudo que é terreno e transitório: “a angústia e acima de tudo o mais árduo,/ a longa experiência do amor – o puro/ indizível”¹⁶ (Rilke, 2008, p. 82-83, tradução nossa). O trabalho supremo do amor, ponto máximo da religião poética como proposta por Rilke, seria transfigurar esse indizível em nosso mais puro dizer (Rilke, 2008, p. 82-83):

[...] Bringt doch der Wanderer auch vom
[Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen
[unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und
[blau Enzian.
Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstsbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm... aber zu *sagen*, verthehs,
oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.

[...] Traga pois o viandante da encosta do
[monte para o vale,
não apenas um punhado de terra do indizível,
mas a palavra colhida pura, a genciana
[amarela
e azul. Estamos *aqui* talvez para dizer: casa,
ponte, árvore, porta, cântaro, fonte, janela –
e ainda: coluna, torre... Mas para *dizer*,
[compreende,
para dizer as coisas como elas mesmas jamais
pensaram ser intimamente.

Vale notar como esse desdobramento retoma a ideia de consagração poética às coisas do mundo, presente no primeiro poema d’*O livro de horas*; agora, porém, não se trata mais apenas de “pintá-las sobre fundo dourado” – como a proposta da objetividade poderia bastar para realizar. Indo além, o poeta assevera que as coisas solicitam que nós as digamos “como elas mesmas jamais pensaram ser intimamente”, que as *transformemos* (Rilke, 2008, p. 86-87):

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!
Was, wenn Wandlung nicht, ist dein drängender
[Auftrag?

Terra, não é este o teu desejo: renascer *invisível*
em nós? Não é teu sonho tornar-te
invisível algum dia? – Terra! Invisível!
Não é a metamorfose tua desesperada missão?

O homem poderia veicular poeticamente esse “renascimento invisível” ansiado pela Terra, restituindo, assim, paradoxalmente, um sentido de infinitude à finitude, por meio dessa relação poética, desse empenho consagratório que, elevando as coisas a um plano poético, em certo sentido as salva.

A transfiguração do visível em invisível é assim elucidada na carta de Rilke a Hulewicz:

Em favor da provisoriedade que isso compartilha conosco, estes fenômenos e estas coisas devem ser, em um entendimento muitíssimo íntimo, compreendidas e transformadas por nós [...] nossa tarefa é gravarmos em nós esta terra provisória, caduca, de modo tão profundo, tão sofredor e apaixonado, que sua essência ressuscite ‘invisível’ em nós. Somos as abelhas do invisível. Colhemos ardorosamente o mel do visível para acumulá-lo na grande colméia de ouro do invisível (Rilke, 2012a, p. 48).

¹⁶ „das Schwersein,/ also der Liebe lange Erfahrung, – also/ lauter Unsägliches.“

Retomando a imagem das abelhas que acumulam o mel com que, na carta a Kappus, referira-se à nossa busca pelo mais doce de tudo para construir Deus, Rilke enfatiza novamente, agora sob o signo da noção do ‘invisível’, o caráter terreno e finito dessa tarefa para a qual somente nós estaríamos capacitados (Rilke, 2012a, p. 49-50): “...somos nós estes transformadores da terra, de todo nosso ser-aí, os vãos e as quedas de nosso amor, tudo nos capacita a esta tarefa”. Mas previne que essa transfiguração não seja confundida com “os conceitos católicos de morte, além e eternidade”:

não é no sentido cristão [...] mas em uma consciência puramente terrena, profundamente terrena, venturosamente terrena, que importa introduzir o aqui visto e tocado em um âmbito mais amplo, no mais amplo âmbito. Não em um além cuja sombra obscurece a terra, mas em um todo, no todo. (Rilke, 2012a, p. 48).

