

# Escrever com o corpo:

## Singularidade corporificada n'Os *cadernos de Malte Laurids Brigge*

[Writing with the body:

Embodied singularity in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*]

<http://doi.org/10.11606/1982-8837e250012>

Pedro Pennycook<sup>1</sup>

**Abstract:** Writers usually resort to bodily analogies when talking about their own practice. Particularly when we turn to modern literature, said analogies take up the task of expressing creative self-production, entangling textual and personhood exercises whereby a singular embodiment would arise from. In this essay, I shall suggest *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* may be read as Rilke's version of that entanglement. I will do that by foremost comparing Malte's and his most recurred hero in the novel, Baudelaire's, poetic formation. My suggestion for *The Notebooks* peculiar model of self-creation lies in what I shall call its interauthorial dimension, i.e.: by playing with the double authorial function within the novel, Rilke transforms the failed attempts of his characters in the merits of his own personal formation as a poet. Highlighting that will allow me to relate the novel's recurrent mentions to sensorial and bodily functions to what I take as its main trope, that is, a writer's search for its own singularity.

**Keywords:** Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, Modern German Literature, embodiment, autofiction

**Resumo:** Escritores comumente recorrem a analogias corporais para descrever sua prática. Na literatura moderna, em especial, tais analogias assumem certa tonalidade de autoprodução criativa, aproximando os exercícios de produção textual e pessoal como afirmação de uma corporeidade singular. Neste ensaio, sugiro que *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* possam ser lidos como o modelo proposto por Rilke para tal produção. Farei isso sobretudo ao comparar a formação do protagonista do romance àquela de Baudelaire, recorrentemente mencionado n'Os *cadernos* como exemplo maior da prática poética. Como momento diferencial d'Os *cadernos*, no entanto, enfatizarei a dimensão interautorial do romance, isto é: ao operar dualmente com a função autoral, Rilke transforma as falhas de sua personagem em trunfos de sua autoformação enquanto

---

<sup>1</sup> University of Kentucky - Philosophy 1415 Patterson Office Tower, Lexington, Kentucky 40506, United States. Email: [pennycook@uky.edu](mailto:pennycook@uky.edu). ORCID: 0000-0001-9810-6054.



poeta. Isso me permitirá relacionar as fartas menções sensoriais e corporais, feitas n' *Os cadernos*, àquela que elegerei como preocupação maior de sua trama, a saber, a busca pela singularidade através da escrita.

**Palavras-chave:** Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, literatura moderna alemã, corporeidade, autoficção

En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel.

– Bolaño.

Sabe-se que Baudelaire comparava sua própria prática com a da esgrima. Já na primeira estrofe de seu *O sol*,<sup>2</sup> por exemplo, lemos: ‘Sobre a cidade, o campo, os tetos e os trigais,/pratico sozinho minha fantástica esgrimia’.<sup>3</sup> No centro dessa metáfora encontramos uma intuição mais profunda do que a conexão óbvia com o heroísmo rebelde à qual uma espada pode aludir, embora esta certamente não tenha passado despercebida a Baudelaire. Mais decisivo parece ser o fato de que o que torna um esgrimista bom é o fato de ele saber interagir produtivamente com seu ambiente.

Tal intuição aparece mais explicitamente formulada por Orlando, ele/a próprio/a um/a escritor/a também habilidoso/a com a espada em mãos, e cuja arma foi partilhada com a pena de Woolf (1993: 167): “Escrevemos não com os dedos, mas com toda nossa pessoa”. Poucos momentos depois, a biógrafa ficcional de Orlando faz uma observação que intensifica a intimidade de sua declaração com a de Baudelaire: em um momento de bloqueio de escritor, Woolf dirá que Orlando poderia voltar a escrever, por exemplo, caso uma borboleta “esvoaçasse pela janela e pousasse em sua cadeira” ou, melhor ainda, se ele “se levantasse e matasse uma vespa”.<sup>4</sup> Pois, como os versos de Baudelaire já ensejam,

<sup>2</sup> Salvo quando explicitamente mencionado, todas as respectivas traduções (do alemão, inglês e francês) para o português são de minha responsabilidade e se encontrarão em nota.

<sup>3</sup> ‘Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,/ Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime’. Benjamin (1974) faz farto uso desses versos ao aproximar a imagética baudelaيرية da esgrima à sua incansável habilidade para o improviso, jamais se demorando em apenas um estilo poético; à maneira como o poeta se engaja com a vida urbana; e à sua associação com aquilo que Benjamin intitula o ‘proletariado’, termo que aparece especialmente em sua discussão acerca da noção baudelaيرية do ‘artista moderno enquanto herói’. Voltarei a esses pontos ao longo deste ensaio.

