



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'O Livro de Horas', de Rainer Maria Rilke; 'A Vida de Maria', de Rainer Maria Rilke]

José Miranda Justo

Para citar este documento / To cite this document:

José Miranda Justo, "[Recensão crítica a 'O Livro de Horas', de Rainer Maria Rilke; 'A Vida de Maria', de Rainer Maria Rilke]", *Colóquio/Letras*, n.º 173, Jan. 2010, p. 209-211.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Rainer Maria Rilke

O LIVRO DE HORAS

Trad. e apresentação de Maria Teresa Dias Furtado
Lisboa, Assírio & Alvim / 2009

A VIDA DE MARIA

Trad. e apresentação de Maria Teresa Dias Furtado
Lisboa, Portugália Editora / 2008

Depois de *As Elegias de Duíno* e de *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, Maria Teresa Furtado oferece-nos mais duas das suas versões de Rainer Maria Rilke. Desta vez ficamos a dispor de versão portuguesa integral de duas obras que, em termos cronológicos, ocupam lugar distinto na produção do poeta, mas que do ponto de vista temático apresentam algum tipo de confluência: *O Livro de Horas* e o ciclo *A Vida de Maria*. Refira-se que de *O Livro de Horas* Paulo Quintela publicara já em 1942 tradução de 38 poemas.

O Livro de Horas situa-se ainda naquela que habitualmente se considera ser a primeira fase da obra de Rilke e, embora seja praticamente contemporâneo da redacção da versão inicial de *O Livro das Imagens*, pode dizer-se que constitui o primeiro ciclo lírico efectivamente concebido como tal. As três partes de *O Livro de Horas* («O Livro da Vida Monástica» — inicialmente intitulado «Orações» —, «O Livro da Peregrinação» e «O Livro da Pobreza e da Morte») foram compostas em três curtos períodos separados por intervalos relativamente longos, respectivamente em Setembro-Outubro de 1899, Setembro de 1901 e Abril de 1903. Em Abril-Maio de 1905 Rilke levou a cabo o trabalho de revisão do conjunto para a publicação que aconteceria no final do ano.

De há muito que a crítica especializada tem indicado até que ponto *O Livro de Horas* é devedor de circunstâncias, tradi-

ções e influências várias. Sempre referidas são as viagens à Rússia — em 1899 e em 1900, com Lou Andreas-Salomé, a quem o livro é dedicado — e o contacto directo não apenas com a tradição ortodoxa da arte do ícone, mas também com as formas específicas da religiosidade russa. De igual modo se tem apresentado como incontornável a inscrição de *O Livro de Horas* no enquadramento estético da Arte Nova, ao mesmo tempo que repetidamente se insistiu no conhecimento que Rilke tinha dos Livros de Horas (designadamente franceses) da Idade Média tardia, que muitas vezes reuniam a intenção edificante com uma notável riqueza estética das imagens neles contidas. Estes factos fornecem, na verdade, uma moldura para a compreensão da obra, mas na sua relativa exterioridade estão longe de poder esgotar a multiplicidade de sentidos e de dispositivos internos que conferem dinamismo produtivo ao conjunto do livro e — o que não é coisa menor — a cada um dos poemas que na respectiva sequência o constituem. Na impossibilidade de tratar aqui em profundidade a complexidade interna e os modos da eficácia poética da obra, cingir-nos-emos apenas a um tópico central: o da específica forma de religiosidade construída por Rilke em *O Livro de Horas*.

Num dos mais recentes comentários ao livro — um estudo contido em *Rilke Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, org. Manfred Engel, Estugarda, Metzler, 2004, p. 216-27 —, Wolfgang Braungart assinala bem a tensão constitutiva do ciclo: aquela que se estabelece entre uma certa imagem rilkeana da divindade e a construção do eu poético. Partindo da segunda estrofe do segundo poema do Livro I («Ando à volta de Deus, da torre ancestral, / e ando há milénios [...]; / e ainda não sei: sou um falcão, um vendaval [tempestade] / ou um cântico gran-

dioso»), Braungart vê nas imagens do «falcão», da «tempestade» e do «cântico» «três formas [...] de movimento, três figurações do eu poético», «metamorfoses do sujeito que [há milénios] experimenta a sua determinação a partir da interrogação por Deus». Repare-se, não a partir de Deus ou de uma específica imagem de Deus, mas a partir da interrogação pelo deus, ou seja, a partir da própria indagação, do questionamento que recai necessariamente ao mesmo tempo sobre o deus e sobre o sujeito. O Deus de *O Livro de Horas*, como de algum modo se anuncia na metáfora da «torre» e em tantas outras que Rilke vai multiplicando e desdobrando ao longo do livro (veja-se designadamente, no terceiro poema do Livro I, os dois versos «o Meu Deus é escuro [*dunkel*, i.e., obscuro] e como uma trama [*Gewebe*, porventura: teia] / de cem raízes que em silêncio bebem», onde — acrescentemo-lo — a metáfora botânica surge já como aquela que mais centralmente se ajusta ao clima de obscuridade desenvolvido por Rilke, e que por isso mesmo é capaz de pôr em relação rigorosa o deus singular e o sujeito poético que, criando-se, o cria), é um *deus absconditus*, algo «como um texto inentendível, que necessita de ser escrito». Neste sentido Braungart cita dois versos do sexagésimo poema do Livro I: «Quero narrarte, quero contemplar-te e descrever[-te] / não com vermelho acastanhado e com ouro, só com tinta de casca de macieira» — onde uma vez mais a metáfora botânica cumpre a sua função central.

