

O sentido poético-existencial do quiasma na obra de Rilke

[Chiasmus as a Poetic-Existential Issue in Rilke's Work]

<https://doi.org/10.11606/1982-8837e260024>

Laura de Borba Moosburger¹

Abstract: This paper proposes an interpretation of chiasmus in Rilke's work in contrast with Paul de Man's reading – the first scholar to analyze chiasmus as a determining figure in Rilkean poetry. Starting with a reassessment of the Belgian critic's interpretation, I first highlight his precision in describing Rilke's poetic construction, then question his argument that the figure of chiasmus explicitly situates Rilke's poetry within the realm of falsehood. In doing so, de Man not only denies Rilke's poetry the messianic claim often emphasized by general readers and scholars but also dismisses its deeper existential concerns, reducing it to mere linguistic play. By contrast, I argue that Rilke's poetic inversion, indeed frequently structured as chiasmus, constitutes a borderline poetic-existential effort to affirm and value finitude. In this text, I seek to clarify this effort primarily through the lens of what I term a "poetics of *'singeleza'* (Portuguese word here understood as a poetic simplicity/tenderness)", which moves toward valuing the small, the fragile, and the fleeting.

Keywords: Rilke; inversion; finitude; poetry; "singeleza"

Resumo: O texto propõe uma interpretação do quiasma em Rilke em confronto com a leitura de Paul de Man, primeiro estudioso a analisar o quiasma como figura determinante da poesia rilkeana. Partindo de uma retomada da leitura do crítico belga, saliento, num primeiro momento, sua precisão em descrever a construção poética de Rilke, para, num segundo momento, questionar a argumentação pela qual ele defende que a figura do quiasma situa a poesia de Rilke explicitamente na perspectiva da mentira. Com isso, de Man não apenas nega à poesia rilkeana a reivindicação messiânica tantas vezes salientada por seus leitores e estudiosos, como também a esvazia de inquietações existenciais mais consistentes e que ultrapassam o mero jogo linguístico. Defendo, por outro caminho, que a inversão poética de Rilke, de fato operada frequentemente na forma do quiasma, configura um esforço poético-existencial limítrofe de valorização da finitude,

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia, Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Belo Horizonte, MG, 31279-901, Brasil. E-Mail: laurabmoos@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8523-6893.

Artigo financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (processo PDI 152145/2024-9).



esforço que, no presente texto, procuro clarificar sobretudo pelo ângulo de uma “poética da singeleza”, que se volta para o pequeno, o frágil e o fugaz.

Palavras-chave: Rilke; inversão; finitude; poesia; singeleza

“O poeta é aquele que escolheu ter um ser através da sua linguagem. Isso pressupõe que a linguagem possa dizer o ser. Por essência a poesia nunca duvidou disso, ou duvidou afirmando-se através dessa dúvida.”
– Eduardo Lourenço²

1 Introdução

Paul de Man foi o primeiro estudioso a analisar detidamente o quiasma como figura fundamental da poesia rilkeana (DE MAN 1996). De acordo com o crítico belga, porém, o uso do quiasma por Rilke se constitui em um jogo puramente linguístico do qual adviria a força encantatória, contudo enganosa, de sua poesia. Ao valorizar o termo menor de uma proposição mediante uma inversão de seu valor usual, o quiasma teria permitido a Rilke gerar um efeito fundamentalmente retórico, situando a ideia de uma “salvação poética” na perspectiva da mentira (DE MAN 1996: 74). O apelo messiânico de sua obra nada mais seria do que um efeito linguístico esvaziado de qualquer pretensão metafísica que ultrapasse o jogo de linguagem, ou mesmo de um sentido existencial mais profundo.

Reconhecendo a precisão do teórico em captar o movimento de construção poética de Rilke na figura do quiasma – figura para a qual de Man oferece um conceito muito próprio, como veremos –, questiono certos pressupostos de sua argumentação como insuficientes, problematizando sua conclusão de que a poesia de Rilke se situa na perspectiva da mentira. Ainda que, de fato, não seja simplesmente o caso aceitar que Rilke propôs uma salvação metafísica pela poesia em sentido literal, isso não desinveste sua poesia de um sentido existencial profundo e consistente, como sugeriu de Man de forma redutora.

Defendo, em linha contrária, que a retórica do quiasma exprime em Rilke uma difícil inversão entre finitude e infinito no sentido de um esforço genuíno por consagrar poeticamente a existência. Seria uma espécie de “caminho do meio”: nem salvação literal,

² *Pessoa revisitado*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

nem mera ilusão linguística, a inversão de Rilke se dá como um esforço limítrofe de valorização da finitude. Proponho, no presente artigo, que tal inversão é realizada sobretudo por uma *poética da singeleza*, que fornece à figura do quiasma, para além de mera retórica, um sentido poético-existencial. Esse sentido estaria sugerido, conforme argumento, na própria forma cruzada do quiasma, sua formação em X. Seria uma leitura alternativa da insistência de Rilke no uso do quiasma e uma outra percepção sobre essa figura como um recurso poético-retórico do poeta.

Quanto à nuance entre a ideia de uma salvação literal – como a que de Man sugere ser abraçada ingenuamente por parte de leitores e intérpretes da obra rilkeana – e o outro extremo (o da mentira), ela pode ser mais bem apreciada ao ter-se em mente a problemática literária de uma “salvação” pela via estética e a resposta que se formula a ela já no romantismo alemão. Nos termos de F. Schlegel e Novalis, essa “busca de salvação”, ainda que expressa nos termos ambiciosos de uma “romantização do mundo”, é projetada como movimento contínuo, “poesia universal progressiva”, um impulso inesgotável que não chega a termo definitivamente. Rilke, herdeiro dessa tradição em um momento histórico (já no século XX) de maior ceticismo quanto à possibilidade de “salvação”, exacerba essa tônica. “Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo”, diz Novalis (2001: 142). Tal proposta, ela mesma já alinhada a um sentido de singeleza – entendida como olhar ao pequeno, ao frágil e ao fugaz no sentido de justamente apreciá-los e elevá-los – radicaliza-se na busca de Rilke por consagrar poeticamente a finitude com ênfase no esforço por manter-se fiel ao seu caráter irrevogavelmente finito. Como elucida o poeta em carta ao tradutor polonês de suas *Elegias de Duíno*, Witold von Hulewicz, trata-se de honrar a *provisoriedade* que o mundo de coisas e fenômenos finitos e transitórios que conhecemos compartilha conosco e, “em um entendimento muitíssimo íntimo [...], gravarmos em nós esta terra provisória, caduca, de modo tão profundo, tão sofredor e apaixonado, que sua essência ressuscite ‘invisível’ em nós” (RILKE 2012b: 48). Com isso, pode-se perceber que o uso do termo “singelo” para sumarizar determinados aspectos da obra de Rilke, ao contrário de apontar para uma mera simplicidade ou ausência de densidade, destaca o sentido de uma intensificação do olhar para a finitude. É algo de aparentemente simples – ou verdadeiramente simples, mas não simplório –, porém denso e ao mesmo tempo sutil, que

se almeja compreender sob a palavra. A leitura do quiasma em Rilke por Paul de Man parece desconsiderar o envolvimento de Rilke com a densidade e complexidade dessa tensão verdadeiramente poético-existencial que pulsa em sua obra.

Observo, porém, que este artigo não irá desdobrar a relação de Rilke com o romantismo, aqui aludida com o propósito de contextualizar e introduzir a argumentação que será desenvolvida como parte de um trabalho mais amplo, impossível de realizar integralmente em um único artigo. Ao conduzir uma leitura que dialoga e ao mesmo se contrapõe à interpretação do quiasma em Rilke por Paul de Man, introduz-se a proposta de uma poética do singelo cujo horizonte interpretativo é mais abrangente do que o possível de ser exposto no texto presente³.

2 Paul de Man e o quiasma como artifício retórico

Em *Alegorias da leitura*, Paul de Man é assertivo sobre uma característica da obra de Rilke: a sedução de seu discurso messiânico. Segundo o crítico, tal sedução se deve, em parte, a um apelo de intimidade compartilhada com o leitor:

Muitos o leram como se ele se dirigisse às partes mais secretas de seus íntimos, revelando profundezas de que eles mal suspeitavam ou permitindo-lhes compartilhar provações que o poeta ajudou a compreender e superar. Numerosas biografias, reminiscências e cartas dão testemunho desse modo de recepção altamente pessoal. Rilke parece ser dotado do poder curativo daqueles que abrem acesso às camadas ocultas de nossa consciência, ou a uma delicadeza de emoção que reflete, para aqueles capazes de perceber suas nuances, a imagem confortadora de sua própria solicitude (DE MAN 1996: 37).

Contudo, essa sedução íntima teria pouco a acrescentar à compreensão da poesia de Rilke. Ela revelaria uma espécie de engodo que, ao fim e ao cabo, conduz ao ponto que, segundo de Man, seria o propriamente central da obra de Rilke: sua figura predominante, o quiasma. Este, para muito além de uma sedução intimista, e com todos os méritos performáticos cabíveis a um grande poeta, promoveria o efeito impactante de sua obra, tendo por principal qualidade o “virtuosismo de um conceito perfeitamente

³ Remeto o leitor ao artigo já publicado “Rilke e a religião poética: uma herança romântica” (MOOSBURGER, 2024), que traça alguns paralelos entre Rilke e o primeiro romantismo alemão e integra o mesmo horizonte investigativo.

elaborado e executado” (DE MAN 1996: 40) e, mais amplamente, a capacidade de expor a vocação retórica de toda linguagem poética. Seguindo essa via, de Man se desincumbe de apreciar a obra de Rilke em conjunto e compasso com seus textos epistolares e confessionais, que seriam “incapazes de desvendar a dimensão poética da obra” e “podem muito bem vir a ter uma importância contingente” (DE MAN 1996: 38-39). O fundamental se encontra nos poemas, e seria a sua estrutura quiásmica puramente formal, linguística.