<sup>4</sup> ‘(...) if a butterfly had fluttered through the window and settled on her chair, one could write about that. Or suppose she had got up and killed a wasp. Then, at once, we could out with our pens and write. For there would be bloodshed, if only the blood of a wasp. Where there is blood there is life. And if killing a wasp is the merest trifle compared with killing a man, still it is a fitter subject for novelist or biographer than this

que um poeta possa “em cada esquina” farejar “a chance de uma rima” depende de que ele “tropece”, “colida” com palavras tanto quanto com esquinas, pedras ou vespas.

A esgrima, na imagem proposta por Baudelaire, é acima de tudo uma forma de navegar e agir no mundo. Tornar-se esgrimista é uma questão de mudança perceptiva. Ou, nas famosas palavras de Malte, de aprender a ver de outro modo. Se Baudelaire estiver certo, um poeta, tal qual um esgrimista, torna-se habilidoso ao ver em seu ambiente oportunidades de ação (*affordances*) outrora despercebidas. Que a escrita de Malte se transforme desde uma renovação em suas capacidades perceptivas, portanto cognitivas,<sup>5</sup> ressalta sua singularidade como advinda de uma nova maneira para se sintonizar corporificadamente (*embodied*) com seu ambiente. Como o esgrimista baudelaireano, a caneta de Orlando se ativa com sangue. Mas não porque seus agentes buscam secretamente um “derramamento de sangue”, e sim porque “onde há sangue, há vida”. Ou como Malte aponta já de início:

Erst wenn sie [Erinnerungen] Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer seher seltenen Stunde das Erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht (RILKE 1973: 22)<sup>6</sup>

Uma observação semelhante será feita sobre Rilke. Ao longo de seus anos de juventude, enquanto ainda se descobria como poeta, Rilke costumava descrever sua tarefa mais urgente como a de “transformar [sua vida] com suas palavras no papel, depois que ela se tornasse ‘sangue’ dentro dele” (DRESS 2001: 20).<sup>7</sup> Semelhante à “vida” a que Woolf

---

mere wool-gathering; this thinking; this sitting in a chair day in, day out, with a cigarette and a sheet of paper and a pen and an inkpot’ (WOOLF 1993: 187).

<sup>5</sup> Empréstimo o termo “*affordance*”, versado aqui ao português como “oportunidade de ação”, da psicologia ecológica de Gibson (2015). Como ficará mais evidente ao longo do ensaio, trata-se com esse conceito de sugerir que nossa percepção já seja em si um processo constitutivo da cognição. Tal processo, Gibson propõe, se daria pelo engajamento acoplado entre organismo e ambiente; ressaltando-se, portanto, a interdependência entre conhecimentos práticos (*know-how*) e nossa constituição corporal.

<sup>6</sup> “Apenas quando [memórias] se tornarem sangue em nós, olhar e gesto, sem nome e não mais diferenciáveis de nós mesmos, apenas então acontecerá, numa dessas raras horas, desde e através delas, da primeira palavra de um verso surgir”.

<sup>7</sup> “Rilke had decided at a young age, that he wanted to be a poet in the traditional sense, who lived removed from life, yet absorbed it thirstily in order to transform it with his words on paper, after it had become ‘blood’ within him”. Compare por exemplo a menção de Rilke em “transformar em sangue suas palavras” com o que Foucault (1994: 422) escreve acerca das técnicas antigas de escrita de si: “Le rôle de l’écriture est de constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un ‘corps’. Et ce corps, il faut le comprendre non pas comme un corps de doctrine, mais bien – en suivant la métaphore si souvent évoquée de la digestion – comme le corps même de celui qui, en transcrivant ses lectures, se les est appropriées et a fait sienne leur vérité : l’écriture transforme la chose vue ou entendue ‘en forces et en sang’”. Em tradução: “A função da

se refere, Rilke via a fusão de suas “palavras” e ‘sangue’ como essencial para a escrita, pois compartilhavam a ideia de que se escreve com “toda a pessoa”, seu “olhar e gestos”. Como o esgrimista, um escritor entra em contato com sua arte ao incorporá-la integralmente – isto é, ao torná-la *Gebärde*. Se Baudelaire e Woolf estão certos, refazer seu corpo como o de um escritor seria a tarefa que Malte e Rilke compartilham.

Que armas Malte tem em mãos para refazer seu corpo, tornar suas palavras “[Blut], Blick und Gebärde”? Uma espada lhe parece ainda distante; o derramamento de sangue de vespas, impensável. Talvez seus cadernos de anotações sejam suficientes. Os cadernos de Malte podem, quero sugerir, ser interpretados como uma ferramenta para sua autoconstrução; *Os cadernos de Malte*, para a de Rilke. Logo no início de suas anotações, Malte nos informa que: “an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben” (RILKE 1973: 9).<sup>8</sup> Embora essa observação tenha sido feita em relação ao envio de cartas a seus velhos amigos, algo que o protagonista inicialmente se recusa a fazer, leitores podem se perguntar se as palavras de Malte não se aplicariam também a eles.

