

CASSIANO NUNES nasceu em Santos (SP), em 1921. Iniciou sua carreira literária em "A Tribuna", de Santos, em 1937. Licenciado em Letras Anglo-Germânicas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Fez cursos de Literatura Norte-Americana na Miami University (Oxford, Ohio) e de Literatura Alemã na Universidade de Heidelberg. Foi professor-visitante da New York University e da Universidade de Colônia. Tem-se dedicado, de modo especial, à divulgação da literatura brasileira por meio de conferências e palestras. Publicou três livros de ensaios: "A Experiência Brasileira", "Norte-Americanos" e "Breves Estudos de Literatura Brasileira"; um de notas de viagem: "Sedução da Europa"; três de poesia: "Prisioneiro do Arco-Íris", "Jornada" e "Madrugada", e várias peças de teatro.

A CONVERSÃO ESTÉTICA DE RILKE

Cassiano Nunes

Convidado a falar sobre Rainer Maria Rilke, coube-me a escolha do assunto, a eleição do aspecto de sua personalidade ou de sua obra (caso, dicotomizando, procurasse ignorar quanto as duas dependeram uma da outra), expor, analisar e comentar. Desdobrou-se diante de mim o deslumbrante leque das possibilidades, e a qualquer dos temas cogitados não faltaria uma bibliografia tão extensa e apetitosa quanto cardápio de restaurante parisiense de alta qualidade — um daqueles restaurantes que o próprio Rilke deve ter freqüentado na companhia dos aristocratas alemães, seus amigos. Não me detive fruindo a perturbadora indecisão. Minha opção há muito estava feita. Na minha maneira de ver, com relação a Rilke há um tema fundamental que a todos os outros diminui, minimiza. E não obstante o acúmulo de meus projetos literários, o que para mim constitui causa permanente de inquietação, agradou-me este convite que me daria a possibilidade de pelo menos aflorar, esquematizar, matéria que considero essencial, não só com referência a Rilke, mas também a todos os que fazem arte literária, de modo especial os jovens. Proponho-me, portanto, caso não consiga neste breve prazo aprofundar o assunto, ao menos esboçar um diagrama que o patenteie. Qual, pois, o assunto substancial? perguntam já de certo intrigados

os ouvintes atentos. Determino-me a focalizar uma mudança que, pessoalmente, acredito constituir o elemento básico da biografia artística de Rilke, o sinal mais transparente de sua evolução, o deslinde de sua magnitude universal, conquistada de maneira penosa, não fruto exclusivo do talento espontâneo. Seu talento foi sempre indiscutível mas não seria suficiente para impor ao universo o poeta nascido dentro das fronteiras do Império Austro-Húngaro, em que não faltavam bons poetas. E eu me pergunto, ante o caso em questão, se, ao contrário do que em geral se pensa, o talento não vem antes às vezes para extraviar os jovens do que para ajudá-los a descobrir a rota legítima da criação artística? Rota, que é irredutivelmente árdua, nada tentadora para os que só amam o que é fácil. Daí a frase tão sutil atribuída a Degas: "É preciso desencorajar os jovens..." Falarei, portanto, da conversão estética de Rilke. Enfim, indico o ponto mais significativo desta nossa conversa: o instante crucial, em que o moço brilhante e pretensioso que foi Rilke, com a penetração, que lhe era própria, descobriu o meio áspero mas certo de conseguir a expressão cabal de si mesmo, a possibilidade de uma expansão mais pessoal da sua vocação artística. Uma revelação dessa espécie constitui, ao mesmo tempo, um prodígio e um forte abalo. Depois de uma perturbação dessas, um indivíduo não é mais o mesmo, recusa-se a repetir os gestos costumeiros, o comportamento habitual. Todas as conversões são terríveis, porque nos arrancam da nossa rotina, do nosso quotidiano conformista. Rilke foi sempre artista habilidoso e atrativo; desde cedo, teve a segurança dos seus predicados excepcionais. Mas no seu país (nasceu em Praga, sob o domínio austríaco, em meio social em que dominava a língua alemã), ou mais ainda no vasto território da língua e cultura germânicas, não era um caso singular. Viena, a capital da sua pátria, mantinha uma tradição de cultura refinada, com que poucas cidades do mundo se podiam ombrear. E poetas de talento aí não faltavam. Hofmannstahl, já considerado um gênio aos 16 anos, Richard Baer-Hoffmann, Richard von Shaukal, Anton Wildgans, Weinheber... todos esses autores, sem favor algum, notáveis, compunham um jardim artístico, primoroso e fascinante, caracterizado por padrões exigentes. Contudo, fora da Áustria e da área da língua alemã, todos esses nomes, mesmo Hofmannstahl, não ressoam familiares. Curiosamente, Rilke, que possuía traços de personalidade esquisitos, e que se caracterizava por mórbida predileção pelo obsoleto — esse obsoleto do Império Austro-Húngaro, que iria ser exposto com ironia por Joseph Roth, e dissecado com observações críticas geniais por Robert Musil, gênio austríaco, que está sendo com freqüência aproximado de Proust e Thomas Mann —, não só conseguiu dominar e ainda domina. Presentiu afortunadamente que através de um forte esforço pessoal — de renúncia, despojamento e sacrifício — devia, no campo estético, poético, conquistar a fórmula da Beleza perene, da arte que não mor-

re. Foi, pois, o que aconteceu: o caso típico de uma conversão. Como decorreu essa mutação mais freqüente na história religiosa, constitui o assunto que me empolga e confunde. Procurarei, de maneira clara e singela, apresentá-lo nesta palestra relativamente curta.