É notável que, ao dispensar um incursus mais detido no problema da sedução pessoal, desconsiderando o contexto das aspirações, temores e anseios manifestos do poeta, de Man segue o pressuposto – segundo ele, constatável na obra poética – de que,

na realidade, o eu íntimo de Rilke permanece bastante invisível e, longe de ser a força motora de sua poesia, dela tende a desaparecer totalmente (...). O Rilke poeta está menos interessado em sua própria pessoa do que se poderia apreender a partir de seu tom e de seu *pathos* (DE MAN 1996: 38-39).

De Man não se refere aqui apenas à ideia de que, no poema, o eu deve desaparecer; isto poderia receber interpretações diferentes da que é dada por ele, ou seja, a de que não há, nos poemas, o envolvimento existencial do homem. O crítico opera uma passagem do existencial ao puro linguístico, ao linguístico por si, quase como para um fenômeno que bem poderia dispensar o homem, não fosse pelo fato de que é preciso um homem para dominar a técnica do dispositivo retórico. De fato, veremos que, com sua interpretação do quiasma em Rilke, de Man conduz sua análise justamente ao terreno de uma “linguagem pura”: a linguagem como um fim em si, autônomo e autorreferencial, desvinculado de aspirações íntimas ou de qualquer coisa que escape ao efeito linguístico.

Curiosamente, de Man adverte que não se trata de circunscrever Rilke a um esteticismo superficial. Notando que o poeta das *Elegias de Duíno* abrange em seu espectro poético os fenômenos mais diversos – uma “variedade brilhante de lugares, objetos e personagens” (DE MAN 1996: 40) – subordinando, como Baudelaire, as categorias do belo e do feio (e mesmo do mais horrível) “à rubrica comum do interessante”, adverte que

Seria um erro ignorar de forma demasiadamente apressada essa preocupação com as superfícies atraentes, tomando-a como uma forma de esteticismo. A referência a

MOOSBURGER, L.B. – O sentido poético-existencial do quiasma na obra de Rilke

Baudelaire deveria ser suficiente para enfatizar que há mais coisas envolvidas. O refinamento estético é para Rilke, assim como para o autor de *Fleurs du Mal*, uma estratégia apolínea que lhe permite expressar o que de outra forma seria indizível. Nesse nível de experiência, as estéticas do belo e do feio não podem mais ser distinguidas uma da outra. Nem é possível pensar nessas superfícies sedutoras como meramente superficiais (DE MAN 1996: 40).

Contudo, essa manifesta preocupação em não “superficializar” Rilke redundava em asseverar que a superfície não é superficial, ainda que ela seja de natureza pura e exclusivamente linguística, no sentido de que elementos existenciais parecem ficar fora de jogo. Afinal, pelo caminho acima citado, Rilke, segundo de Man, “instala entre leitor e tema o véu de uma linguagem que controla seu próprio domínio representacional” (DE MAN 1996: 39), sendo este o primeiro passo do trunfo e do triunfo plenos de sua poesia. Caberia perguntar, porém, em que medida tal artifício – se, como parece ser o caso para de Man, for *apenas* um artifício – não seria justamente “esteticismo” e “artificialidade”. Ou, por outra: se *isto* não é esteticismo e superficialidade, então o que viria a sê-lo? A ideia basal de Paul de Man segue sendo que a obra de Rilke, por um lado, “ousa afirmar e prometer, como poucas, uma forma de salvação existencial que ocorreria na poesia e por meio dela” (DE MAN 1996: 40) e, por outro, faz dessa salvação um efeito retórico. Para o intérprete, a própria maestria de Rilke estaria em performar esse gesto com êxito. Tal será, grosso modo, o sentido do quiasma conforme sua leitura⁴.

Mas, ainda que de Man as considere secundárias nelas mesmas, reconhece que as manifestações confessionais (como cartas e diários) contêm um ponto importante da retórica poética de Rilke: o caráter impositivo de sua reivindicação salvífica. Ou seja, o fato de que essa reivindicação é dirigida não apenas a si próprio, mas também ao leitor, com base em uma “autoridade confirmada pela possibilidade de sua (a de Rilke) existência poética” (DE MAN 1996: 41). Mas a análise das reivindicações feitas a destinatários de cartas ou a si mesmo na prosa íntima seria dispensável na medida em que tal elemento já se encontra explicitamente na obra poética, na aparição frequente do modo

⁴ Não está completamente claro por que de Man situa a realização poética em sua pura força retórica acima do que ele chamou de “esteticismo”, e como estas duas coisas seriam fundamentalmente diferentes nos termos por ele mesmo colocados, ou seja, desafiando a mera “sedução superficial”. Tudo se passa como se a superficialidade de formas (visuais?) fosse substituída pela performance linguística (retórica?), e permanece a pergunta sobre o sentido existencial do projeto poético de Rilke.

imperativo – como em: “Você tem de mudar sua vida”; “Exija a mudança”; “Cante ao Anjo o mundo” ... (DE MAN 1996: 41).

O que dá a essa reivindicação uma força *sui generis*, de acordo com de Man, é precisamente o aspecto que antecipa a característica central do quiasma: a dificuldade implícita no movimento de inversão, seu caráter paradoxal. Este seria o segredo mesmo de sua força de persuasão, o que torna a promessa rilkeana “mais convincente ainda”, pois abriga o fato paradoxal de “não se ancorar em certezas filosóficas e teológicas estabelecidas”, de a promessa ser “qualquer coisa, menos fácil”. Afinal, “uma promessa garantida com demasiada facilidade seria suspeita e não convincente, mas uma promessa de salvação que só poderia ser merecida através de trabalho e sacrifício infinitos, no sofrimento, na renúncia e na morte, é outra coisa”; assim, a insistência de Rilke em temas negativos, “longe de colocar em risco a certeza de uma salvação pela poesia, assegura a sua veracidade” (DE MAN 1996: 40-41).

O leitor que se embrenhar nas cartas de Rilke de fato não terá dificuldade em encontrar exemplos desse lado conselheiro do poeta e de sua prontidão a reverter positivamente os aspectos mais negativos da existência que porventura assemelhem seus interlocutores. Assim, a análise de Paul de Man assevera que a estrutura quiásmica dos poemas de Rilke seria, por assim dizer, a versão definitiva, a performance oficial desse movimento ensaiado nos textos íntimos. A inversão convincente e sedutora estaria concretizada no êxito do poema.

Mas o que é e como funciona o quiasma?

Na tradicional figura retórica do quiasma, os elementos do discurso são dispostos de forma cruzada – a palavra vem da letra grega χ e significa “formar como a letra X” –: duas ou mais frases são apresentadas (ou subentendidas) e então reapresentadas em ordem inversa de modo a asseverar um panorama mais amplo de sentido. A eficácia retórica do quiasma repousa precisamente nessa estrutura simétrica: criam-se apenas dois lados de um argumento, o que gera uma impressão de completude; então, mediante a inversão dos atributos de cada afirmação, o ouvinte ou leitor é induzido a concordar com aquela que foi privilegiada com o elemento inusitado. Um exemplo clássico é o versículo de Mateus 23:12: “Quem se exaltar será humilhado, e quem se humilhar será exaltado”.

A interpretação feita por de Man ao quiasma em Rilke contém e extrapola a definição tradicional: como o “cruzamento que inverte os atributos de palavras e coisas” (DE MAN 1996: 56), o quiasma estaria “desviado de sua modalidade aparentemente tradicional na direção de um modo especificamente rilkeano” (DE MAN 1996: 54). Neste, não se invertem apenas atributos dos sujeitos de cada frase, e sim a própria estrutura figurativa, trocando-se de posição as palavras e as coisas a que supostamente se referem. Essa forma de inversão estrutural permite jogar com os atributos de coisas cuidadosamente selecionadas para este fim, o qual é orientado para o polo da linguagem (não da coisa), de modo a afirmar a primazia da realização poética sobre qualquer verdade que se pudesse afirmar sobre a realidade. Segundo de Man, em *Novos Poemas*, a maioria dessas inversões e sua orientação para o polo da linguagem permanece implícita (DE MAN 1996: 57), como é o caso – por ele considerado um exemplo particularmente claro e concreto de inversão estrutural – do reflexo especular no poema “Quai du Rosaire”, do livro *Novos Poemas I* (1907) (RILKE 1957a: 534; na sequência em tradução minha):

Die Gassen haben einen sachten Gang
(wie manchmal Menschen gehen im Genesen
nachdenkend: was ist früher hier gewesen?)
und die an Plätze kommen, warten lang

auf eine andre, die mit einem Schritt
über das abendklare Wasser tritt,
darin, je mehr sich rings die Dinge mildern,
die eingehängte Welt von Spiegelbildern
so wirklich wird wie diese Dinge nie.

Verging nicht diese Stadt? Nun siehst du, wie
(nach einem unbegreiflichen Gesetz)
sie wach und deutlich wird im Umgestellten,
als wäre dort das Leben nicht so selten;
dort hängen jetzt die Gärten groß und gelten,
dort dreht sich plötzlich hinter schnell erhellten
Fenstern der Tanz der Estaminets.

Und oben blieb? – Die Stille nur, ich glaube,
und kostet langsam und von nichts gedrängt
Beere um Beere aus der süßen Traube

LITERATURA

MOOSBURGER, L.B. – O sentido poético-existencial do quiasma na obra de Rilke

des Glockenspiels, das in den Himmel hängt.