À luz dessa pergunta, assevera-se não exatamente um senso de intimidade, compartilhado com cartas endereçadas a amigos e amantes, mas de privacidade. Uma sensação quase inescapável de invasão toma o leitor de assalto. Aquilo que lhe é *Eigene* é, afinal, o que busca Malte. E derradeiramente aquilo que lhe parece permanecer inalcançável. Festas de carnaval superlotadas arrastam seu corpo pelas ruas; odores e as paisagens da cidade intoxicam seus sentidos; lembranças da infância invadem sua consciência e assumem o controle de seu Eu. A todo momento, Malte anseia antes por retiros bucólicos; por escrivatinhas solitárias onde possa isolar-se com seus papéis. Seu ambiente ideal seria aquele no qual nenhuma outra vida possa ser encontrada, e as memórias de outrora, preservadas às sete-chaves de sua privacidade de serem violadas, possam enfim serem rememoradas em verso.

No entanto, certa demora em nossa atenção sobre a maneira como a personagem lida com temas de privacidade, e sua incessante “invasão”, permite que novos

---

escrita [*écriture*] é constituir, junto a tudo aquilo que a leitura já constituiu, um ‘corpo’. Há que se compreender este corpo não como um corpo de doutrina, mas – à medida que a metáfora frequentemente evocada é a da digestão –, como o corpo mesmo daquele que, ao transcrever suas leituras, delas se apropria e faz suas as verdades que contêm: a escrita transforma a coisa vista ou escutada ‘em tecido e sangue’.”

<sup>8</sup> “Não posso escrever para estranhos, para pessoas que não me conhecem”.

questionamentos surjam. Afinal, não diz o próprio Malte escrever em *busca* de si mesmo? Ou seja, de alguém a quem supostamente ainda não conhece? Se sim, como pode Malte escrever *para* si mesmo em *busca* de si mesmo? Se, por meio de sua prática privada, Malte se dirige a alguém ainda desconhecido, o que a diferenciaria das cartas das quais se absteve? O que motiva seu apego obstinado à esfera do próprio e do privado, se sua busca ao escrever lhe endereça ao que ainda não está dado? Sugerirei abaixo que uma leitura retroativa das mudanças nas vozes adotadas no final dos *Cadernos* – da primeira pessoa do singular para a terceira – abrande essa aparente contradição ao transfigurar a maneira como Malte concebe sua concepção do que é próprio (*Eigene*).

Entre as características de criação de gênero dos cadernos como prática de escrita está o fato de não ter como objetivo a publicação. Poderíamos dizer que é uma prática totalmente solitária, embora não seja estritamente um monólogo; já que, como a promessa de distanciar o “*Ich*” atual em favor do “*Er*” tardio, o ‘eu-escritor’ e o ‘eu-escrito’ de Malte não se enquadram facilmente na mesma temporalidade. Em vez disso, Malte escreve para um eu que ele ainda não conhece bem – ele se dirige a um eu cujo próprio endereçamento está em processo de criação. E é na centralização d’*Os Cadernos* naquilo que ainda está por vir, naquilo que é novo, que melhor se encontram os traços modernos distintivos de Rilke em ação.<sup>9</sup> Embora o que é moderno em Rilke só possa ser mostrado, em Malte, como uma promessa não cumprida:

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird (RILKE 1973: 52).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Parece relevante aqui como o caderno-diário moderno difere das práticas precedentes de escrita de si. Tomando os insights de Foucault (1994) sobre as anotações medievais e os *hupomnemata* estoicos, vemos que a escrita de si moderna visa produzir algo que não é nem mera autodisciplina das paixões (como as medievais), nem unificação de um eu sob o que é “já dito” (como as estoicas). Precisamente o oposto do que é “já dito” ocorre aqui.

<sup>10</sup> “Ainda posso escrever e dizer tudo isso por algum tempo. Mas chegará um dia em que minha mão estará distante de mim, e quando a lhe ordenar que escreva, escreverá palavras que não intencionei. Emergirá um tempo de interpretações outras, em que nenhuma palavra estará a salvo de ser remexida, cada sentido se desmanchará como as nuvens e cairá como chuva. Apesar de todo medo, assemelhe-me ao fim com aquele que se defronta a algo grandioso, e me recorde de quase sempre sentir algo parecido antes de começar a escrever. Mas, desta vez, irei escrever. Sou a impressão que irá se transformar”.

Uma lição importante parece estar sendo elaborada na passagem acima, embora ainda de forma implícita. Pois tudo o que “pode ser escrito e dito por algum tempo” são as impressões comuns que Malte se esforçou tanto para capturar em detalhes precisos, as somas de suas lembranças da vida na cidade. O fato de sua atenção às descrições das percepções ainda não ter se concretizado em “algo grandioso”, pois Malte ainda está ‘antes’ disso, alude às falhas em realmente “aprender a ver”. O fracasso em atualizá-lo pode ser resultado do que alguns críticos chamaram de “subjetivismo excessivo” (VINES 2001: 44)<sup>11</sup> de Malte, ou seja: ao se tornar consciente da suposta grandiosidade de sua tarefa, da presunção de excepcionalidade com a qual ele considera seu eu-escritor que ainda está por vir, Malte obscurece o que nessas experiências poderia ser verdadeiramente significativo para sua autoconstrução.