O que Braungart não refere são dois aspectos cruciais da lógica poética da obra: precisamente o papel mediador e instaurador das metáforas oriundas do mundo botânico e, em estrita articulação com elas, a impossibilidade da objectivação e delimitação, já não apenas de Deus, mas também do próprio sujeito. Ambos se

constituem no âmbito de uma profunda visão imanentista (por oposição às diversas tradições em que o religioso se alimenta da transcendência), na qual o *devoir* não é o trânsito de alguma coisa que pudesse ser captada na independência desse *devoir* (uma suposta essência intemporal), mas, pelo contrário, a única instância a partir da qual se pode entender precisamente a *ilusão* da essência e da transcendência. É certo que Braungart aborda a problemática da «subjectividade inescotável» na sua relação com a «construção do Deus infinitamente grande», sugerindo que «precisamente porque esta tarefa nunca pode ser levada a cabo, ela é poeticamente produtiva: ela convoca permanentemente o discurso poético». Mas vê como «renovadas encenações do eu» aquilo que não pode ser encenação na medida em que em rigor nada de permanente existe que possa ser encenado de várias maneiras. O *devoir* é constitutivo desta poesia: e o seu decurso, ao invés de qualquer estatismo, institui-se muito em especial nas próprias figuras do «*devoir planta*», como poderíamos dizer em linguagem deleuziana, se isso nos ajudar a ver que se trata de um movimento perpétuo em que sujeito e deus se re-ligam permanentemente na desindividuação e obscurecimento dessas imagens botânicas.

O pequeno ciclo *A Vida de Maria* pertence já à fase mais tardia da produção rilkeana — a terceira, como é costume dizer-se. Foi composto na sua quase totalidade em Janeiro de 1912, na mesma altura em que o autor começou a trabalhar em *As Elegias de Duíno*.

A leitura de *A Vida de Maria* é inequívoca quanto ao elevado grau de visualidade — e de cinetismo — dos poemas que constituem o ciclo, facto que aliás se articula directamente com a qualidade espacial proeminente na última fase da produção de Rilke. O próprio poeta

referiu algumas das fontes visuais a que recorreu: «Muito nos pormenores e no arranjo desta sequência de imagens não é da minha invenção: na apresentação da pequena Maria no templo facilmente se reconhecerão reminiscências de quadros italianos (por exemplo, do Ticiano da Academia de Veneza, e mais ainda do tão comovente Tintoretto da igreja da Madonna dell’Orto) — no restante, em pontos vários, deram-me orientação e estímulo o famoso receituário de toda a pintura sacra, o livro do monge pintor do Monte Athos e mesmo o chamado Paterik de Kiev.» (Carta à Condessa Sizzo, 6 de Janeiro de 1922; cit. por Teresa Furtado, p. 18, em trad. algo diferente da aqui usada.) Deste modo, o carácter mais saliente do ciclo é precisamente o seu valor ecfástico — em sentido amplo, já que não se pode aqui falar estritamente em «descrição» das obras visuais envolvidas na génese dos poemas —, valor sem dúvida re-criativo dos modelos subjacentes ou das indicações relativas à pintura dos temas tratados constantes das obras consultadas pelo poeta, mas sobretudo valor espacial e cinético que dificilmente se compreenderia na independência de tais modelos. (Neste sentido é pena que a edição portuguesa, em vez de pesquisar e reproduzir as fontes visuais de Rilke, tenha optado por incluir simplesmente iconografia de origem portuguesa tematicamente aparentada com cada um dos poemas.)

Rilke enceta em cada um dos poemas do ciclo uma espécie de variação — no sentido musical do termo — não apenas sobre elementos da tradição plástica, mas também sobre fontes escritas diversas: as narrações bíblicas canónicas, três evangelhos apócrifos (o *Proto-evangelho de Tiago*, o *Evangelho do Pseudo-Mateus* e o *Livro sobre a Natividade de Maria*), a *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine (sé-

culo XIII) e as hagiografias da *Flos sanctorum* do toledano Pedro de Ribadeneira (escritas entre 1599 e 1610). Sobretudo os evangelhos apócrifos (v. *Los Evangelios Apócrifos*, ed. crítica e bilingue por Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, p. 120-252) merecem ser confrontados com alguns dos poemas rilkeanos, uma vez que lançam luz sobre o pendor pouco canónico da religiosidade destes textos, a qual recupera o imanentismo que acima assinalámos em *O Livro de Horas* e que marca também alguns dos poemas de *O Livro das Imagens*, como bem refere Ronald Perlwitz num significativo comentário contido no volume organizado por Manfred Engel atrás citado (p. 355-65).

As duas versões de Teresa Furtado que aqui nos importam são o oposto daquilo a que alguns críticos e tradutores (por vezes com desdém, outras nem tanto) chamam uma «tradução de serviço». Efectivamente a tradutora optou por verter a sua leitura de Rilke numa linguagem eminentemente pessoal, ensaiando formas de recriação — por vezes particularmente ousadas, sobretudo em *O Livro de Horas* — que assentam em grande medida numa necessidade rimática absoluta, que deliberadamente se sobrepõe a outros valores estéticos intrínsecos e que, na sua autonomia, abdica muitas vezes de reproduzir os próprios esquemas rimáticos rilkeanos. A versão de *O Livro de Maria*, porém, embora seguindo o mesmo princípio, releva de uma atenção mais sensível à necessidade rítmica. O resultado é, portanto, discutível, como quase tudo o que acontece em tradução, mas não deixa de se apresentar como um enorme esforço de aproximação em língua portuguesa a uma lógica poética particularmente exigente, como é a de Rilke.

José Miranda Justo