[As ruas caminham suavemente
(como convalescentes que vão meditando:
o que teria estado aqui antes?)
e chegando às praças esperam longamente

por uma outra, que num só passo pisa
sobre as águas claras do entardecer,
nas quais, quanto mais as coisas se amenizam,
mais o mundo suspenso de imagens refletidas
se torna real, como essas coisas jamais puderam ser.

Esta cidade não passou? Agora vês como
(segundo uma lei incompreensível)
ela acorda e se precisa na inversão,
como se a vida ali não fosse tão rara;
ali pendem agora os jardins e vigoram,
ali de repente gira atrás de janelas
que súbito acendem a dança nos cafés.

E acima ficou? – O silêncio apenas, eu acho,
e saboreia, devagar e sem pressa,
Uva a uva o doce cacho
do carrilhão, que pende nos céus.]

A análise de Paul de Man inicia pelo trecho do reflexo especular (RILKE in DE MAN 1996: 58)⁵:

(...) das abendklare Wasser...
darin...
die eingehängte Welt von Spiegelbildern
so wirklich wird wie diese Dinge nie.

[(...) a água clara do anoitecer...
na qual...
o mundo suspenso de imagens espelhadas
torna-se mais real do que as coisas jamais o foram.]

⁵ As traduções aqui transcritas dos trechos de poemas de Rilke quando citados em *Alegorias da leitura* correspondem às versões da tradutora desta obra, Lenita R. Esteves.

Segundo de Man (1996: 58),

tirando proveito de um efeito luminoso ao crepúsculo, Rilke pode, sem parecer estar sendo fantástico, decretar que o mundo de ponta-cabeça que é refletido nas águas calmas dos canais é mais substancial e real do que o mundo comum do dia.

O fato de o poema tratar de Bruges – cidade que, conforme esclarece de Man, devido à perda de seu porto natural e das glórias medievais que lhe davam prestígio, tornou-se “emblema da transitoriedade da realização humana” (DE MAN 1996: 59) – sugere o intuito não apenas de inverter o sentido natural das coisas, mas especificamente de restituir um sentido positivo que se perdeu, por meio de uma valorização da própria perda.

A interpretação prossegue (a análise se estende até à p. 61) no sentido de afirmar que o poema promove em sua totalidade um movimento de inversão que consiste em conduzir a uma totalização própria, mediante a qual unicamente a inversão quiásmica adquire valor poético. “É por isso que” (DE MAN 1996: 59-60), rumando para a última estrofe, “depois de ter atravessado a superfície do espelho e entrado no mundo refletido, o poema tem de retornar [...] para o mundo real ‘acima’” (RILKE in DE MAN 1996: 59-60):

Und oben blieb? -- Die Stille nur, ich glaube,
und kostet langsam und von nichts gedrängt
Beere um Beere aus der süßen Traube
des Glockenspiels, das in den Himmeln hängt.

[E o que restou acima? -- Só o silêncio, julgo eu,/ que saboreia lentamente/ uva a uva, o cacho adocicado/ do carrilhão, suspenso nos céus.]

O poema afirmaria, com isso, segundo de Man, que o mundo real “acima” não foi inteiramente dissolvido no reflexo, visto que a percepção final (os sinos do carrilhão) nos atinge desde cima. A “jogada”, porém, estaria no fato de que essa realidade, embora reafirmada, não está mais solidamente ancorada no solo:

LITERATURA

MOOSBURGER, L.B. – O sentido poético-existencial do quiasma na obra de Rilke

O reflexo a esvaziou; sua estabilidade ilusória foi substituída pela irrerealidade surreal da imagem do espelho. A descida até o mundo subterrâneo do espelho eleva o real e o suspende no céu, como uma constelação. A totalização final ocorre dentro dessa constelação, o que não poderia ter acontecido sem a passagem através da ficção do mundo especular (DE MAN 1996: 59).

Essa totalização é um movimento da linguagem. Mas não apenas atributos são invertidos aqui. A imagem do carrilhão, mais do que promover a inversão acima/abaixo (por vir de cima), contém uma “última cartada”: ela recupera o real no irreal pelo caráter sonoro. Segundo de Man, o tempo mesmo, aqui percebido na verdade de sua mutabilidade, transforma-se numa realidade audível, e converte-se numa resolução final do poema na medida em que, apesar do aspecto fúnebre da aniquilação temporal – manifesta no soar do sino que, “na realidade, é o dobre de finados que reduziu a cidade a uma memória fantasmagórica” –, afirma-se na imagem sedutora do lento saborear do cacho adocicado, “uva a uva” (DE MAN 1996: 60).

Para de Man (1996: 67), a centralidade do elemento sonoro é em Rilke constitutiva da formação quiásmica – trata-se de uma “poética fonocêntrica do quiasma”, em que o efeito retórico das metáforas de inversão é coroado pelo efeito sonoro – eufônico e fonocêntrico – dos poemas. De acordo com isso, os poemas de Rilke ambicionariam, exclusivamente – ou, no mínimo, em primeiro lugar – um movimento de domínio da linguagem; movimento, de resto, exclusivamente linguístico: “O referente do poema é um atributo da linguagem de suas metáforas, desprovido em si mesmo de profundidade semântica; o significado dos poemas é a conquista das habilidades técnicas que eles ilustram através de seu significado acústico” (DE MAN 1996: 49). O sentido do poema, a conciliação nele realizada, reduzir-se-ia ao exímio orquestramento das propriedades acústicas da linguagem, “uma vez que o som é a única propriedade da linguagem que lhe é verdadeiramente imanente e que não mantém relação alguma com qualquer coisa fora da própria linguagem” (DE MAN 1996: 49).

Dessa forma, a análise de Paul de Man mostra que o quiasma em Rilke não opera apenas no nível de uma inversão de atributos dos sujeitos das orações, mas em um nível estrutural, ou seja, faz com que o polo da linguagem – em “Quai du Rosaire” implicitamente situado no lado da imagem especular e revelado mediante a centralidade do elemento fônico do poema – obtenha um efeito de primazia sobre a realidade.

A cada poema, por força de seu virtuosismo, Rilke manejaria o quiasma de forma única, valendo-se para tanto dos objetos escolhidos para a inversão: em “Quai du Rosaire”, o reflexo especular; em “À beira da noite” (*am Rande der Nacht*), a caixa de ressonância de um violino (cf. DE MAN 1996: 50-55); em “Torso arcaico de Apolo” (*Archaischer Torso Apollos*), a escultura fragmentada (cf. DE MAN 1996: 62-63). Sempre, porém, com o saldo de uma substituição de toda pretensão ontológica pelo triunfo da realização linguística. Assim, “Quai du Rosaire” é um dos muitos exemplos analisados por de Man cujas metáforas de inversão serviriam ao apelo de uma promessa emanada pela obra de Rilke e que, por ser difícil, torna-se mais sedutora. Mas essas metáforas, ao fim e ao cabo, prestam-se unicamente ao propósito de uma realização linguística.

Contudo, por mais que os poemas analisados por de Man operem essas inversões quiásmicas, isso não comprova que os poemas se reduzem ao propósito de um orquestramento linguístico. Pode-se argumentar que esta é uma redução proposta por de Man, a fim de corroborar a sua concepção da linguagem autorreferente.

Bastante significativo dessa redução da poética de Rilke à sua estrutura quiásmica-fonocêntrica (e retórica) é a interpretação do crítico à religiosidade de *O livro de horas* (1905), para ele inteiramente performática. Apesar de sua aparente estrutura teocêntrica, a obra, na verdade, já anteciparia a mesma estrutura fonocêntrica constitutiva dos *Novos Poemas* (DE MAN 1996: 45) e pretenderia sobretudo um efeito linguístico. De Man nega a esta obra não apenas a estrutura teocêntrica, mas até mesmo uma inquietação existencial que porventura viesse de par com a impossibilidade de situar a figura de Deus no centro dos poemas. A posição e mérito do livro no conjunto da obra de Rilke se reduziria ao fato de ainda não realizar plenamente as potencialidades formais que vieram a ser mais bem elaboradas noutras obras.

De Man termina suas considerações com dois poemas tardios que, segundo ele, não apenas corroboram terminantemente que a promessa messiânica contida na poesia de Rilke se reduz ao efeito retórico de sua linguagem, como também sinalizam um momento final de ruptura, o fracasso assumido do intento.

No primeiro desses poemas, intitulado “*Gong (II)*”, Rilke teria feito (DE MAN 1996: 73) “a inversão extrema”, isto é, inversão não apenas visual/imagética, mas “a inversão dentro da dimensão fônica, dentro do próprio ouvido” (RILKE in DE MAN 1996: 73):

LITERATURA

MOOSBURGER, L.B. – O sentido poético-existencial do quiasma na obra de Rilke

Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört..."

[“Som,
que, como um ouvido mais profundo,
ouve a nós, que parecemos estar ouvindo...”]⁶.

E nessa derradeira inversão, o “acúmulo dos mais extremos paradoxos e de inversões radicais” não conduz a uma totalidade poeticamente produzida pela retórica do poema, mas termina, em vez disso, “na ignomínia de uma queda que [...] sugere [...] a denúncia da figura extrema, o fonocêntrico Deus-Ouvido no qual Rilke, desde o início, apostou o resultado de todo o seu sucesso poético, como erro e traição” (RILKE in DE MAN 1996: 73):

Wanderes Sturz, in den Weg,
unser an Alles, Verrat...: Gong!

[Queda do andarilho, na beira da estrada
Nossa, de tudo, traição... Gongo!]