O que se interpõe entre seu ambiente perceptual e sua escrita – a escrita por meio da qual o “eu” de Malte seria escrito e, portanto, “transformado” – é a mistificação subjetiva da realidade objetiva que o cerca e o impede de se engajar ativamente com ela. Da mesma forma, o que se interpõe entre o “eu” que agora se sente e escreve e aquele que se sentará e escreverá é, curiosamente, a expectativa do próprio Malte de que ele mesmo não será esse “eu”.<sup>12</sup> Isso resume “todos os [seus] medos”: a intuição de que a escrita genuína surge do abraço daquilo que, em si mesmo, “escreverá palavras que [ele] não intenciona”; que, ao buscar o que deseja, suas mãos podem traí-lo; que realizar seu eu é, concomitantemente, perder a si mesmo. Com o medo de perder o “sentido próprio” (*eigen Sinn*) que Malte tanto preza, ele perde de vista o que deixá-lo “dissolver-se como nuvens” pode realizar. Em vez disso, ele confunde como *Eigen* o que aparece como *Eigensinn*.

*Eigensinn*, a teimosia em querer dominar o sentido enquanto sua “posse privada”, é o que, sem dúvida, impede Malte de transformar suas percepções em escrita. Por mais que o protagonista descreva de bom grado suas novas experiências perceptivas na primeira parte do romance, elas aparentemente não mudam suas ações. Dentre os autores

---

<sup>11</sup> “We see the narrator Malte overcome excessive subjectivity by learning to accept certain givens of narration”. Afirmação que, segundo Vines, remete às lições perceptivas que Rilke herdara de sua experiência com as artes visuais durante sua estadia em Paris.

<sup>12</sup> Em suas próprias meditações sobre a prática do diário, Barthes (1993: 423-4) menciona algo semelhante, ou seja, a ideia de que a própria escrita em cadernos hiperboliza a “sinceridade” e a “espontaneidade” artificiais que o diário traz à tona. Pode-se comparar a primazia do “eu”, artificialmente colocada pelo caderno, e a preocupação de Malte em perder o controle total sobre suas percepções.

que exploraram o jogo semântico entre “próprio” (*Eigen*) e “teimosia” (*Eigensinn*), Hegel será um dos que mais claramente expõe a ilusão de apossar-se subjetivamente de si mesmo como uma forma de servidão. Daí que ele afirme: “der eigene Sinn ist *Eigensinn*, eine Freiheit, welche noch innerhalb der Knechtschaft stehenbleibt” (*PhG* §196, 1970: 155).<sup>13</sup> O apontamento tem curiosas interfaces com a maneira como Malte lida com o sentido de suas palavras, já que toda tentativa de exercer sua singularidade enquanto uma “posse” se mostrará, antes, como maneira de permanecer sob autosservidão, isto é, sob servidão de sua projeção subjetiva enquanto “eu-escrito”.

Em termos mais diretos, quase não se pode dizer que Malte age - seu caminhar é de passividade, assim como sua escrita continua sendo de emulação. As percepções são indiscutivelmente forçadas sobre ele, mas nenhuma oportunidade de se envolver com elas parece ser aproveitada. De fato, os críticos dedicaram muita atenção ao papel desempenhado pela percepção na autoconstrução de Malte. Sua centralidade aparece em pelo menos três domínios: (i) Não apenas “aprender a ver” é o mantra que ele reitera em suas anotações, (ii) grande parte da primeira parte do romance também é dedicada a longas passagens que, permanecendo em sua lembrança espacial, aparentemente decompõe o ritmo cronológico da narração. Além disso, ao relembrar suas memórias de infância, (iii) Malte compartilha com sua família a capacidade de ver o que não está imediatamente disponível à visão, como o fantasma de Christine Brahe. Como um guia convergente para todos os três domínios no registro perceptual de Malte, encontramos a primazia da subjetividade sobre a concretude objetiva.

Tal “subjetivismo excessivo” é mais bem capturado pela ruptura da percepção ao longo do tempo na descrição de Malte de um vendedor de couve-flor, que rapidamente se associa à de uma casa abandonada (RILKE 1973: 44-7). Como alguns críticos apontaram, a não-linearidade e os aspectos fragmentados d’*Os Cadernos* revelam a própria “consciência e subjetividade em crise” de Malte em sua economia textual. Talvez essa “tentativa de escrever a cidade de uma nova maneira, de criar uma prosa poética adequada à experiência confusa e desorientadora da metrópole moderna” (HUYSEN 2010: 75),<sup>14</sup>

<sup>13</sup> “O sentido próprio é teimosia, uma liberdade que ainda permanece interna à servidão”. Na esteira hegeliana, Butler (2017: cp. 1) apresenta uma interessante leitura desse mesmo jogo semântico para pensar modelos de subjetividade para além do paradigma da posse de si. A leitura de Butler inspira, por sua vez, a maneira como lido aqui com o “auto-apego” ou “apego obstinado” de Malte a seu “eu-escrito”.