Por via dessa transfiguração nas profundezas da existência, não rumo a um além, Rilke dá um encaminhamento à morte de Deus considerando o que nos resta como tarefa num sentido que é religioso na mesma medida em que é poético, pois é fundamentalmente poética essa relação de devoção sagrada e amor incondicional à fragilidade de nossa finitude, em busca de uma plenitude inscrita nela própria. O imperativo poético-religioso de Novalis por *romantizar o mundo* ganha, assim, um sentido todo próprio em Rilke: a relação poética deverá realizar essa tarefa, agora sem a figura do Deus antecedente. Tarefa para a qual, esclarece ainda Rilke na carta a Hulewicz, não apenas o paradigma do além-mundo é um adversário, por solapar o que é terreno e transitório com sua sombra de maior grandeza, mas também o consumismo, que Rilke via nascer, e no qual as coisas são produzidas em série e substituídas, perdendo sua aura singular e o brilho de sua finitude. A exortação do poeta abrange a responsabilidade por conservar o valor humano e láríco (no sentido das divindades do lar) das coisas: as “coisas vivificadas, vivenciadas”, que são “cossabedoras de nós e entram em declínio e não podem ser substituídas” (Rilke, 2012a, p. 49). Se a perda da aura singular das coisas deve-se em boa parte justamente à perda dos valores transcendentais e uma simples entrega a um devir desencantado, a consagração poética de Rilke reside nessa tentativa de reencantar o mundo sem lançar mão de valores que se separem da finitude. Apenas o poético traz essa consciência, apenas poeticamente pode realizar-se esta obra do coração.

Considerações finais

Um dos textos que mais clarifica o sentido religioso, e místico, do projeto poético de Rilke talvez seja o “Discurso sobre o amor recíproco de Deus” [*Rede über die Gegenliebe Gottes*] (1913), que propõe como tarefa justamente consumir o amor sem nada esperar de Deus, arrancando de si próprio um amor incondicional (Rilke, 1974). Assim também em *Malte*: “não há a reechar nenhuma correspondência amorosa da parte Dele”, pois é no “retraimento deste Amado superior a nós” que podemos “cumprir todo o nosso coração” (Rilke, 2003, p. 220). Mantendo em aberto se Rilke pensa aqui, mais literalmente, na existência do Deus abscondito, conforme uma vertente mística do cristianismo, ou se, na verdade, alude metaforicamente à Sua inexistência, fato é que por esse meio ele abre espaço para pensar a ação do homem a partir unicamente de sua finitude, e para que a existência e o mundo sejam

elevados poeticamente, não sucumbindo ao niilismo de um devir caótico, contingente e à deriva, como indicou Paz acerca das consequências da morte de Deus.

Rilke parece propor uma nova versão do projeto romântico de “unir finitude e infinito”, reconfigurado o infinito em uma versão ainda mais terrena e, assim, paradoxalmente, transitória.

Como, porém, pode o homem arcar com o peso de uma divindade que não o antecede e que ele mesmo deve engendrar? Que sentido tem ainda “o infinito” e “a eternidade”, se a ênfase deve recair radicalmente sobre a finitude?

Como sintetizou Dora Ferreira da Silva, Rilke “não teme o paradoxo”:

é no coração frágil do homem, o mais efêmero de todos os seres, que se cumpre a transmutação do finito em infinito, do transitório em eterno; em seu coração a “externalidade” será enfim devolvida ao Absoluto. Como? Através da aceitação plena do terrestre, afirmando apaixonadamente o “aqui e agora”, vendo na morte não “o outro lado”, a promessa da transcendência, mas a mais íntima e sagrada inspiração da terra. Nessa imanentização os opostos coincidem, o finito se infinitiza, o efêmero se eterniza (Silva *apud* Rilke, 2008, p. 121).

Uma reflexão sobre as implicações e consequências desse modo paradoxal de pensar é algo a ser trabalhado mais amplamente, em um estudo posterior. Para o presente propósito, cabe apenas pontuar que ele levanta algumas questões afins aos apontamentos de Octavio Paz. O caráter impensável, no ideário cristão, de um tempo finito sem o horizonte da eternidade como advento final, mostra-se nas idas-e-vindas de Rilke quanto ao conflito entre finitude e infinitude, transitoriedade e eternidade. Ao mesmo tempo em que procura superar a eternidade e o infinito, enraizando o projeto poético na finitude, o poeta nunca perde completamente de vista aquele horizonte, projetando, no diário, “um dia pleno de *eternidade*” (Rilke, 2011b, p. 97, grifo nosso); nas *Elegias*, recusando um entendimento “temporalmente limitado”, afirma que deve ser *duradoura* a conversão do visível no invisível (Rilke, 2012a, p. 48-49). A própria inversão que põe o divino no final atende à tentativa de pensar esse impensável de modo frutífero e consequente.