E. M. Butler, na sua prestimosa biografia de Rilke, nos proporciona, de modo límpido, a visão da perplexidade do poeta na juventude, da sua submissão a modelos do passado e do presente, e, mais que tudo, da sua confusão, transmitida inteira às suas obras desse tempo, tomos de uma aparência híbrida, irresoluta. Nos famosos *CADERNOS DE MALTE LAURIDS BRIGGE*, livro evidentemente autobiográfico, não obstante a máscara dinamarquesa do heterônimo, obra tumultuosa, mas significativa, o escritor se aproxima da liberação artística, mas não consegue superar o enleio pelo passado deletério, pela herança mefítica. O insalubre, o doentio, como linda mulher com sífilis, o cativa. Essa obra central, no panorama da carreira rilkeana, em alguns capítulos mostra-se vital e fremente e, noutros, ambígua e perplexa, dando, assim, aos leitores que demandam o autêntico uma impressão desagradável da frustração. Rilke deveras não atraía por uma exuberância do humano e do espontâneo. Ele se ligava antes ao obscuro, ao aberrante, bem na linha do simbolismo mortuário e necrófilo do nosso Alphonsus de Guimaraens, com quem partilhava o gosto pelas "virgens mortas". Caracterizava-o, de certo, um excessivo elitismo, próprio dos falhados, dos pobres-diabos megalomaníacos, a arrogância irritante, mas no fundo patética, dos fracos, dos repudiados, dos marginais. Da autoconsciência, valor evidente, fez, portanto, um escudo. É sabido que alimentava a ilusão de descer de família nobre. A mãe, mulher aloucada e insuportável, criou-o, nos primeiros anos, como menina, efeminando-o. O pai, ao contrário, o mandou para uma escola militar, onde o pobre rapaz sensível, orgulhoso, foi transformado em objeto de irrisão dos colegas. Aliás, o lado desumano, perverso, dessa mesma escola, iria ser revelado mais tarde em obra de Musil, que, nesse estabelecimento de ensino, também foi aluno. Esse volume de ficção deu um filme alemão extraordinário: "O Jovem Toerless". Mas o pendor para o feminino afinal acabou por obter-lhe um prêmio: conduziu-o para o ambiente morno e macio de algumas senhoras erótico-maternais, com sangue azul ou da alta burguesia, gosto artístico, e — the last but not the least — considerável numerário. A vocação artística que não "fatura", para usar o jargão pragmatista do presente, impulsionou-o para um tipo de vida singular, que só o desespero justificaria: Rilke fez-se artista dependente, não de bolsas de fundações, deliciosa instituição que os norte-americanos consagraram, mas, sim, da bolsa particular dos amigos, especialmente das amigas. Se na época não existia na Alemanha e na Áustria o mecenatismo, podemos afiançar que, decido, Rilke o estabeleceu a seu favor. O jovem poeta acabou

por fazer, da fraqueza, força. Eis o caso muito particular de um artista moço que se propõe a viver à custa dos outros e — prodígio da energia! — não só o conseguiu com alguma facilidade, mas terminou mesmo por fazer da sua dependência um absoluto sucesso. Em suma, Rilke iniciou a sua carreira, partindo do pior tipo de elitismo, o elitismo ressentido. Perdoem-me se acentuei o lado negativo do poeta, mas o fiz com o propósito firme de mostrar como a substituição de princípios estéticos, não só contribuiu para a grandeza do seu êxito de poeta mas, também, para uma modificação de filosofia de vida. Através de uma prática artística que recomendava a diligência, a simplicidade, e, até certo ponto, a pobreza, o afetado Rilke converteu-se num grande poeta que foi além da grande poesia: fez-se também um homem bom, puro e sábio.

Deixei claro que houve um ponto na carreira de Rilke de significado precípuo, exponencial: o da sua modificação interior. Assinala-se em geral, como fato basilar dessa alteração, o seu encontro com Rodin, em 1903, o que está correto. Mas só esse convívio pessoal, que foi naturalmente muito frutífero para Rilke e, em certas ocasiões, agradável para o próprio Rodin, não seria suficiente talvez para marcar tão radicalmente o poeta, conseguindo mesmo afetar toda a sua vida, daí em diante. Imagino que essa transformação consistiu num processo que se originou em época anterior, não se interrompeu mais e encaminhou o artista do verso para a elaboração de suas duas obras-primas congeminadas: as *ELEGIAS DE DUINO* e os *SONETOS A ORFEU*. Por conseguinte, a formação, o amadurecimento de Rilke, proviriam de elementos pretéritos que, é natural, se conjugaram com o fator mais poderoso e abalador: a fecunda experiência com Rodin.

Esses elementos circunstanciais são uns de ordem biográfica, outros da categoria estética. Citemo-los tanto quanto possível em ordem cronológica. Começo pelo conhecimento da fabulosa Lou-Andreas Salomé — a inspiradora de Nietzsche, a amiga de Freud —, mulher inteligentíssima, cultíssima, que orientou paciente e prolongadamente o moço inspirado e problemático. A importância de Lou, na vida de Rilke, foi capital, e exerceu-se até à morte do poeta, pois, não obstante ser bem mais velha que Rilke, sobreviveu ao seu protegido. É suficiente dizer que, para Rilke, Lou foi mãe, mestra e amante. Em virtude de recomendação da própria Lou surge um acontecimento fortemente influenciador na vida do filho de Praga: a descoberta da Rússia, a Rússia ainda despolitizada do princípio do século. O contacto com o povo russo, humilde, emocional e místico, marcou extremamente o nosso autor, que antes parece não ter conhecido o convívio com os simples. A religiosidade russa vai imprimir uma emoção inapagada na sua alma, que se assemelha à influência do hassidismo em alguns autores judeus. Da Rússia, Rilke passaria para Worpswede, localidade da campanha prussiana, onde foi conviver com um gru-

po de artistas plásticos. Essa estada teve um impacto fundo no escritor, porque o colocou, pela primeira vez, diante da criação das artes plásticas, que iriam se tornar a base modificadora do seu destino artístico. Por analogia, Rilke transferiu para o setor da Poesia os exemplos conceptivos das artes plásticas, escultura ou pintura. Em Worpswede, além de alguns pintores de valor, Rilke conheceu duas moças artistas que o impressionaram muito. Paula Modersohn-Becker, que se tornaria uma das pintoras mais importantes da Alemanha, e Clara Westhoff, escultora, discípula de Rodin, que não só o levou ao mestre francês, mas também à pretoria, onde se casaram. O casamento, diga-se de passagem, uniu os dois fisicamente por pouco tempo. Finalmente, outra experiência ainda foi impressiva para ele: a sua permanência em Paris, não tanto pelo cosmopolitismo superior dessa metrópole, mas pelo que conheceu de pobreza e solidão. Rilke descobriu, então, a indigência lóbrega das grandes cidades, que habita pardeiros sujos e decrépitos, e vai buscar o socorro dos médicos nos hospitais sombrios da caridade. O pretense fidalgo (na verdade, também um desvalido) captou assim uma nova dimensão espiritual.