<sup>14</sup> “Indeed, Rilke’s text as a whole can be read through the Baudelairean veil as an attempt to write the city in a new way, to create a poetic prose adequate to the confusing and disorienting experience of the modern

que impregnou o exercício de Rilke sobre *Os Cadernos* com uma lente baudelairiana, ajude a esclarecer por que alguém como Roberto Bolaño, também admirador do poeta parisiense, afirma “que a melhor poesia do século [XX] foi escrita em prosa”.<sup>15</sup>

O fato de a vida na cidade ter sido para Malte, antes de tudo, um evento “traumático” pode explicar esse excesso de subjetividade - retirar-se para o interior de si mesmo protege Malte dos perigos de ser “invadido” por Paris, ao mesmo tempo em que, de forma performática, estabelece uma nítida divisão entre ele e a cidade que ele supostamente pretendia escrever. Além disso, como exercício de escrita de si de seu próprio autor, o romance apresenta um registro interautorial peculiar, em que a própria “autoterapia poética” de Rilke converge com a de seu personagem (DRESS 2001: 23).<sup>16</sup> O fato de Rilke optar por imitar a prática do diário deve, portanto, ser interpretado a partir do emaranhado entre seu próprio autodesenvolvimento como poeta e o de Malte, o que levanta a questão de onde terminam os cadernos de Malte e onde começam os de Rilke.

Lidas em conjunto com as preocupações pessoais de Rilke em seu treinamento como poeta, podemos ver nesse longo escopo visual esboços de uma completa devolução ao objeto que cerca o espectador, uma técnica que o Rilke dominará em poemas como *A pantera*. Lá, se o poeta treinado refaz seu corpo de modo a se entregar completamente ao que lhe é perceptível, a reduzir sua subjetividade a uma atividade de envolvimento com o que ele “aprendeu a ver” como um ambiente já rico, na primeira tentativa de Malte encontramos uma autoconsciência interminável de que o espectador ainda não está “fazendo isso corretamente”. Em vez de se render ao que o ronda, Malte interrompe sua descrição para “enriquecê-la” conscientemente com seu próprio eu, transformando o que na vida cidadina poderia antes ser apreendido ao encarar seu espelho. Tudo que Malte vê ainda é um mero reflexo de si mesmo.<sup>17</sup>

---

metropolis, an experience which required another, not yet known mode of poetic expression beyond verse, metre and rhyme, but also beyond fictional plot”.

<sup>15</sup> Bolaño, 1999, em entrevista ao programa televisivo chileno *La Belleza de Pensar*.

<sup>16</sup> “(...) the poet now has the task to separate and disentangle himself from the projected image of his self. Unfortunately Rilke’s poetic self-therapy developed exactly these features as he came to identify more and more with Malte, his theories on art and the artist personified”

<sup>17</sup> Sobre o *flâneur*, em contrapartida, Benjamin (1974: 539) escreve:

“Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zuhause ist. Ihm sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Olgemälde; Mauern sind das Schreib pult, gegen das er seinen Notizblock stemmt; Zeitungskioske sind seine Bibliotheken und die Caftherrassen Erker, von denen aus er nach getaner Arbeit auf sein Hauswesen Heruntersieht”. Em tradução: “As ruas se tornam um lar para o



Ou, voltando aos insights metafóricos de Baudelaire e Orlando, o que falta a Malte aqui é a esgrima, ou seja, a abertura para se colocar em risco, para escrever não apenas como um colecionador de representações mnemônicas, mas como “uma pessoa inteira”. Isto é, como um corpo:

Oh, es fehlt nur ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin. Ich habe ja immer noch geglaubt, es könnte eine Hülfe kommen. Da liegt es vor mir in meiner eigenen Schrift, was ich gebetet habe, Abend für Abend. Ich habe es mir aus den Büchern, in denen ich es fand, abgeschrieben, damit es mir ganz nahe wäre und aus meiner Hand entsprungen wie Eigenes. Und ich will es jetzt noch einmal schreiben, hier vor meinem Tisch kniend will ich es schreiben; denn so habe ich es länger, als wenn ich es lese, und jedes Wort dauert an und hat Zeit zu verhallen (RILKE 1973: 52).<sup>18</sup>