O segundo desses poemas, e com o qual de Man termina sua análise, tem teor semelhante a este, porém, o fato de ter sido escrito em francês, para de Man, indica por si só a renúncia de Rilke ante as “seduções eufônicas da linguagem”. Nesse poema, haveria a mesma definição da figura como a conversão da retórica representacional e visual em pura retórica auditiva (RILKE in DE MAN 1996: 73-4):

Il faut fermer les yeux et renoncer à la bouche,
rester muet, aveugle, ébloui:
L'espace tout ébranlé, qui nous touche
ne veut de notre être que l'ouïe.

⁶ De Man não cita integralmente este poema. Uma versão integral em português, acompanhada do original, pode ser encontrada em Rilke (2018: 40-41).

[É preciso fechar os olhos e renunciar à boca,
permanecer mudo, cego, deslumbrado:
O espaço vibrante que nos toca
exige de nosso ser apenas o ouvido.]⁷

De Man dirá (1996: 74), então, que, “no instante de sua realização, essa figura se anuncia pelo seu nome real”:

Masque? Non. Tu es plus plein,
mensonge, tu as des yeux sonores.

[Máscara? Não. És mais plena.
Mentes, tens olhos sonoros.]⁸

A mudança para o francês, na leitura do crítico, indica não apenas o conhecimento, mas o próprio advento da ruptura⁹. Assim, esses dois poemas se unem para atestar que “a promessa contida na poesia de Rilke, que os comentadores, no afã de sua crença, descreveram em toda a sua severa complexidade, é dessa forma colocada, pelo próprio Rilke, dentro da perspectiva desagregadora da mentira” (DE MAN 1996: 74).

A interpretação de Paul de Man a esse último poema, é claro, não é um momento circunscrito e isolado de seu texto. A ideia de mentira e sedução perpassa, com termos variados, toda sua interpretação de Rilke – desde, por exemplo, a menção à “ambiguidade de uma relação de dupla face” mantida por Rilke em cartas com seus interlocutores (DE

⁷ Tal como o poema anterior (“Gong”, escrito em alemão), de Man cita apenas um trecho do poema francês “Gong”; mais especificamente, a segunda estrofe completa (o poema tem cinco estrofes). Trata-se de um poema de 1935 dedicado a Suzanne Bertillon (RILKE: 1957b: 617-618), aparentemente ainda sem tradução no Brasil.

⁸ De Man passa sem aviso a este que é outro poema. O trecho citado por ele corresponde aos dois primeiros versos do segundo poema do ciclo “*Mensonges II*” (“Mentiras II”); a estrofe inteira diz: “Masque? Non. Tu es plus plein,/ mensonge, tu as des yeux sonores./ Plutôt vase sans pied, amphore/ qui veut qu’on la tient” (RILKE 1957b: 615). [Máscara? Não. És mais plena,/ mentira, tens olhos sonoros./ Antes, vaso sem pé, ânfora/ que quer que a retenham.] Será pertinente, noutra ocasião, elaborar uma análise de todo o ciclo em diálogo com Paul de Man (o ciclo é composto por *Mensonges I*, contendo três poemas, e *Mensonges II*, com seis poemas). Por ora, vale assinalar que o uso do termo “mentira” por Rilke permite uma interpretação distinta da que indica o sentido esvaziante, proposta por de Man. Se a mentira não tem base e requer que a seguremos, não seria antes uma metáfora à fragilidade da criação poética? Tal gesto de sustentar essa “mentira” poderia muito bem ser um gesto poético-existencial, muito mais do que mero jogo de linguagem.

⁹ A tese é categórica e sumária, como a anterior: “Mais ainda que a afirmação temática, que pode sempre ser interpretada como recuperação do tema proposto, para além de sua mais absoluta negação, a mudança para o francês indica não apenas o conhecimento, mas o advento da ruptura” (DE MAN 1996: 74).

MAN 1996: 37) e a alusão de Rilke, mencionada nesse contexto, à “armadilha de uma ajuda simulada” (in DE MAN 1996: 38), até a equação – já em um nível não pessoal, mas no âmbito da obra poética, para a qual de Man volta sua atenção – entre a promessa de uma forma de salvação existencial que ocorreria na poesia e por meio dela e que a obra de Rilke “ousa afirmar como poucas” (DE MAN 1996: 40), e o fato de que essa promessa se reduz a um efeito retórico, ao fim do qual se tem apenas o triunfo de um poema tecnicamente bem executado. De Man recusa a interpretação de que a obra de Rilke tenha uma pretensão efetivamente messiânica, tal como, segundo ele, muitos estudiosos acreditaram erroneamente ser o caso (DE MAN 1996: 63, 66, 68): a ideia de mentira remete ao lapso entre a promessa e o que a obra realmente entrega e que, ao fim, pretende entregar. A mentira está pressuposta no ilusionismo inerente ao movimento do quiasma em Rilke segundo de Man: movimento que parece remeter a algo para além de seus efeitos retóricos e sonoros, mas, no fim, é apenas isto. Nesse sentido, o poema que figura ao final do texto de Paul de Man sobre Rilke, na medida em que, segundo ele, assume a perspectiva da mentira de forma explícita, oferece uma conclusão ao argumento e ao ângulo pelo qual o crítico enfocou a criação poética de Rilke.

3 Retórica e existência

Em que pese a sagacidade e requinte da análise estrutural dos poemas de Rilke por de Man, sua leitura contradiz sensivelmente os esforços de toda a obra de Rilke, tanto a que o crítico considera apta à consideração teórica – os “textos poéticos” (DE MAN 1996: 40) – quanto a que se faz nos demais registros (obra epistolar, diários etc.). O equívoco da identificação entre o “desaparecimento do eu na obra” a uma renúncia a pretensões para além da linguagem (DE MAN 1996: 38-39) poderia ser desfeito já ao lembrarmos, por exemplo, que a aspiração religiosa dos místicos inclui um sentido muito próprio de dissolução do eu, e nem por isso o objetivo ou ponto alto de um poema místico é seu efeito retórico. A conclusão do crítico apoia-se em uma separação rígida entre o âmbito pessoal da escrita de Rilke e os “textos poéticos”, que lhe permitiu desconsiderar a patente insistência de Rilke em afirmações como a de que o sentido da obra é “o caminho do artista em direção a si mesmo” (RILKE 2011b: 39) e que “o elemento subjetivo e confessional define o valor de toda e qualquer obra” (DE MAN 1996: 130), como

assinalado no diário escrito em Florença para Lou Salomé. Com isso, de Man denega simultaneamente o interesse de Rilke pelo mundo, pelas coisas, como se apenas a “coisa-poema” enquanto realização linguística importasse. Contudo, mesmo os poemas da chamada fase objetivista de Rilke – e que posteriormente vieram a ser chamados, justamente, *Dinggedichte* – compreendem um projeto poético-existencial, do que não deixam muitas dúvidas a sua monografia sobre Rodin e as cartas sobre Cézanne¹⁰. No trecho a seguir, extraído destas últimas, a busca pelo olhar objetivo na arte é situada por Rilke em íntima conexão com uma experiência existencial radical do artista:

As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade... Aí está a enorme ajuda das coisas de arte para a vida daquele que tem de fazê-las, – que elas sejam sua síntese; a conta do rosário na qual sua vida diz uma prece, o testemunho para ele mesmo sempre renovado de sua unidade e veracidade, o qual realmente só para ele se volta, atuando anonimamente para fora, sem um nome dado, apenas como necessidade, como realidade, como existência (RILKE 1996: 24)¹¹.

Em suma, ao obliterar o fato de que a criação de Rilke é movida por um anseio existencial que se desdobra por um longo caminho, de Man reduz toda a problemática da evolução da poesia rilkeana ao crescente domínio técnico de dispositivos poético-retóricos, sem perceber aí o percurso de desenvolvimento de um projeto poético-existencial¹². Essa leitura, na verdade, reflete muito mais a sua própria opção teórica pelo

¹⁰ Para Juliana Perez (2009: s. p.), “ignorar os nexos entre os escritos de Rilke e a inegável relação de seus poemas com o real equivaleria a fazer de Rilke um pré-concretista chique. Considerá-los em seu conjunto e em seu ímpeto de conhecimento do real nos oferece a chave de leitura não só de *Novos poemas*, mas de toda sua obra”.

¹¹ 29 de jul. 1907. “Kunst Dinge sind ja immer Ergebnisse des in Gefahrgewesen-Seins, des in einer Erfahrung bis ans Ende-Gegangenseins, bis wo kein Mensch mehr weiterkann. Je weiter man geht, desto eigener, desto persönlicher, desto einziger wird ja ein Erlebnis und das Kunst Ding endlich ist die notwendige, ununterdrückbare, möglichst endgültige Aussprache dieser Einzigkeit... Darin liegt die ungeheure Hülfe des Kunst Dings für das Leben dessen, der es machen muß, –: daß es seine Zusammenfassung ist; der Knoten im Rosenkranz, bei dem sein Leben ein Gebet spricht, der immer wiederkehrende, für ihn selbst gegebene Beweis seiner Einheit und Wahrhaftigkeit, der doch nur ihm selber sich zukehrt und nach außen anonym wirkt, namenlos, als Notwendigkeit nur, als Wirklichkeit, als Dasein –.” (RILKE 1977: 9).