Quanto às lições estéticas, depois da primeira e suprema de Rodin, surgiu e estendeu-se com pujança por toda a sua vida a admiração por Cézanne, outro velho criador, rústico e amante da pobreza. As cartas impressionantes de Van Gogh, como legendas flamejantes aos seus quadros, também vincaram o poeta, que ainda se interessou por Picasso e Paul Klee. Na maturidade, um grande poeta, pela teoria e pela prática, o fascinou: Paul Valéry. Mas parece-me que a leitura de Valéry importou mais para ele numa comprovação das suas próprias idéias do que propriamente numa abertura de novos caminhos.

O fascínio de Rilke pela criação modelar de Rodin, igualmente artista incontentado e discutido e patriarca respeitável, está, por sorte nossa, bem documentado, especialmente pelo livro em que o lírico austríaco dedicou ao artífice de O PESCADOR e de O BEIJO, um pequeno volume que considero maravilhoso e substancial, uma das obras de Rilke que mais me cativa. Ele é constituído por dois trabalhos, um ensaio de 1903, uma introdução refletida à obra do mago, e uma conferência de 1907, que consiste numa fina e comovida meditação sobre o mesmo homem demiúrgico. Essas páginas, que buscam apreender objetivamente processos de criação de base material, estão, contudo, impregnadas de um amor reverente, que é também, sem dúvida nenhuma, uma forma de Poesia.

A admiração de Rilke por Rodin brota do encantamento do artista do verbo, homem de gabinete e dos salões, ante o trabalho artesanal. Atraiu o surpreendido escritor de versos a operação árdua e ao mesmo tempo proficiente, em que a matéria se espiritualiza, e a Beleza salta, da perícia do ofício, como Vênus das

ondas... Trabalho extenuante, suarento, e, de igual modo, espiritual, mágico... Parece que Rilke, produto requintado de uma sociedade ociosa, se pasma — e se transmuda — ao desvelar as relações da Arte com o Ofício, da criação do Belo com o *métier*. Rilke apreende o simples, isto é, que o fenômeno estético, sutil, transcendente, nasce do domínio ou da matéria, da solução singular de problemas oriundos do convívio — da luta — do artista com o seu material. Rilke descobre a ação espiritualizadora da Mão; a habilidade astuciosa do operário, a assistência indispensável da Ferramenta. A criação da Arte está indissolúvelmente ligada a este fato natural: a ânsia da Forma, a procura da Forma, elemento sem o qual a Arte nunca chega realmente a ser, a existir. Em "O Artista e o Artesão", aula inaugural dos cursos de Filosofia e História do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938, Mário de Andrade (felizes os alunos que possuíram tal professor, e mais feliz ainda o professor se encontrou alunos capazes de entendê-lo cabalmente, e, por conseguinte, de valorizá-lo!), com uma agudeza penetrante de esteta que era também escritor, poeta, assinala as relações da Arte com o artesanato, e afirma seguro: "Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista. Ele não é artista bom. E desde que se vá tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão." É curioso encontrar no plano estético essa aproximação de Mário de Andrade com Rilke. Teria mesmo Mário sido influenciado por Rilke? Não posso afixá-lo, mas essa suposição não seria irresponsável, pois lemos declaração do próprio Mário confessando influências do autor das ELEGIAS DE DUINO na parte de sua poesia que chamou de "invisível". Em O BANQUETE, obra da maturidade, o pensamento estético de Mário também parece aproximar-se do de Rilke; infelizmente, esse ensaio com enredo, essa fantasia crítica, ficou incompleta.

O jovem Rilke, que agradou um certo público desde cedo, em virtude do seu talento e refinamento de sua arte, não carecia de mestres conselheiros para ampliar o seu valor ou popularidade. Seguindo os princípios literários do seu tempo, os pós-simbolistas, não aparecia diminuído ante os seus companheiros de geração. Rilke era um requintado entre requintados, mas também uma vítima da sua adesão ao espírito do seu tempo, que o levaria por fim ao quase-nada, isto é, duas ou três linhas de registro numa história da literatura alemã. Isto seria muito pouco para esse faminto de imortalidade. Era preciso, pois mesmo que uma intuição profunda, ou lição subvertedora, o livrasse da satisfação epocal para conduzi-lo a uma modernidade diferente que fosse mais

larga, capaz de sobreviver às modas fugazes. Foi o que aconteceu com outro poeta europeu importante, seu coetâneo: W. B. Yeats, um irlandês, homem de língua emprestada. Como Rilke, era ele também um pós-simbolista, um saudosista de nobrezas passadas e um curioso do espiritismo. Mas o que aconteceu a Yeats de extraordinário foi a superação de sua mentalidade literária tradicional e o encontro de uma linguagem viva, enérgica, dinâmica. Ambos, Yeats e Rilke, deixam o brumoso, a fofice do algodão, e tornam-se ágeis, flexuosos e sensoriais. Yeats foi convertido à arte viva, "moderna", por outro poeta: Ezra Pound. Captou o gaélico a melhor lição do agitado mas agudo teórico norte-americano, tendo posto de lado os "ismos" que vinham de contrapeso. Enquanto Rilke se transforma por meio de processo diferente: contemplando o labor manual dos artistas plásticos e absorvendo o seu exemplo.