Não parece coincidência que, entre as citações que ele copiou em seu diário, a primeira a aparecer seja uma de Baudelaire, que se segue imediatamente da passagem acima. Mais do que à Paris que à época compartilhavam, a admiração de Malte pelo poeta provavelmente se deve a Baudelaire ter sido quem mais endossou o ideal de reescrever seu corpo à imagem de sua poesia. Enquanto as ruas da metrópole ainda oprimem o recém-chegado Malte, tomando de assalto seus sentidos ainda não treinados, seu ideal poético encontra refúgio nas multidões que se aglomeram nos bulevares e cafés de Paris. Certamente não devemos confundir as andanças de Malte com a *flânerie* de Baudelaire, ainda que essa afirmação possa à primeira vista soar curiosa. Afinal de contas, Malte recorre a Baudelaire, copiando as palavras dele para criar as suas próprias. Reescrever o verso de Baudelaire é a maneira de Malte fazer com que suas mãos imitem os gestos de seu ídolo, ou seja: encarnar sua esgrima ou, nas palavras do próprio protagonista, “aprender a ver”. Como o par couve-flor/casa exemplifica, no entanto, ao contrário da

---

*flâneur*, que se vê em casa entre as fachadas das casadas tanto quanto os cidadãos [*Bürger*] entre suas quatro paredes. As placas luminosas das lojas lhes caem tão bem quanto uma parede ornamentada com pinturas a óleo num salão burguês [*Salon dem Bürger*]; as paredes são as mesas em que apoia seu bloco de notas; bancas de jornal, suas bibliotecas e os terraços das cafeterias, a varanda da qual observa sua casa [*Hauswesen*] após o trabalho”.

<sup>18</sup> “Ah, não fosse por um detalhe, eu poderia compreender e aprovar tudo. Somente um passo a mais e minha profunda desgraça se transformaria em beatitude. Mas este passo eu não consigo dar; estou caído, e já não consigo me levantar porque estou despedaçado. Sempre acreditei que ainda haveria salvação. Noite após noite, encontra-se diante de mim, com minha própria letra, aquilo pelo qual rezei. Eu as transcrevi dos livros em que as encontrei, de modo que ficassem bem próximas a mim, e brotassem de minha mão como se me fossem próprias. E novamente as quero escrever, aqui, enquanto ajoelho diante de minha escrivinha, as quero escrever; pois assim as possuirei por mais tempo do que quando as leio, cada palavra se demora, e toma seu tempo para desvanecer”.

esgrima de Baudelaire, que via na incerteza e no movimento interminável da metrópole uma oportunidade de intensificar sempre suas habilidades estilísticas, a resposta de Malte a Paris é, antes de tudo, reativa.

Entretanto, se a dimensão interautoral que liga Rilke a seu protagonista for levada em conta, pode-se ler ali mais do que um mero fracasso na distância que separa o eu concreto e o ideal de Malte, sendo este último exemplificado em sua idolatria por Baudelaire. Em sua condição de *Cadernos* de Rilke, os cadernos de Malte exorcizam tais tentativas de emulação. A esse respeito, o fracasso de Malte em atualizar seu aprendizado visual na escrita é exatamente a receita que Rilke busca para reescrever negativamente seu próprio corpo como o de um escritor – escrever o auto-apego de Malte é o que lhe viabiliza escrever para além do que lhe é *próprio*, impregnando o texto com dois objetivos opostos. O fato de um mesmo objeto poder se prestar a usos muito diferentes parece ser aludido pelo próprio Malte – por que não também um texto? Logo no início de suas anotações, Malte escreve sobre como um mesmo pedaço de matéria pode se tornar duas ferramentas muito diferentes nas mãos daqueles que as empregam:

Ist es möglich, daß es Leute gibt, welche „Gott“ sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames? – Und sieh nur zwei Schulkinder: es kauft sich der eine ein Messer, und sein Nachbar kauft sich ein ganz gleiches am selben Tag. Und sie zeigen einander nach einer Woche die beiden Messer, und es ergibt sich, daß sie sich nur noch ganz entfernt ähnlich sehen, - so verschieden haben sie sich in verschieden Händen entwickelt (RILKE 1973: 25).<sup>19</sup>

O que faz de uma arma única, Malte parece esboçar aqui, é o uso que se dá a ela. Essa percepção tem duas vertentes: do lado da palavra escrita, copiar seus ídolos, emular seus modos não é suficiente para alcançar o que lhe seria *Eigen*. Uma biblioteca inteira repleta de diários preenchidos com os versos de outra pessoa não poderia transformá-lo em um poeta. Também aqui podemos comparar *Os cadernos* de Rilke com as práticas de escrita de si descritas por Foucault (1994). O filósofo menciona a relevância dada, nas práticas antigas, à “cópia de livros” como um processo de “subjetivação do discurso”, uma vez que os objetivos da antiga escrita de si eram internalizar o “já-dito”. No uso moderno da escrita de si do poeta, no entanto, copiar as palavras “já ditas” não é

---

<sup>19</sup> “É possível que quando as pessoas digam “Deus” elas pensem dizer algo em comum às demais? – E considere apenas dois colegas: um compra para si uma faca, e seu colega compra uma exatamente igual no mesmo dia. E após uma semana eles mostram um para o outro suas facas, e notam como são apenas vagamente similares – tão distintas se tornaram ao se desenvolverem em mãos diferentes”.

suficiente, já que nosso objetivo é alcançar nossa própria singularidade. Tomo a distinção entre a escrita de si como produtora do que ainda está por vir, em Rilke, e a internalização do que é “já dito”, nas práticas antigas, como a chave para apreender a marca do “moderno”, portanto.