Outro ponto saliente é a mistura de religiões e mitologias, acerca da qual limitemo-nos aqui à figura do anjo: dificilmente dissociável do ideário cristão (face, p.ex., à primeira elegia, em que a criatura humana recua de dirigir-lhe uma prece), Rilke afirma não ser o anjo das *Elegias* aquele do cristianismo, antes remeter às figuras angelicais islâmicas, sendo “aquela criatura na qual a transformação do visível em invisível já aparece consumada” (Rilke, 2012a, p. 49-50). No caso de Rilke, a mistura de religiões, resultante da queda na contingência pela morte de Deus, também favorece, por sua versatilidade, uma conformação do paradoxo.

Quanto ao desamparo e abandono à contingência decorrentes da orfandade existencial, nosso principal foco aqui foi justamente o modo como o projeto de consagração poética de Rilke lhe respondeu: com sua força de tensionar a alma a uma busca interior e valorizar a finitude, preservando o sentido da existência terrena diante de um niilismo ameaçador. À luz disso podem-se ler estes versos de “Diz-me, poeta”¹⁷ (Campos, 2001, p. 346-347): “Diz-me, poeta, o que fazes? – Eu canto./ Porém a morte e todo o desencanto,/

¹⁷ „O sage Dichter“.

como os suportas e aceitas? – Eu canto.”¹⁸. „*Ich rühme*“, traduzido por Augusto de Campos como “eu canto”, mais literalmente “eu louvo”, condensa o desejo e imperativo de sublimar as coisas – nos dois sentidos da palavra – elevando-as poeticamente.

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DRISCOLL, Kári. *Towards a Poetics of Animality: Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka*. 2014. Thesis (Doctorate in Philosophy) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2014.

GUARDINI, Romano. *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*. München: Kösel, 1996.

LANGLOIS, Jose Miguel Ibáñez. *Rilke, Pound, Neruda: três mestres da poesia contemporânea*. São Paulo: Nerman, 1978.

MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MOOSBURGER, Laura B. Posfácio. In: RILKE, Rainer Maria. *Transitoriedade*. Seleção, tradução, posfácio e notas: Laura B. Moosburger. São Paulo: Clandestina, 2018. p. 63-77.

NEVES, Margarida Braga. Rilke e(m) Sena. In: FURTADO, Maria Teresa Dias *et al.* (org.). *Rilke 70 anos depois: Colóquio interdisciplinar*. Lisboa: Colibri, 1996. p. 235-248.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas*. Organização e tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011a.

RILKE, Rainer Maria. *As anotações de Malte Laurids Brigge*. Tradução e prefácio: Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

RILKE, Rainer Maria. *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Herausgegeben von Ruth Sieber Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel, 1933.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução e prefácio: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

RILKE, Rainer Maria. *Cuarenta y nueve poemas*. Seleção, tradução e introdução de Antonio Pau. Madrid: Trotta, 2014.

RILKE, Rainer Maria. *Der Brief des jungen Arbeiters: aus den kleinen Schriften 1906-1926*. Berlin: Suhrkamp, 1974.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários: Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2008.

¹⁸ „O sage, Dichter, was du tust? – Ich rühme./ Aber das Tödliche und Ungetüme,/ wie halst du's aus, wie nimmst du's hin? – Ich rühme“.

- RILKE, Rainer Maria. *Nuevos Poemas I*. Traducción, introducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid: Hiperión, 1991.
- RILKE, Rainer Maria. *O diário de Florença*. Tradução e apresentação: Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2011b.
- RILKE, Rainer Maria. *O livro de horas*. Tradução e apresentação: Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- RILKE, Rainer Maria. Oitava Elegia de Duíno – acompanhada de uma carta. Apresentação, tradução e notas de Vicente A. de Arruda Sampaio. *Rapsódia*, São Paulo, n. 6, p. 35-50, dez. 2012a. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106536>> Acesso em: 02 fev. 2018.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Seleção, tradução e introdução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas: As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Prefácio, seleção e tradução: Paulo Quintela. Porto: O oiro do dia, 1983.
- RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Horst Nalewski. Leipzig: Insel-Verlag, 1978.
- ROSENFELD, Kathrin; PEREIRA, Lawrence Flores. Rainer Maria Rilke e Paula Modersohn-Becker: um diálogo inspirador no Réquiem a uma Amiga. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 24, n. 44, p. 271-295, set./dez. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/187704>> Acesso em: 28 fev. 2023.
- RYAN, Judith. *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SILESIUS, Angelus. *A rosa é sem porquê*. Tradução e prefácio: José Augusto Mourão. Lisboa: Vega, 1991.
- SILESIUS, Angelus. *Aus des Angelus Silesius Cherubinischem Wandersmann*. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/48210>>. Acesso: 01 jun. 2023.