Além da noção de que a arte está vinculada, de modo irreduzível, ao artesanato, Rodin aprofunda em Rilke a idéia da relação básica, comum, existente entre todas as artes, é claro que sem deixar de reconhecer a especificidade de cada uma. No livro sobre Rodin, Rilke aponta a influência de Dante e Baudelaire no celebrado escultor. Essa influência é referida nos seguintes termos: "Desde esses dias (os da juventude — C. N.), os dois poetas foram sempre seus amigos. Ia com seu pensamento mais longe que eles, mas a eles voltava de novo. Nesse tempo em que sua arte se formava e preparava, ao se defrontar com o que ainda carecia de nome e de significado, os pensamentos de Rodin se encaminhavam para os livros e neles procurava um passado. Mais tarde quando ao trabalhar abordou outra vez esses temas, suas formas surgiram como lembranças de sua própria vida, dolorosas e verdadeiras, e penetraram na sua obra mesma, igualmente que num país natal." A veneração pelo trabalho é outro legado de Rodin a Rilke, que termina a sua conferência sobre o mestre fazendo referência à grandiosa apoteose artística projetada pelo ancião ousado e luminoso: a "Torre do Trabalho". (Não seria uma réplica à Torre de Babel, bíblica e sempre atual, de tal modo que ainda foi há pouco reclamada pelo teatrólogo do absurdo, Arrabal?). Eis o plano: "Assim será levantada a "Torre do Trabalho". Sobre a lenta ascensão dos baixos-relevos, desenvolver-se-á uma história do trabalho. A larga faixa começará numa cripta, com as imagens dos que envelhecem nas minas, e sua longa rota abrangerá todos os ofícios, dos ruidosos e animados aos mais tranquilos, dos altos fornos aos corações, dos martelos aos cérebros. À entrada, serão erigidas duas figuras: o Dia e a Noite, e na cúspide serão alçados dois gênios alados, as bênçãos que das alturas descem até à torre. Porque esse monumento do trabalho será uma torre. Rodin não trata de representar o trabalho por uma grande figura ou gesto; o trabalho não é o que se vê de longe; desenrola-se nas oficinas, nas casas, nos cérebros, na obscuridade.

Rodin sabe-o porque é assim também o seu trabalho, e ele trabalha sem tréguas. Sua vida se passa como uma única jornada de trabalho.

E tem muitas oficinas, umas mais conhecidas, onde o encontram as visitas e a correspondência; outras perdidas, de que ninguém tem conhecimento. São celas, salas vazias e pobres, cheias de poeira e limalha. Mas a sua pobreza é semelhante a essa grande pobreza de Deus, quando ao chegar março as árvores despertam. Há nelas já um começo de primavera: discreta promessa e uma gravidade profunda."

É assim, pois, que um grande poeta fala de um grande trabalhador. Apontarei nos parágrafos finais dessa conferência surpreendente (que a imprensa universitária brasileira devia difundir entre os jovens patricios, nesta época dolorosa em que a nossa Indústria editorial se acha toda desmantelada, principalmente porque a contracultura substitui a cultura), conferência que mostra a magnitude e a severidade de uma igreja cisterciense como Alcobaca, os tópicos em que a alta significação do artesanato, do ofício, aparecem. Apresento o primeiro: "Mas este obreiro vive tão completamente nas coisas, na profundidade da sua obra, que não pode experimentar revelações por outros meios que não sejam os da sua arte." E mais adiante, essa idéia se amplia no parágrafo final, despedida fulgurante: "Algum dia será reconhecido que o que fez tão grande este artista foi isto: ter sido um operário que não desejava outra coisa senão entrar por inteiro e com todas as suas forças na existência baixa e dura da sua ferramenta. Havia nele uma espécie de renúncia à vida, mas justamente por sua paciência terminou por superá-la, pois, atendendo ao seu instrumento acudiu o universo."

Mas estas palavras, ao fim, também não poderiam ser adequadamente aplicadas ao próprio Rilke, que cada vez mais se foi retraindo da vida social, de modo a se converter quase num asceta? Os castelos de empréstimo — da caridade, talvez — Duino, Berg, Muzot, convertem-se, por suas longas estadas, em genuínos eremitérios da Poesia. E nesse ponto Rilke vai se parecer bastante a Proust, que teve um pouco mais de sorte porque vivia de rendas mas foi, também, nos seus últimos anos, um recluso, lutando contra a asma, contra os importunos, desejoso apenas da solidão que lhe permitiria alcançar a redenção pela Arte, justificar-se através da tarefa literária! Assim esses dois elitistas, na acepção negativa da palavra, terminam literalmente como anacoretas, proletários da Arte, santos da Literatura!

A época de Rilke e de Proust é a época afetada, pretensiosa, desvairada, do esteticismo decadentista "fin de siècle" (o século XIX, diz-se, só terminou em 1914...), indiscutivelmente refinada, mas de um refinamento que desembocava no hedonismo, na futilidade, no nihilismo... O culto único, exclusivista, da Beleza, levava ao absentismo, a um elitismo cínico, à alienação extre-

mada que, hoje, aliás, continua, mas dentro de nova circunstancialidade. Hoje, o culto da Beleza inverteu-se no culto da Vulgaridade, outro tipo de evasíonismo, de que um certo tipo de contestação permanente constitui um dos avatares. O dadaísmo sexagenário, gaiteiro e protético, constantemente volta em "happenings", udigrudi, arte do lixo, punks... Apenas máscaras juvenis ocultando um velho anseio de destruição e autodestruição... Rilke, na sua mocidade, como Proust, também não deixa de sofrer (sofrer é bem o termo) o impacto desse esteticismo vão. É Rodin que vai revelar-lhe que a Beleza não é uma identidade isolada, independente, que se pode pegar como a uma mulher da rua... A Beleza é antes uma promessa, um propósito, uma busca agônica, que só se concretiza através de esforços, ações refletidas, achados artesanais, em suma do trabalho artístico. Rilke expende esta idéia clara no trecho de sua conferência que vou citar: "A corrente opinião estética, que pretendia que é possível captar a Beleza, foi que extraviou e produziu artistas que acreditavam que sua tarefa era criar Beleza. Ainda agora não é demasiado tarde para se dizer que não se pode criar Beleza. Ninguém nunca criou Beleza. O que se pode fazer é dispor circunstâncias amáveis ou sublimes para o que às vezes consiste em permanecer conosco: um altar, frutos e uma chama... O resto não está em nosso poder. E a coisa mesma que brota irreprimível das mãos de um homem é, como o Eros de Sócrates, um demônio; se situa entre Deus e o homem, não é a beleza em si mesma, apenas amor e nostalgia do Belo.