¹² A exclusão da discussão com a parte confessional da obra de Rilke abrange outros problemas além deste. Ao falar na sedução do discurso de Rilke, de Man toma-o por um engodo dirigido a seus destinatários, ao passo que uma das questões suscitadas pela obra é justamente o embate interior de Rilke com pontos de vista que, por um lado, deseja abraçar e, por outro, não consegue fazê-lo. Seguindo tal trilha investigativa,

esvaziamento – o que, de resto, poderia explicar a escolha feita em *Alegorias da leitura* por exemplificar o quiasma predominantemente em poemas selecionados dos *Novos Poemas*, obra que, devido à tônica predominante da plasticidade, própria da fase objetivista do poeta, mais facilmente se pode identificar a esse esvaziamento (ainda que este se encontre desmentido já no trecho acima citado das *Cartas sobre Cézanne*).¹³

Dois momentos, aliás, são particularmente emblemáticos de uma *escolha* pelo esvaziamento que pré-determina a interpretação. O primeiro deles surge quando de Man interpreta a palavra “aqui” (*hier*) diversas vezes repetida nas *Elegias de Duino* como referindo-se ao texto poético, e não à terra (como afirmado pelo próprio poeta): “Esse *aqui* enfático designa o próprio texto poético e assim afirma que ele escapa da fragmentação do número e do tempo” (DE MAN 1996: 41). O segundo momento é quando de Man conclui que até mesmo a escolha de Rilke por uma temática de experiências negativas, como “a insaciabilidade do desejo, a impotência do amor, a morte dos insatisfeitos ou dos inocentes, a fragilidade da terra, a alienação da consciência”, não se deve ao fato de que sejam “a expressão de sua própria experiência vivida (é irrelevante se são ou não)”, mas porque “sua estrutura permite o desdobramento dos padrões de figuração [da retórica de Rilke]”; no caso específico das *Elegias*, porque “a inversão de uma negatividade em uma promessa [...] permite o jogo linguístico” (DE MAN 1996: 67-68).

E, no entanto, tomar esse esvaziamento por finalidade última dos poemas, retirando-lhes qualquer outro sentido e propósito, parece incompatível com a aspiração poética de Rilke, que se volta a uma vez para si e para o mundo. Como sumarizou Langlois (1978: 47-8):

Rilke não é suspeito de se interessar pelo mero jogo de formas, (...) ele se ateu visivelmente (...) à rigorosa identificação de seus poemas com experiências do existir,

o quiasma poderia indicar também um movimento psicológico profundo do poeta no sentido de lidar com essa inquietação. Mas deixo a questão para outro momento, pois nos levaria longe demais.

¹³ Também se pode questionar diversas premissas da concepção de linguagem autorreferente, como a frase “o som é uma propriedade imanente da linguagem e não mantém relação alguma com qualquer coisa fora dela própria” (DE MAN 1996: 49), que parece conter um idealismo linguístico. O som depende da realidade pré ou extralinguística já pelo fato de que não há linguagem sem mundo, não há som sem física e sem corpo. No caso de Rilke, para além desse aspecto concreto, a experiência musical do poema é inseparável da experiência existencial e, em algum nível, da referência ao mundo. Mesmo sua relação com o puro som tem (nos *Sonetos a Orfeu* e noutros poemas) explicitamente um sentido existencial, próximo da experiência religiosa.

com explorações interiores. Falando de sua vida, escreve a Merline: ‘É isto que importa, e não de todo as *Elegias* nem nenhuma outra obra: eu não sou um autor que faz livros! As próprias *Elegias* (ou qualquer outra coisa que um dia me ocorra) não seriam mais que a continuação de uma disposição e de progressos interiores, de um devir mais puro e mais vasto de toda minha natureza...’ A paixão absoluta pela arte que Rilke professava não consistia no embelezamento das formas ou em uma solidão de gabinete, se não precisamente em uma vida vivida como *existência poética* até o limite, na poesia como *forma de vida*. Seus amigos testemunham jamais terem visto alguém que vivera como um poeta com a intensidade de Rilke (e deve-se suprimir desta realidade todos os vícios de ‘literatura’, de ‘literato’, de ‘escritor’, termos que ele usa sempre pejorativamente, toda relação a um público, às convenções sociais, ao exercício profissional da arte, coisas que ele odiou e proscreeu de sua vida).

A escolha pelo poético é a escolha existencial do homem Rilke. E se a pura realização linguística do poema for o objetivo do autor – como, até aí, de Man concordaria – resta perguntar o que significa isso *existencialmente*, o que reflete essa *escolha pelo poético* e, por fim, *o que é o poético* aqui, se não é apenas um efeito esvaziado de sentido¹⁴.

Se, portanto, de Man está certo ao dizer (1996: 74), ao fim de sua análise, que “só podemos entender Rilke se entendermos a urgência [de sua] promessa, junto à necessidade igualmente urgente, e igualmente poética, de revogá-la, no exato instante em que parece estar a ponto de oferecê-la”, tal compreensão não poderá desconsiderar aquilo que ultrapassa o plano do virtuosismo e da maestria linguística do autor tomados isoladamente, mas, antes, preenche-os de um sentido poético-existencial.

Maurice Blanchot, por exemplo, embora seja mencionado por de Man como um dos poucos que teriam “questionado a convergência do significado e dos instrumentos linguísticos usados [por Rilke] para veiculá-lo” (DE MAN 1996: 42), não entende tal convergência de forma a esvaziá-la de pretensões poético-existenciais. Referindo-se à *inversão* proposta na poesia de Rilke, o teórico francês a percebe como uma interiorização do mundo que inverte o destino da consciência, encaminhando “significações mais

¹⁴ Tais indagações remetem à proposta de Fernando Miranda (2016) de pensar um *plano de compreensão poético*, na chave da antropologia filosófica. Sob essa expressão, o autor, embora não pretenda atribuir ao poético o sentido de uma *forma de conhecimento*, reivindica para ele a instância de um plano de compreensão próprio, enquanto um *outro olhar sobre o mundo*, evocando a observação de Gerd Bornheim de que, se “(...) não existe uma forma de conhecimento especificamente poética, (...) a experiência poética instaura um modo originário de ver o mundo” (apud MIRANDA 2016: 168). Aqui, assinala-se que a leitura de Paul de Man, ao dissolver o plano de compreensão poético em uma desconstrução da linguagem como constructo predominantemente retórico, retira da poesia de Rilke aspectos fundamentais de seu olhar sobre o mundo – ou, até mesmo, o sentido e a possibilidade de ser um olhar sobre o mundo.

elevadas ou mais exigentes”, como a “força da superação em que a intimidade é a eclosão e o jorro do exterior” (BLANCHOT 2011: 149). Em vez de mera ilusão, situada por Rilke na perspectiva desagregadora da mentira (de Man), Blanchot percebe na experiência poética de inversão em Rilke uma “relação particular com o negativo”: uma “tensão que é um consentimento”, uma “paciência que obedece mas que, entretanto, vai mais além”, “uma ação lenta e como que invisível, sem eficácia, mas não sem autoridade, que ele opõe à potência atuante do mundo e que, no canto, é o entendimento secreto da morte” (BLANCHOT 2011: 172).

Em direção algo próxima vai a interpretação de Georges Poulet. À leitura de uma perspectiva desagregadora da mentira, conquanto sem atentar para a figura do quiasma ou preocupar-se com aspectos mais retóricos do texto de Rilke, Poulet contrapõe a interpretação do movimento inversivo em Rilke como um genuíno intento poético de unificação. Tratar-se-ia de um “consentimento absoluto às mudanças, à transformação de nossos estados”, que se dá como reversão da transitoriedade temporal para dentro da infinitude do espaço. Esse espaço, já tomado poeticamente, desdobra-se como um “oceano interior” para onde “deslizam” as coisas que transicionaram, e agora “flutuam livremente” – “não mais as coisas, não mais os seres, mas as imagens equivalentes que seu desaparecimento suscitou no espírito” (POULET 1961: 504). Nessa volatilização poética, em que “cada instante passado se torna um instante absoluto” (POULET 1961: 504), a fuga que constitui a vida, sua transitoriedade e dissipação constantes, é revertida poeticamente por meio dessa “função única, total, da poesia” (POULET 1961: 507). Tal movimento não precisa ser situado na perspectiva da mentira ou da verdade, pois, em certo sentido, não se pretende senão um movimento poético.

É claro que não caberia neste texto retomar todas as incontáveis interpretações aos movimentos de inversão em Rilke, os quais de Man sumarizou sob a figura retórica do quiasma ao longo do capítulo de *Alegorias da leitura* dedicado a Rilke. Estes dois exemplos, de Blanchot e Poulet, temporalmente próximos do crítico, podem bastar para o propósito de perceber que a inversão, e mesmo a presença da figura específica do quiasma, não conduz necessariamente à perspectiva desagregadora e, sobretudo, esvaziante, proposta por de Man. Comentários a Rilke de data simultânea e posterior a de Man seguem insistindo em interpretações da inversão em Rilke por outros caminhos,

distanciando-se da redução ao artifício retórico¹⁵. Muitas nem mesmo se referem à figura do quiasma, mas pensam diretamente sobre o sentido poético-existencial das inversões. Especificamente sobre a chave de acesso da análise desconstrucionista de Paul de Man, outras perspectivas teóricas que se debruçaram sobre Rilke, como Heidegger e Gadamer, contestam-na indiretamente.

Fato é que há mais de um caminho por onde abordar o sentido poético-existencial das inversões quiásmicas de Rilke e ponderar sobre os sentidos que elas ocultam e revelam. Em artigo anterior (MOOSBURGER 2024), enfoquei a inversão poética de Rilke pelo ângulo da inversão Deus-homem, inversão pela qual Rilke enfatizou uma tarefa criadora inscrita na finitude humana. O ângulo que gostaria de introduzir na sequência, levando mais diretamente em consideração a figura do quiasma salientada por de Man, observa a inversão em Rilke como movimento de uma *poética da singeleza*, no sentido de um esforço limítrofe de valorização da finitude que se caracteriza por – invertendo a ordem usual dos termos – elevar o que é pequeno, frágil e fugaz. O próprio elemento divino, que foi situado por Rilke no coração da atividade humana criadora, surge poeticamente nestas coisas, como o mel que resulta de um trabalho de abelhas – imagem associada por Rilke à inversão Deus-homem em mais de uma ocasião¹⁶.