Em relação a quem escreve, se facas materialmente idênticas podem se tornar diferentes pelas mãos que as empunham, o que transforma uma arma *em uma arma* é a destreza com que alguém a usa. Assim como uma faca se transforma em uma espada quando está nas mãos da pessoa certa, o material aqui em jogo, a palavra escrita, transmite sua verdade somente ao encenar as lutas interiores daquele que a empunha. Rilke não era um poeta cidadão, e seus *Cadernos* podem ser lidos como a elaboração de que seu fascínio pela *flânerie* de Baudelaire não deve ser confundida com sua própria *Fernweh*. Suas guerras são travadas em uma frente totalmente diferente das ruas amontadas; seu corpo, muito mais apto a fugir do que as encarar; suas percepções, quase estáticas, são mais afeitas à demora contemplativa que aos golpes velozes de uma espada. Rilke era um guerreiro, decerto, mas não do tipo que seu protagonista fetichizada no poeta parisiense. No entanto, uma importante lição foi aprendida com o sacrifício de Malte, uma lição na qual a influência de Baudelaire ainda pode ser sentida: a valorização da solitude. Se Benjamin (1974: 552) estiver certo ao dizer que “Baudelaire liebte die Einsamkeit; aber er wollte sie in der Menge”,<sup>20</sup> o que precisamos é de uma imagem que capture no que consistir essa solitude nos termos do próprio Rilke. Talvez ao transformá-lo mais uma vez em Malte possa nos oferecer um esboço do que ela se assemelha.

Leia, por exemplo, o que Malte escreve sobre sua estadia na *Bibliothèque Nationale*:

Ach, wie gut ist es doch, unter lesenden Menschen zu sein. Warum sind sie nicht immer so? Du kannst hingehen zu einem und ihn leise anrühren: er fühlt nichts. Und stößt du einen Nachbar beim Aufstehen ein wenig an und entschuldigst dich, so nickt er nach der Seite, auf der er deine Stimme hört, sein Gesicht wendet sich dir zu und sieht dich nicht, und sei Haar ist wie das Haar eines Schlafenden. Wie wohl das tut (RILKE 1973: 38).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> “Baudelaire amava a solitude, mas a queria entre a multidão”. Seria interessante avaliar em que medida a experiência de “*Einsamkeit*”, que aqui traduzo por “solitude”, diverge da de “*Alleine bleiben*”, que melhor aproximo do português “solidão”. Da maneira como Benjamin textualiza sua ideia, a solitude baudelariana seria necessariamente alcançada apenas na e através da multidão; trata-se de uma experiência inerentemente dependente de certa modalidade de engajamento intersubjetivo, ao contrário de meramente estar só.

<sup>21</sup> “Ah, mas como é bom estar entre pessoas que leem. Por que não podem todas serem assim? Você pode ir até um deles e o tocar suavemente – ele nada sente. E se você se desculpar após esbarrar em alguém sem

Uma primeira olhada nessa nota já sustenta o contraste entre a noção de solidude de Malte e a de Baudelaire. No entanto, quando lida sob a perspectiva de Rilke, o que parece mais relevante não é exatamente a anestesia da sociabilidade presente no relato de Malte. Mais decisivo seria ressaltar como a biblioteca serve como um ambiente que equilibra a companhia de outras pessoas à capacidade para baixar a guarda subjetiva com que Malte se espreita. O fato de Malte “achar agradável” estar entre colegas leitores lembra aqui o que Jonathan Franzen (2002) chamou de “sociedade de leitores e escritores”, ou seja: não exatamente estar sozinho (isto é, *alleine bleiben*; *alone*), mas estar na companhia daqueles com quem podemos aprender a ser genuinamente nós mesmos (ou *In der Menge die Einsamkeit erfahren*; *solitude*).