Presentemente, podeis imaginar como o descobrimento feito por um homem que trabalha, deve mudar a situação por completo. O artista, o que guia esta consciência, não tem mais que pensar na Beleza, sabe tanto como os outros no que ela consiste. Guiado por sua aspiração para o cumprimento de atos utilitários que o superam, sabe simplesmente que há certas condições sob as quais ela se digna a descer entre os seus materiais. E a profissão deste homem consiste em aprender e conhecer essas condições e em adquirir a faculdade de produzi-las."

A exaltação suprema da Beleza, comum a todos os tipos de esteticismo (e que são os numerosos "ismos", que aparecem constantemente, se não formas desfiguradas, pervertidas, de esteticismo?), é substituída por mestre Rodin pelo culto ao trabalho: o artista dependa do artesão. Rilke imagina um diálogo com Rodin, que equivale a um verdadeiro epítome do seu pensamento estético:

- Como foi a sua vida?
- Boa.
- Teve inimigos?
- Não me impediram de trabalhar.
- E a glória?

- Obrigou-me a trabalhar.
- E os amigos?
- Exigiram-me que trabalhasse.
- E as mulheres?
- O trabalho me ensinou a admirá-las.
- Mas o mestre foi jovem?
- Sim, como qualquer um. Quando se é jovem, não se compreende nada. A compreensão só vem mais tarde, lentamente."

Contudo, não havia nesse homem, tão simples e sábio, nenhum preconceito contra a juventude, o que seria detestável como qualquer tipo de preconceito. E ele o comprovou, deixando o seu testamento estético, dedicado, de modo todo especial, aos moços. Esses conselhos derradeiros constam de um livro em que Paul Gsell reuniu muitos diálogos seus com o bruxo de Meudon. Limito-me a extrair desse precioso legado um pequeno trecho:

"A arte não é mais que sentimento. Mas sem a ciência dos volumes, das proporções, das cores, sem a habilidade da mão, o mais vivo dos sentimentos se paralisa. Que poderia fazer o maior dos poetas num país cuja língua ele desconhecesse? Na nova geração de artistas, há numerosos poetas que infelizmente recusam aprender a falar. Não fazem mais que balbuciar.

De la patience! Não conteis com a inspiração. Ela não existe. As únicas qualidades do artista são a mente clara, atenção, sinceridade, vontade. Realizai a vossa tarefa como operários honestos."

Rilke aceitou com humildade os ensinamentos de Rodin, mas nunca perdeu a crença de que a inspiração existia. O caráter equívoco desta foi responsável pela demora da completação das ELEGÍAS DE DUINO, cuja elaboração se estendeu por uma década. Na aridez da esterilidade, piedoso, Rilke aguardou o sopro divino.

As citações foram, por ventura, extensas e insistentes, mas creio que evidenciaram a marca que Rodin imprimiu em Rilke. Daí, partiu Rilke para quê? Com o entusiasmo, já por nós citado — é E. M. Butler que o lembra — o poeta segue uma linha de que já havia exemplo similar no passado: Goethe. Ambos, Goethe e Rilke, fascinados pelo concreto, decidiram "só trabalhar como escultores".

Não nos esqueçamos, contudo, que, no princípio do século, na Europa, outro grande poeta e esteta, já por nós aqui apontado, Ezra Pound, rebatendo a flacidez da forma e o sentimentalismo aguado do vitorianismo literário, conclamara os poetas a criarem uma forma que fosse material, tátil, concreta. E neste afã, chegou mesmo a valorizar, a reabilitar, os parnasianos franceses. Já tivemos a oportunidade, nesta hora, de lembrar a influência poderosa, salvadora, de Pound sobre Yeats. É também geralmente sabido que foi o magistério informal do autor dos CANTOS que encaminhou T. S. Eliot para o êxito internacional, especialmente quando o destemido agitador podou as excrecências de THE

WASTE LAND. Essa idéia, pois, da magnificação do concreto não constitui um privilégio de Rilke.