¹⁵ Mais recentemente, Costa (2018) analisou o quiasma em Rilke como experiência da infinitude, aproximando-o ao conceito de quiasma de Merleau-Ponty, como superfície de contato entre o corpo e o mundo, a “carne do mundo”, instância onde “a percepção do sujeito se entrelaça com o objeto de sua atenção” (COSTA 2018: 370). Nesse espaço, que Rilke chama de *Weltinnenraum* (espaço interior do mundo), “aquele que olha e o que é olhado não estão em oposição”, e “os limites que definem o interior e o exterior apagam-se em favor de uma identidade única” (COSTA 2018: 372). Entretanto, embora Costa incorpore em sua leitura também a interpretação feita por Paul de Man ao sentido do quiasma, chamando atenção para o fato de que o crítico belga soube questionar as “leituras tendenciosas, que veem [a obra de Rilke] como a afirmação da poesia como algo que pode escapar ao caráter alienado e artificial da realidade humana”, “como se em momento algum o poeta não colocasse em desconfiança a legitimidade de sua arte” (COSTA 2018: 379), vale notar que a radicalidade com que de Man desenvolve esse questionamento, afirmando o caráter puramente autorreferencial da linguagem e situando a poesia de Rilke no âmbito de um logro linguístico, afasta-se significativamente do quiasma conceituado por Merleau-Ponty, o qual, como muito bem mostrou Costa, dialoga com exatidão com a poética rilkeana de uma *carne do mundo* experienciada poeticamente.

¹⁶ Em carta a Franz Xaver Kappus (1903): “Assim como as abelhas acumulam o mel, nós buscamos o mais doce de tudo e O (Deus) construímos (RILKE 2011a: 164). Em carta a Witold Hulewicz (1925): “Colhemos ardorosamente o mel do visível para acumulá-lo na grande colmeia de ouro do invisível (RILKE 2012b: 48). Na carta a Kappus, o poeta equipara Deus, metaforicamente, ao mel que resulta do trabalho de abelhas. Que se trate de um labor poético, cujo resultado é poético, depreende-se do contexto expresso da carta a Hulewicz, onde elucida o propósito das *Elegias de Duino*. Por sua vez, na segunda carta, enquanto a figura de Deus foi substituída por algo sagrado (a “grande colmeia de ouro do invisível”), o tom parece um pouco menos metafórico.

4 Um sentido poético-existencial do quiasma: a transfiguração pela singeleza

Coincidência ou não, um poema bastante propício para iniciar nossa leitura do sentido do quiasma sob esse outro ângulo pertence justamente aos *Novos Poemas*. Chama-se *Der Tod des Dichters* – “A morte do poeta”, abaixo, em tradução de Augusto de Campos (RILKE in CAMPOS 2013: 104-5):

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

Die, so ihn leben sahen, wussten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser waren sein Gesicht.

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

[Jazia. A sua face, antes intensa,
pálida negação no leito frio,
desde que o mundo e tudo o que é presença,
dos seus sentidos já vazio,
se recolheu à Era da Indiferença.

Ninguém jamais podia ter suposto
que ele e tudo estivessem conjugados,
e que tudo, essas sombras, esses prados,
essa água mesma *eram* o seu rosto.

Sim, seu rosto era tudo o que quisesse
 e que ainda agora o cerca e o procura;
 a máscara da vida que perece
 é mole e aberta como a carnadura
 de um fruto que no ar, lento, apodrece.]

Este poema oferece um contraponto valioso à interpretação de Paul de Man sobretudo pela presença da imagem da máscara. Essa imagem, como vimos, comparece no último dos poemas de Rilke analisados por de Man em *Alegorias da leitura*: “Masque? Non. Tu es plus plein,/ mensonge, tu as des yeux sonores”. Lá, a máscara figura em seu sentido enganoso como algo vestido pelo poeta, e que se torna tão mais poderosamente enganosa por ganhar – pela operação fonocêntrica que, segundo de Man, é o coração da poesia rilkeana – “olhos sonoros”. Aqui, porém, a máscara é o rosto do poeta morto – “máscara da vida que perece”. Que o poema faça distinção entre máscara e rosto diz muito mais dessa condição de finitude inscrita na vida, do que de alguma forma de falseamento ou sedução pela linguagem poética. Trata-se da máscara da própria vida que, agora, a perecer e fundir-se às coisas, não deixa ver, a quem quer que o visse desde fora, o quão unido estava o poeta vivo ao mundo vivo. A máscara simboliza aqui, não um ato enganoso do poeta, mas uma condição da existência finita, destinada a perder seu rosto. Que essa perda do rosto se dê numa espécie de fusão que prossegue após a morte, em sua materialidade, é um aspecto cuja análise nos levaria mais longe, aqui, do que poderemos desenvolver acerca da forma como Rilke sempre procurou situar morte e vida como complementares. Para o presente propósito, importa perceber que a fusão entre rosto e máscara neste poema remete antes a um estar vestido na vida ou de vida com tal intensidade, ou de nela entrar com tal inteireza, buscando poeticamente tudo que estivesse à sua volta, que “... tudo, essas sombras, esses prados,/ essa água mesma *eram* o seu rosto”. Não há aqui qualquer inversão quiásmica capaz de causar o efeito de que a dureza da morte foi suspensa. O poema não termina com a sedução similar à de um doce cacho de uvas, como em “Quai du Rosaire”. O fruto, aqui, equipara-se à máscara da vida que perece, e assim *apodrece* (*verdirbt*) – esta, aliás, é a última palavra do poema.

É claro que se pode argumentar, com de Man, que a morte foi aqui transposta para o lado da vida, na mesma medida em que a vida o foi para o lado da morte, e tudo que está à volta do poeta perecendo ainda o busca vivamente, e seu lento apodrecer, afinal, é

“como um fruto”. Mas isso não significa que o poema inverta o sentido das coisas a ponto de terminar com um passe de mágica cuja eufonia promove, essencialmente, um engano retórico no ouvinte. A máscara da vida, aqui, portanto o rosto mesmo do poeta (que ele não pode pôr ou tirar ao seu bel-prazer), e com ela também a máscara do poeta enquanto tal (incluindo-se aí também a sua retórica e seus recursos técnicos, por exemplo), é trazida para uma experiência radical de finitude, em que o poético e o ser-poeta mostram-se como uma entrega à própria finitude e transitoriedade. O poema faz um contraponto porque, ao revelar esse movimento poético-existencial, não lhe subscreve nenhum tipo de salvação: ele apenas descreve a entrega e a busca do poeta por voltar-se poeticamente para as coisas – seja com os olhos ou os ouvidos – e o quão visceral é essa relação. Se há aqui uma inversão, ela parece servir sobretudo ao propósito de mostrar o poema realizando essa relação e, assim, afirmá-la.

Este parece ser um exemplo paradigmático para perceber:

1) em que pese a insistência de Rilke, ao longo de sua obra, numa promessa de salvação a ser cumprida pela poesia, a própria obra revela que tal promessa nem sempre é sequer feita. De Man argumentaria que isso está previsto na retórica da inversão, em que a negatividade dos temas serve ao propósito sedutor de uma salvação apenas arduamente conquistada. Questiona-se precisamente que se trate apenas de uma sedução ao fim da qual resta o logro da linguagem.¹⁷

2) o fato de que Rilke não tenha pretendido, com sua obra, uma salvação metafísica literal, não desinveste sua poesia de um sentido existencial profundo e consistente. O poema “A morte do poeta”, ao nada dizer sobre salvação metafísica – e tampouco convencer disso obscuramente na magia do quiasma – contudo afirma, justamente, um sentido poético-existencial. E o afirma, poder-se-ia dizer, precisamente por isso, pela ausência de uma salvação e pela extrema exposição à finitude e à transitoriedade. Mas isso não reverte em nada além de um sentido poético-existencial, com o qual nada mais “se ganha” ou que para nada mais aponta...

¹⁷ Quanto à possibilidade de, em certo nível ou em certos momentos específicos da obra de Rilke, haver uma espécie de logro ou ilusão – especificamente no sentido de ter chegado a pretender uma salvação em sentido literal –, é uma questão a ser retomada futuramente. Como dito na nota 11 do presente artigo, a questão deve levar em conta os embates internos do poeta, e não tomar por resolvida a ideia de um logro aceito pelo poeta sem mais e para o qual bastaria a satisfação da realização linguística.

Tendo isso em mente, podemos começar por sugerir que um dos sentidos do reiterado uso do quiasma por Rilke liga-se a uma *poética da singeleza*, no sentido de que, diante de uma confrontação com os aspectos negativos da existência – no centro dos quais situa-se a transitoriedade em seu caráter inescapável (ponto-chave reconhecido por de Man) – o olhar poético de Rilke consiste precisamente em reverter a transitoriedade em poesia, em apreciação poética. A palavra “singeleza” para caracterizar tal olhar significa que essa inversão não pode operar-se sem a presença de uma sensibilidade capaz de comover-se com a beleza fugaz e frágil do que se esvai, e que reconhece o poético precisamente nesse elemento. Nesse sentido, a retórica do quiasma configura em Rilke uma difícil inversão entre finitude e infinito no sentido de um esforço genuíno por consagrar poeticamente a existência, o que só pode ser feito no olhar ao pequeno, ao frágil e ao fugaz, elevando-os à máxima dignidade – “tudo, essas sombras, esses prados,/ essa água mesma *eram* o seu rosto”. Sombras, prados e água situam-se no poema pelo ângulo de uma relação singela, tanto no sentido de que sua fugacidade não é superada quanto no sentido de que o poema sugere a simplicidade e imediatez de sua presença: as sombras, os prados, a água *mesma* – sem que signifiquem algo além do que são – eram o rosto do poeta.