Costuma-se dizer que a escrita e a leitura são atividades inerentemente solitárias. Um leitor busca refúgio tanto quanto um escritor o cria, e essa solidude é frequentemente retratada como um sinal da alienação e da solidão modernas. Mas se o paralelo com as palavras de Franzen (2002: 80) for relevante, seria paradoxalmente a “diversidade e o contraste máximos reunidos em uma única empolgante experiência”<sup>22</sup> que uma metrópole fornece e que pode levar escritores “jovens e inconsequentes” como Malte a “sentar-se em um prédio de cinco andares e escrever dia e noite”. Pois como prossegue Franzen (2002: 88): “Leitores e escritores estão unidos em sua necessidade de solidude [*solitude*], em sua busca de substância em uma época de evanescência cada vez maior: em sua busca interior, via página impressa, de uma saída para a solidão [*loneliness*]”.<sup>23</sup>

Notemos, no entanto, como a solidude interior de leitores e escritores surge de um senso de compartilhamento de experiências. Ver em sua interioridade uma maneira de “sair da solidão”, e não uma espiral ascendente para ela, significa também abandonar o medo de ter sua subjetividade invadida. Um medo que assombrou Malte até o fim de sua

---

querer, enquanto estiver arrumando suas coisas, ele irá acenar com a cabeça ao escutar sua voz, virar o rosto e ainda assim não lhe ver, e seu cabelo será como o de alguém dormindo. Como isso é agradável”.

<sup>22</sup> “(...) as a reader I miss the days when more novelists lived and worked in big cities. I mourn the retreat into the Self and the decline of the broad-canvas novel for the same reason I mourn the rise of suburbs: I like maximum diversity and contrast packed into a single exciting experience. Even though social reportage is no longer so much a defining function of the novel as an accidental by-product—Shirley Heath's observations confirm that serious readers aren't reading for instruction—I still like a novel that's alive and multivalent like a city”.

<sup>23</sup> “Readers and writers are united in their need for solitude, in their pursuit of substance in a time of ever-increasing evanescence: in their reach inward, via print, for a way out of loneliness”.

estadia em Paris, deixando-o cego para o que estava à sua frente o tempo todo. Curiosamente, no final, a “autoterapia poética” (DRESS 2001: 23) de Rilke não se resolveu ao intensificar seus sofrimentos em nome da grandeza.

Assim, seu modelo de terapia não se parece ao freudiano, como alguns críticos apontaram, mas talvez ao de outro vienense contemporâneo: “Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist” (WITTGENSTEIN 2001: prop. 6.54).<sup>24</sup> Em um contexto literário, “jogar a escada fora” pode ser melhor traduzido como “deixar de lado a vontade autoconsciente e obstinada de escrever”. Ler e ver, tanto quanto possível, sem projetar em nenhum deles mais do que o que está lá. Reescrever nossos ídolos, mas jamais os imitar. “Aprender a ver” com nossa “pessoa inteira”, e deixar que o tempo lentamente apague nossos cadernos recheados de citações. Não temer quando nossas mãos “escreverem palavras” que nosso eu “não intencionou”, pois talvez seja o caso que aquilo que nosso “eu” não intencione seja precisamente o que é mais fundamentalmente nosso, o que nos é mais fundamentalmente *Eigen*. Nenhuma espada pode ser emprestada, pois o que a transforma em uma arma é o sangue e a vida de quem a carrega.<sup>25</sup>

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. “Délibération”. In: *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. In: *Gesammelte Schriften*, vol. 1. Frankfurt a.M.: 1974.
- BOLAÑO, Roberto. “Un narrador en la intimidad”. Buenos Aires: Clarín, 25/03 de 2001.
- BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DRESS, Hajo. “Never Mind Freud! Who Needs Psychoanalysis When You Can Write Poetry? Rilke’s Torture, Salvation, and Therapy”. In: HEEP, H. (ed.) *Unreading Rilke: Unorthodox Approaches to a Cultural Myth*. Toronto: Peter Lang, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “L’écriture de soi”. In: *Dits et Écrits*, vol. 4. Paris : Gallimard, 1994.
- FRANZEN, Jonathan. “Why Bother?” In: FRANZEN, J. *How to be Alone*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

<sup>24</sup> “Há que se jogar fora a escada após ter subido nela” (trad. modificada).

<sup>25</sup> Minha gratidão vai para Brandon Look, Hillary Herzog, Philip Rosemann, os editores e pareceristas anônimos desta revista por seus comentários e sugestões a versões iniciais deste ensaio.

## LITERATURA

PENNYCOOK, P. – ESCREVER COM O CORPO

- GIBSON, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Londres: Routledge, 2015.
- HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- HUYSEN, Andreas. “The Notebooks of Malte Laurids Brigge”. In: LEEDER, K. & VILAIN, R. (eds.) *The Cambridge Companion to Rilke*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- RILKE, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1973.
- VINES, Elisabeth. “Rilke and Seeing in Time and Space”. In: HEEP, H. (ed.) *Unreading Rilke: Unorthodox Approaches to a Cultural Myth*. Toronto: Peter Lang, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ed. Bilíngue (trad. Luis Henrique Lopes dos Santos). São Paulo: Edusp, 2001.
- WOOLF, Virginia. *Orlando: A Biography*. Londres: Penguin Books, 1993.

*Recebido em 14 de Julho de 2025*

*Aceito em 15 de Setembro de 2025*

*Editora: Juliana Ferraci Martone*

***Declaração de Disponibilidade de Dados***

*Não se Aplica*