É verdade que há muito, com a lentidão das mutações geológicas, se preparava a "conversão" de Rilke. Algumas observações e experiências, de antemão, já tinham preparado o terreno para a abaladora anúncio de Rodin. Assim, em 1898, no seu DIÁRIO FLORENTINO (sempre a presença reveladora da Itália!), já encontramos sinais dessa predisposição quando declara que "quem quer que fale de arte, deve necessariamente pensar nas artes, pois elas são meios de expressão de uma língua única." O mesmo repositório de pensamentos nos patenteia como o tocou a potencialidade pedagógica da pintura do "Quattrocento" que o levou a reconhecer o "grau de beleza abstrata contida nas coisas." As coisas, sim, os objetos, vão prender o seu olhar, manter a sua atenção, doravante. J. F. Angeloz, o tradutor de Rilke para o francês, e também autor de uma biografia do mesmo, atribui esse interesse do seu biografado pelas coisas, não ao conhecimento de Rodin, mas anteriormente à sua intimidade com os pintores de Worpswede. E conseqüentemente assevera: "Em 1901, o poeta não está mais inserido na sua obra, mas fora, pois se pôs diante do mundo que ela deve apresentar. Aqueles que acham Deus o ligam a imagens, o poeta procura-O nos seres e nas coisas, que serão oferecidos como imagens ao Deus futuro, Imagem das Imagens e Coisa das Coisas." Como se vê, a preocupação intensa de Rilke pelas coisas não é de base naturalista, malgrado a busca do objetivo. Não podemos, portanto, relacionar Rilke com a "Neue Sachlichkeit" (a nova objetividade), corrente estética da época que antecedeu a hecatombe hitlerista. Para Rilke, as coisas são pontos de partida para o espiritual. Como Gautier, ele era um homem para o qual o mundo visível existia. Mas diferentemente dos parnasianos, em geral materialistas, bem dentro do espírito do século XIX, para Rilke o mundo invisível também existia e era porventura o mais importante. O Rilke, atento ao concreto, até certo ponto se aproxima de outro pintor — Morandi —, cujas garrafas e peças de louça sugerem um mergulho do seu pintor no abismo da matéria, à procura das essências, do Ser. Lembro que Morandi foi também como Rilke um convertido por Cézanne. Angeloz, além de ressaltar a dívida de Rilke para com os artistas plásticos de Worpswede, que o teriam ensinado a olhar, a ver, sugere que foi com eles que o poeta tomou consciência da necessidade de criar as "coisas de Arte" (Die Kunst Dinge). Keats, o arcanjo helênico, entre os admiráveis românticos e ingleses, já não nos lembrara que "a thing of Beauty is a joy for ever"? Infelizmente, para poder fazer uma exata avaliação da influência de Worpswede sobre Rilke, faltou-me o conhecimento do seu livrinho sobre esses pintores que, não tenho dúvida, também o marcaram. A Lou-Andreas Salomé, ele confidenciou numa carta de 1903: "é preciso que eu também chague de alguma maneira a fa-

zer coisas, não coisas plásticas, mas escritas — as coisas reais que produz o ofício. É preciso que eu descubra o elemento fundamental, a célula de minha arte, o meio imaterial e tangível que serve para representar todas as coisas..." A propósito deste ponto da obra rilkeana, Victor Hehl esclarece: "A interpretação deve contar com estes dois aspectos essenciais das *Kunst Dinge*, que são, por uma parte, uma forma, qualquer coisa de durável — Cézanne diria uma coisa sólida — e, por outra parte, uma linguagem que não crie separação entre o mundo e nós mesmos. A pintura de Cézanne ajudará Rilke em suas próprias pesquisas; ela exercerá, sobre o poeta, uma dupla influência, ensinando-lhes a longa paciência que exige a observação atenta das coisas, revelando-lhe a riqueza natural, o milagre sempre renovado da luz, a beleza das paisagens, a elegância e a graça dos animais, o encanto sutil das flores e, por outra parte, ensinando-lhe esforços suportados, todo o trabalho humilde e secreto que requer a coisa de arte para que ela se conforme à visão natural do artista."

E. M. Butler dá relevo a essa preponderância das coisas sobre o subjetivismo nos POEMAS NOVOS de Rilke. Segundo ela, nesse livro "o singular e perturbador da atmosfera se deve amplamente às coisas; todas as paisagens fazem referências a edifícios ou monumentos, e recebem deles a sua verdadeira significação. A impressão de que os objetos descritos palpitam de vida faz com que as paisagens, os cenários urbanos, os monumentos, as estátuas e os objetos assumam um caráter estranho e novo. Empreendia Rilke nos POEMAS NOVOS viagens não muito longínquas: Paris, Chartres, Gand, Nápoles e Roma, cidades que foram visitadas por milhares de turistas; e estão à disposição deles as obras de arte e demais objetos focalizados: estátuas de Buda, de Apolo e de Diana, carros de mármore, alaúdes, relógios de sol, sarcófagos, fontes, retratos, daguerreótipos, carrusséis, bolas e rendas." Para Rilke todo objeto era "dotado de vida própria" e "revestia significação e representava", como sugeria o poeta na "Renda", "a justificação real da vida, que só podia compreender-se quando se penetrava até à essência de tais objetos, tornando-os transparentes para as outras pessoas." Essa enumeração dos temas dos POEMAS NOVOS nostalgicamente me transporta ao parnasianismo brasileiro, que muito li na adolescência. Relembro, por exemplo, a série das CIDADES ETERNAS, de meu conterrâneo Martins Fontes: Atenas, Granada, Sevilha, Paris, Bruges, Veneza, Florença... A última ressonância dessa temática se dilui na poesia pré-modernista de Raul de Leoni. Desse poeta singular, há um poema sobre Florença, que Rilke aprovaria... O autor de LUZ MEDITERRÂNEA refere-se à cidade do lírio vermelho como "a mais humana das cidades vivas" e "a mais divina das cidades mortas."

Quatro anos depois do encontro com Rodin, Rilke iria deparar com o pintor que fortaleceu nele a lição do primeiro mestre

e o enriqueceu com novas e imprevistas experiências, na mesma linha de concepção e vivência artística. Naturalmente falo de Cézanne. Em 1907, dois anos após a morte de Cézanne, Rilke visita a grande exposição retrospectiva desse artista plástico que levava o Impressionismo das atmosferas etéreas, luminosas e sensuais para a densa austeridade das cores frias e dos volumes, e passa muito corretamente como o pai espiritual do cubismo. As impressões iniciais de Rilke com referência à pintura de Cézanne ficaram felizmente conservadas numa obra notável que faz para com o seu livro sobre Rodin. Trata-se das CARTAS SOBRE CÉZANNE, missivas dirigidas à Clara, a suave esposa, sempre colocada estrategicamente à distância. Num dos melhores trechos dessas epístolas, Rilke dizia invejar a possibilidade privilegiada que Picasso teve, na qualidade de pintor, de captar o sentido inefável da obra de Cézanne, "trabalho heróico e desesperado", que lhe parecia principalmente caracterizada por uma equanimidade quanto às partes do quadro, oriunda de uma indiferença objetiva por tudo quanto era representado. Na carta de 23 de outubro de 1907, Rilke exalta ainda a isenção do artista nos seguintes termos: "Quão enorme e incorruptível era a objetividade do seu modo de olhar que, sem, de maneira alguma, dar caráter interpretativo ou reflexivo à sua expressão, reproduzida com a mais humilde neutralidade, e a idéia e a colaboração objetivamente interessada de um cão, que se reflete num espelho e pensa: isto é ainda um cão."