O próprio poema “Quai du Rosaire”, primeiro exemplo analisado por de Man, pode ser percebido sob essa outra luz, contestando a leitura de que se trata de uma inversão puramente retórica. Vejamos.

Ao destacar a imagem das ruas da cidade de Bruges refletida nas águas – “um mundo suspenso de imagens espelhadas nas águas claras do entardecer” – como sendo “mais real do que estas coisas jamais puderam ser” (RILKE 1957a: 534), o poeta revela na imagem da fugacidade do reflexo uma forma de beleza que *efetivamente só pode ocorrer na transitoriedade*. É preciso que haja a cidade e suas construções, é preciso que as nuvens se movam e que tudo isso possa refletir-se nas águas dos canais. Um mundo estático não permitiria esse evento, não haveria a possibilidade de contemplá-lo poeticamente. A situação que propicia essa contemplação poética, como fruto que é da transitoriedade, é absolutamente singular, e especialmente tingida de singeleza, quando se tem em mente a delicadeza de um decalque, nas águas, de prédios, céu e nuvens, com seu ar etéreo e mesmo miniatural... Singelo, aqui, é o movimento de perceber na intensificação da fugacidade – porque esta já está na cidade acima, real – uma beleza

poética. Singelo é o próprio movimento de saída do “mundo real” para o mundo poético refletido nas águas, de modo a devolver mais plenamente a beleza do mundo real acima.

A atmosfera de estranheza do poema, bem percebida por de Man – afinal, a imagem espelhada nas águas torna, aqui, o mundo real acima das águas ele mesmo insólito – não tem simplesmente o intuito de “confundir” o leitor para “convencê-lo” de uma inversão retórica. O elemento insólito e o da singeleza condensam no poema a experiência poético-existencial ela mesma de um ser que assim percebe o mundo, espantando-se com isso, e assim o transcreve em um poema – dotado, é claro, do domínio de recursos técnicos.

Ler o poema sob esse ângulo é levar a sério a exclamação de Rilke (2007: 112), feita em uma carta: “percebo com senso de horror o fato de que ficamos insensíveis em relação até mesmo às coisas mais maravilhosas quando elas se tornam parte das interações e dos ambientes diários”¹⁸. “Esta cidade não passou? Agora vês como/ [...] ela acorda e se precisa na inversão,/ [...] ali pendem agora os jardins e vigoram,/ ali de repente gira atrás de janelas/ que súbito acendem a dança nos cafés”. Essas passagens do poema “Quai du Rosaire” parecem dar notícia precisamente de um anseio por resgatar a beleza poética das coisas que simplesmente passam e são esquecidas nos ambientes diários. A inversão – a cidade “acorda” e “se precisa” na inversão – devolve a nitidez de uma beleza poética que se dissipara.

Pensada como projeto de consagração à finitude, a poética da singeleza pode elucidar o motivo pelo qual o quiasma se torna – como bem notou Paul de Man – tão recorrente e fundamental à construção poética de Rilke. Um de seus sentidos é o de reconduzir as coisas ao poético: uma retórica de inusitadas inversões, que ressalta o poético esquecido cotidianamente. Mas não só: o quiasma, ao valorizar justamente o termo menos comumente valorizado de uma determinada relação, destaca o tipo de valorização que é solicitada a um ser finito, transitório, frágil como é o ser humano. Ou seja: uma valorização justamente do que é comumente menos valorizado, o que é finito, transitório e frágil. Esse movimento é perceptível em “Quai du Rosaire”, como vimos,

¹⁸ A Nanny Wunderly-Volkart, 28 de junho de 1922. À falta de acesso às cartas a Wunderly-Volkart de Rilke no original, reproduzo aqui a tradução direta para o inglês feita por Ulrich Baer em sua compilação (*Letters on life*) que serviu de base à tradução brasileira: “I realize with a sense of dread that one grows numb with regard to even the most wonderful things when they become part of one’s daily interactions and surroundings” (RILKE 2005a: 58).

mas é anunciado explicitamente pelo poeta em diversas passagens de sua obra. *O diário de Florença* (1898), escrito para Lou Salomé, é repleto de metáforas de inversão que conduzem um sentido de valorização do menor por oposição ao maior – como a metáfora da arte como criação de um jardim, por “oposição à extensa terra em flor” (RILKE 2011b: 65), ou como criação de um “verão que nos aqueça”, por oposição a uma “primavera estéril que se exaure em seus próprios tesouros”, na qual, “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: 117-118).

Pode-se ler, nas entrelinhas e nas linhas de passagens como estas, uma tentativa de redimensionamento da relação do ser humano com a finitude e o infinito, um redimensionamento que procura dar uma perspectiva completamente nova à “desproporção do homem”. Interpretações como aquelas de Blanchot e Poulet tocam esse movimento inversivo que o próprio Rilke, ao elucidar o propósito de suas *Elegias de Duíno*, designou como um acolhimento íntimo e transfigurador das coisas que compartilham conosco a provisoriedade e a caducidade (RILKE 2012b: 48).

Uma consagração dessa natureza só é possível na atenção ao pequeno, ao frágil e ao fugaz, de forma que, em certo sentido, uma poética da singeleza vem a coroar esse projeto poético-existencial de Rilke – algo que, aliás, se coaduna com o fato de Rilke ter realizado uma produção intensa de poemas em francês mesmo após concluir sua obra máxima, as *Elegias de Duíno* (em 1922), visto que são poemas marcados muito menos pelo tom elevado, elegíaco, do que, precisamente, por um olhar que decididamente prioriza o singelo em relação ao grandioso. Nos poemas franceses, como os ciclos *As rosas* (*Les roses*), *Os jardins* (*Les vergers*) e *As janelas* (*Les fenêtres*), escritos entre 1924 e 1926, Rilke investe em um ideal de simplicidade, tanto na forma da escrita quanto nas escolhas temáticas. Como observou Janice Caiafa, os poemas franceses se inscrevem na vertente da poesia de Rilke marcada pelo desejo de objetividade, de encontrar “um vínculo existencial e poético” com as coisas do mundo, mas aqui esse desejo estaria realizado de forma única, pois no frescor do encontro com a língua francesa o poeta parece buscar “uma simplicidade especial, densa”, “uma pureza alcançada” (CAIAFA 2011: 13), conquistando uma “juventude verbal” (CAIAFA 2011: 14): “ali o poeta também escuta a nova música das palavras – talvez, quem sabe, aproveitando seu poder

rejuvenescedor para renovar também o vínculo com o mundo” (CAIAFA 2011: 15-16). Gontijo Flores, corroborando Caiafa, acrescenta que o poeta redescobre o mundo mediante a descoberta do francês como meio de uma nova poética, e “degusta a nova língua como uma criança (...), num estado encantatório que já não se encontra no adulto” (FLORES 2009: 17-8). A singeleza desses poemas seria alcançada, conforme FLORES (2009: 18), por um trabalho minucioso e um labor constante sobre as obras¹⁹.

Dentre esses poemas franceses, podem-se mencionar aqui dois exemplos especialmente significativos para o propósito de pensar uma poética do singelo como sentido poético-existencial da manobra de inversão poética de Rilke. Um deles sumariza a inclinação decisiva para o singelo ao chamar a atenção para a simplicidade das oferendas ao menino Jesus (RILKE 2012a: 30-31, em tradução de Angela Lago):

Q'est-ce que les Rois Mages
ont-ils pu apporter?
Un petit oiseau dans sa cage,
une énorme Cleí

de leur lointain royaume, –
et le troisième du baume
que sa mère avait préparé
d'une étrange lavande

de chez eux.
Faut pas médire de si peu,
puisque ça a suffi à l'enfant
pour devenir Dieu.

[Os três reis magos, o que
eles puderam trazer?
Um passarinho cantante;
de um reino distante,

uma chave de grande tamanho –
e o terceiro, um sabonete de banho,
por sua mãe preparado
com um perfume apurado

¹⁹ Em trabalho futuro, dando sequência ao presente texto, tratarei com mais vagar dos poemas franceses de Rilke para um desenvolvimento mais amplo da aqui chamada “poética da singeleza”. Procura-se aqui corroborar, com as referidas passagens de Caiafa e Flores, um outro ângulo de apreciação à escolha de Rilke pela língua francesa, em contraste àquele focalizado por de Man, para quem (1996: 74) “a mudança para o francês indica não apenas o conhecimento, mas o advento da ruptura” (cf. nota 9 deste artigo).

feito entre os seus.
 Não é pouco para ninguém,
 pois bastou para o neném
 virar Deus.]

O quiasma relativo às coisas grandiosas que se poderiam esperar como presentes está aqui, é claro, pressuposto.