A proeminência das coisas, dos elementos materiais, mais a alegria criativa derivada do labor artesanal, são os pontos básicos para a compreensão da obra complexa, profunda, de Rilke, que Heidegger no HOLZWEG assevera só poder ser compreendida na área da metafísica.

Cézanne veio, pois, confirmar, e não substituir Rodin. Numa das cartas preciosas em que Rilke, estudioso atento da pintura, confessa o seu reconhecimento a Cézanne, lemos o seguinte: "Antes de Cézanne, antes de Van Gogh, quão pouco sabia aprender! Observo agora quanto Cézanne me dá o que fazer, quanto me modifiquei! Estou em via de me tornar um operário. Falta-me um longo caminho, talvez, e provavelmente estou só no primeiro marco, mas já posso entender o mestre, que, de qualquer maneira, foi longe, solitário, seguido apenas dos garotos que lhe atiravam pedras." Na verdade, é notável a simplicidade, a humildade desse grande poeta, comumente altivo, isolado, diante dos que denominava seus mestres: anciãos modestos, que aceitavam uma vida rústica, despojada dos aplausos e prêmios do mundo, contando que se pudessem entregar ao fanatismo da criação. O mesmo se pode dizer de Van Gogh que, suicidando-se, não atingiu a idade prolecta, mas que aceitou os maiores sofrimentos físicos e espirituais como expiação pelo êxtase de criar, crime sem absolvição. Foi, o pintor holandês, um artista infatigável, rude e retraído, como Rodin e Cézanne. A delicadeza feminina de Rilke parecia

pouco afim com as maneiras toscas desses "ursos". Contudo, foi neles que o fino versista se abateu. Sinal de que também era um forte.

Para Rilke, singularmente "os livros não ajudam". Salientando o que havia nele de visual, diz: "só as coisas me falam. As coisas de Rodin, as coisas nas catedrais góticas, as coisas da Antiguidade todas as coisas que são perfeitas. Elas me informam sobre as que foram seus modelos, sobre o mundo vivo, ativo, visto, simples e sem sentido como pretexto para as coisas."

Inspirado pelo três artistas, que também foram três grandes trabalhadores, Rilke delineia, como seu propósito existencial, a criatividade, e esta vai se efetuar através do ofício. A arte madura de Rilke constitui uma conquista triunfante do ofício. Não estou me referindo só à perícia técnica. Mais importante que isto, acho que através do trabalho, Rilke encontrou a espiritualidade autêntica. A extinção do artesanato empobreceu espiritualmente o mundo. Deixamos de colocar o sentimento do amor no trabalho. A publicidade só faz o elogio do ócio e os "mass media" apresentam como modelos de felicidade existências estereis e neuróticas. O culto apaixonado do cigarro, do álcool e das drogas representa, no nosso sistema pervertido, violento exorcismo à visão salubre e terapêutica da ocupação. O mundo do consumo é o mundo da passividade, da estagnação; é o mundo antidinâmico por excelência. O seu alvo é o escapismo, a alienação. Tudo o que representa saúde e bom-senso o arrepia. Desmoraliza, pois, o que é normal, positivo, como mediocridade e "ceticismo", como se a mais típica forma de mediocridade não fosse exatamente o negativismo sistemático, impotente. A própria política trabalhista (é o próprio Cézanne que o lembra) omite as virtudes do trabalho. Impregna a obra final de Rilke um sentimento fino, vago, sutil, em que me parece entrever a nostalgia pelo exercício quotidiano e redentor da Mão. A Mão à qual dedicou emocionante elogio Focillon na sua obra VIDA DAS FORMAS. Numa carta, falando sobre Rodin, o autor dos SONETOS A ORFEU parece estar se referindo distraidamente à sua própria pessoa: "Porque lhe foi dado ver coisas em tudo, ele adquiriu a possibilidade de construir coisas, pois essa é a sua grande arte. Não desperdiça mais nenhum movimento: descobriu que o movimento subjaz, de modo completo, numa superfície tranqüila, e, por conseguinte, ele só vê superfícies e sistemas de superfícies, que estabelecem formas de maneira exata e patente. Não o detém nenhuma incerteza diante de uma situação que lhe serve de modelo: neste, se encontram milhares de pequenos elementos de superfície que são incertos num espaço, e esta é então a sua missão quando cria uma obra de arte: acomodar a coisa ainda mais íntima e firmemente, ainda mil vezes mais exatamente, no espaço amplo, de modo que nenhuma falha sobrevenha, ao ser movida. A coisa é distinta; a Coisa Artística deve ainda ser mais distinta, isenta de todo o acidental, liberada da

obscuridade, superadora das condições de Tempo e Espaço; ela é convertida em algo permanente, próprio para a Eternidade. O modelo parece, a Coisa Artística é." Rilke, que não estanca em nenhum empirismo, dissolve as pretensões da Estética Experimental, que teve forte vigência, sobretudo no mundo cultural germânico. Ele parte naturalmente do "atelier" para a ontologia. O seu destino é o Ser. Podemos, assim, entender o interesse muito vivo de Heidegger por Rilke.