Especialmente emblemático de uma ênfase no singelo, que aparece de modo claro em muitos dos poemas franceses, é a relação inteiramente reconfigurada que Rilke trava com a figura do Anjo no ciclo *Jardins* (*Vergers*), e que muito contrasta com o sentido do Anjo no começo das *Elegias*. Enquanto nas elegias escritas no Castelo de Duíno e na Torre de Muzot o Anjo surge em figura terrivelmente espantosa e ainda sob o peso nostálgico e melancólico de uma perda da transcendência (RILKE 2008: 17), um dos poemas do ciclo *Jardins* admira-se de uma simples lâmpada, para ao fim situá-la acima do Anjo (RILKE 1995: 18-19):

Lampe du soir, ma calme confidente,
 mon coeur n'est point par toi dévoilé;
 (on s'y perdrait peut-être;) mais sa pente
 du côté sud est doucement éclairée.

C'est encore toi, ô lampe d'étudiant,
 qui veut que le liseur de temps en temps
 s'arrête, étonné, et se dérange
 sur son bouquin, te regardant.

(Et ta simplicité supprime un Ange.)

[Candeia da noite, serena confidente,
 meu coração por ti nem pouco é desvelado;
 (lá nos perderíamos talvez;) mas seu pendor
 no lado sul vem de leve iluminado.

Ainda és tu, candeia de estudante,
 que quer que o leitor de quando em quando
 pare, espantado, e se perturbe
 sobre o seu livro, te olhando.

(E tua singeleza anula um Anjo).]

Enquanto este poema desloca o espanto com o Anjo, terrível nas *Elegias*, para o espanto singelo diante de uma lâmpada, o poema que vem na sequência sugere ao leitor que, caso venha a deparar-se com um Anjo à mesa enquanto come um pedaço de pão, apenas lhe ofereça o seu “rude alimento,/ para que ele por sua vez o prove,/ e que leve ao lábio puro/ um simples copo cotidiano” (RILKE 1995: 21). Nesses dois quiasmas implícitos, a figura mais sublime e grandiosa, suma do anseio de transcendência, o Anjo, é revertida numa forma de beleza poética mais próxima e íntima, como a candeia de estudante, ou puxada para perto como algo tão cotidiano quanto um pedaço de pão. A inversão quiásmica nesses casos é a reversão que leva o comum à posição originalmente ocupada pelo Anjo.

Se, como propôs de Man (1996: 74) ao fim de sua análise do quiasma em Rilke feita em *Alegorias da leitura*, “só podemos entender Rilke se entendermos a urgência [de sua] promessa, junto à necessidade igualmente urgente, e igualmente poética, de revogá-la, no exato instante em que parece estar a ponto de oferecê-la”, é plenamente possível considerar que uma poética da singeleza, conforme aqui introduzida, realiza esse intento, porém sem situá-lo na perspectiva desagregadora da mentira, ultrapassando o plano do virtuosismo e da maestria linguística do autor tomados isoladamente e preenchendo-os de um sentido poético-existencial. Nesse sentido, a sutileza da eufonia e do fonocentrismo – referida pelo próprio Rilke em *Os sonetos a Orfeu* pela exortação evanescente a “ser como um copo sonante, que já no som se quebrou” (RILKE 2005b: 91)²⁰ – torna-se mais clara à luz desse olhar (ou ouvir) poeticamente o ínfimo, o mais frágil e o mais fugaz.

5 Considerações finais: o quiasma como encruzilhada

Ainda que sem dar ao tema toda a amplitude de desenvolvimento que se pretende realizar em textos futuros, o presente artigo introduziu a ideia de uma poética da singeleza na obra de Rilke, compreendida aqui como um sentido poético-existencial da presença marcante das inversões de sentido tanto na expressão poética quanto nos textos de feitiço íntimo do

²⁰ “sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug”. Acima em tradução de José Miranda Justo.

autor. O intuito foi, por um lado, apreciar a precisão de Paul de Man em identificar o quiasma como recurso poético-retórico central à construção poética de Rilke e, por outro, questionar o esvaziamento proposto pelo crítico belga ao analisar o quiasma como artifício puramente linguístico – em última instância, retórico – reduzindo o sentido das inversões de Rilke a esse fim.

É notável que de Man não chega a abrir sua análise a outras possibilidades de compreensão do artifício retórico que não aquela que o absorve inteiramente no plano da linguagem como autorreferência absoluta, discernindo o quiasma, por exemplo, como uma analogia ou qualquer forma de movimento que ainda mantenha um sentido de relação com o mundo ou expressão de uma experiência humana. Desde o princípio, sua investigação é orientada para uma metaleitura sobre os mecanismos autorreferentes da linguagem. Levada ao extremo, tal concepção interpõe-se *a priori* e logiciza a língua em um nível tal que estigmatiza a própria fonte de sua vitalidade e impede a compreensão do poético para além do círculo do jogo linguístico – ou seja, impede a compreensão de um poético que seja simultaneamente existencial. Ainda que isso seja feito transferindo essa vitalidade para a vitalidade da linguagem, já não é mais a mesma vitalidade.

Salientei, assim, a necessidade e justeza de interpretações mais profundas da obra de Rilke, que situam o quiasma no seio de um esforço de redimensionamento da relação finitude-infinitude. Nesse panorama mais amplo, pode-se apreciar com maior complexidade as exigências de seu projeto poético, que frequentemente o levam a estruturar seu discurso ao modo do quiasma, sejam os seus poemas, romances ou sua escrita íntima. As inversões endereçadas a Lou-Salomé em *O diário de Florença* ou na carta a Kappus, por exemplo, onde elementos desfavoráveis se tornam favoráveis, ultrapassam a retórica e mobilizam uma genuína tentativa de elevação da finitude ao plano poético. A retórica tem de ser entendida, sob essa luz, sobretudo no sentido de um enlevo poético, muito mais do que apenas um deslumbre com o domínio técnico de recursos da linguagem em geral, como a leitura de Paul de Man parece sugerir. O quiasma, especificamente, pode ser apreciado, sob essa luz, como uma verdadeira encruzilhada poético-existencial, tal como sugerido por sua formação em X: as escolhas poéticas feitas por Rilke em boa parte dos poemas que se utilizam dessa figura manifestam uma tomada de caminho na direção da singeleza, elevando o pequeno, o frágil, o fugaz; tomada de caminho que supõe o enfrentamento da encruzilhada na qual se poderia ter optado pelo

caminho do puramente transcendente e grandioso. Pode-se poeticamente louvar apenas o Anjo – ou pode-se elevar, também, uma candeia de estudante.

Especificamente, assim, procurei sustentar que uma poética da singeleza, compreendida como um dos fundamentos do quiasma, exprime uma difícil inversão entre finitude e infinito no sentido de um esforço genuíno por consagrar poeticamente a existência, o que só pode ser feito no olhar ao pequeno, ao frágil e ao fugaz, elevando-os à máxima dignidade. Nem salvação literal (ideia que de Man identifica em interpretações que considera ingênuas), nem mera ilusão linguística (como ele, por sua vez, propõe), a inversão de Rilke se daria como um esforço limítrofe de valorização da finitude.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAIAFA, Janice. Rosas de Rilke (Prefácio). In: RILKE, Rainer Maria. *As rosas*. Tradução e prefácio: Janice Caiafa. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011. 4ª ed, 11-19.
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COSTA, Alexandre Rodrigues da. O quiasma e a experiência da infinitude nas obras de Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 53, 369-386, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10350>. (08/07/2025).
- FLORES, Guilherme Gontijo. Captatio Benevolentiae. In: RILKE, Rainer Maria. *As janelas, seguidas de poemas em prosa franceses*. Organização e tradução: Bruno Silva D'Abruzzo & Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Crisálida, 2009, 17-19.
- 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*. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MIRANDA, Fernando. Plano de compreensão poética: outro olhar sobre o mundo. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n.16, 164–175, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/26969>. (10/07/2025).
- MOOSBURGER, Laura B. Rilke e a religião poética: uma herança romântica. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, n.34(1), 102–118, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/46443> (10/07/2025).
- NOVALIS. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001. 2ª ed.
- PEREZ, Juliana. Vida que se recolhe ao invisível: notas sobre Rilke. *Dicta & Contradicta*, n. 3, s.p., jun. 2009. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-3/vida-que-se-recolhe-ao-invisivel-notas-sobre-rilke/>. (09/07/2025).
- POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris: Librairie Plon, 1961.

LITERATURA

MOOSBURGER, L.B. – O sentido poético-existencial do quiasma na obra de Rilke

- RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke. Erster Band. Gedichte – erster Teil*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1957a.
- RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke. Zweiter Band. Gedichte – zweiter Teil*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Leipzig: Insel-Verlag, 1957b.
- RILKE, Rainer Maria. *Briefe über Cézanne*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977.
- RILKE, Rainer Maria. *Jardins*. Tradução de Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Sette letras, 1995.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução e prefácio: Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- RILKE, Rainer Maria. *Letters on Life: New Prose Translations*. Editor and Translator: Ulrich Baer. New York: The Modern Library, 2005a.
- RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu*. Tradução e Posfácio: José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'água, 2005b.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas do poeta sobre a vida*. Ed. Ulrich Baer. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários: Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2008.
- RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas*. Organização e tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011a.
- RILKE, Rainer Maria. *O diário de Florença*. Tradução: Marion Fleischer. Rio de Janeiro: Nova Alexandria, 2011b.
- RILKE, Rainer Maria. *Esboços e fragmentos*. Seleção e tradução de Angela Lago. São Paulo: Scipione, 2012a.
- 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, 35-50, dez. 2012b. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106536>. (10/07/2025).
- RILKE, Rainer Maria. *Transitoriedade*. Seleção, tradução e posfácio: Laura B. Moosburger. São Paulo: Clandestina, 2018.

Recebido em 26 de agosto de 2025

Aceito em 01 de dezembro de 2025

Editor: Helmut Galle

Declaração de Disponibilidade de Dados

Não se aplica.