E. M. Butler, referindo-se à Sétima Elegia, sugere que a única missão válida do vate que estudamos, existia em relação com as coisas animadas e inanimadas, que pertenciam unicamente ao presente temporal e espacial, e deviam ser transfiguradas pelo cantor poderoso a fim de alcançarem a imortalidade. Cabia ao aedo transformar, pois, "no íntimo do coração, pontes, poços, portões, cântaros, árvores frutíferas, janelas e casas," "transformar a terra inteira, que podia ressurgir invisivelmente dentro do poeta, e desta maneira ser trasladada para a esfera angelical. Então, os anjos que só podem apreender o Invisível, se maravilhariam ante este hino de glorificação às coisas simples e humildes, as acolheriam e libertariam do esquecimento."

Rilke, em carta de 1925, ao seu tradutor polonês M. de Hulewicz, explica o seu pensamento: "todas as coisas são provisórias e efêmeras como nós, mas elas nos pertencem e não ignoram nada a nosso respeito nem a respeito dos nossos ancestrais." Devemos, pois, "imprimir essa argila provisória, efêmera, em nós tão profundamente, dolorosamente e apaixonadamente, que a sua essência ressuscite em nós, de forma invisível." Para Rilke, nós somos, portanto, "as abelhas do Invisível." Captamos o néctar do visível para o acumular na grande colméia do Invisível. E aqui mais uma vez parece-me que Rilke se aproxima de Proust, não obstante ser este mais agudo e menos propenso ao misticismo. Mas o céptico Proust devota a sua vida nos últimos anos a uma tarefa até certo ponto metafísica. Ele também quer eternizar o perecível, o efêmero instante que se esvai e não volta, aí como o sabemos. Lembrome daquele verso terrível de Murilo Mendes: "Daqui a cinquenta anos, estarão todos mortos." A tarefa ciclópica de Proust é justamente dar vida a um mundo morto. Restaurar, para a Eternidade, o Tempo Perdido. E como aqui a palavra perdido contém uma ressonância patética! Essa recuperação tem um fim predominantemente estético, de igual modo que em Rilke, pois que são eles, Proust e Rilke, antes de mais nada, se não escritores, artistas da palavra? Mas a metafísica forma a base de suas obras. Proust se compromete à redenção do mundo pela Beleza. A mais sublime das soteriologias. E o sugere através das obras imaginárias do pintor Elstir (uma composição de personagem de que participam talvez os grandes impressionistas) e do compositor Vinteuil. E depois de enleadamente nos lembrar o privilégio humano de poder ver o mundo através de outros olhos, que multi-

plicam prodigiosamente o mundo (e é assim que possuímos numerosos mundos, variados, belos, mágicos), Proust conclui que a "Arte é o que há de mais real, a mais austera escola da Vida e o verdadeiro Juízo Final." Mais uma vez partimos da estética para a ética. Do trabalho artístico, do ofício espiritualizado — essa humildade e, ao mesmo tempo, alta capacidade da metamorfose — para a Ontologia, para a Metafísica.

Excluindo-se os escritores Jacobsen, na juventude, e Valéry, na maturidade, foram na verdade os artistas plásticos as influências plasmadoras da estética de Rilke. A história da pintura moderna oferece um compreensivo background para a evolução da obra poética de Rilke. Na juventude, Rilke, emotivo, mórbido, ornamental, avizinha-se do "Jugendstil"; ao começar o seu amadurecimento, por meio da descoberta da pobreza, da agonia das massas esqueléticas, assemelha-se aos expressionistas (Munch, Max Beckmann); no ápice da sua criatividade, após o toque mágico de Rodin, a busca de sua poesia, em que através da natureza material possa atingir o fenômeno inefável da Beleza, o encaminha para a pintura de Cézanne; e nos últimos anos de sua existência, na sua ânsia de desvelar o invisível no visível, interessa-se pela pintura simbólica, sígnica, de Klee. Picasso também o atraíu, com a sua inquietude e audácia criativa, desde a sua fase inicial (os saltimbancos do pintor espanhol inspiraram-lhe a Quinta Elegia) até ao cubismo, de que deu interessante explicação. Creio que a derivação cezanneana de Picasso já seria suficiente para garantir-lhe a simpatia de Rilke. Em Rodin, Cézanne e Van Gogh, Rilke não procura o novo, mas o válido (que também pode ser novo mas não se vincula a modismos); não busca o "apenas moderno" mas o permanente. Há uma espécie de modernidade que repugna a Rilke: parecia-lhe estridente, aberrante, desleal, para com o humano. O poeta, por exemplo, parece hostilizar certa arquitetura moderna rebarbativa. O moderno que não passa de novidadeiro, a vanguarda que só se justifica pela ambição consumista, não encontraram a aprovação de Rilke, que também detestava os simplismos característicos de grupos sensacionalistas. Aprendera que a Arte mesmo quando brota espontânea é, por natureza, complexa, e deriva sempre de um aprendizado prévio.

A naturalidade de Cézanne transparece na obra de Rilke. Com sinceridade, e até com entusiasmo, o próprio poeta o reconhece, nas suas cartas, a Clara. Em correspondência de 13 de outubro de 1907, relata: "Este emprego do amor no trabalho, do qual as coisas límpidas derivam, ninguém assim o conseguiu tanto quanto o velho; sua natureza desconfiada e rabugenta, que toda se interiorizou, apoiou-o, nessa direção. Ele por certo não demonstrara mais o seu amor a nenhum ser humano, por conseguinte assim deve ter feito. Assim, nessa disposição, que por causa do isolamento de esquisitão, foi desenvolvida, aplicou-se decididamente à natureza, e soube impregnar do seu afeto cada maçã, e, na

maçã pintada, essa ternura se conservará para sempre. Podes imaginar como isto é e como nele se deu? Recebi as primeiras provas de Editora. Nas poesias, há instintivas modificações visando a uma objetividade semelhante. "A Gazeta" deixou ficar como estava, pois estava bem..." Rilke sabia, pois, que para conquistar um lugar distinto no mundo não precisava de matar os velhos... Ao contrário, soube conviver com eles de maneira fraterna, porque a verdadeira juventude do espírito se prova na criação. E Rodin chegou mesmo a dizer que "a juventude é o trabalho."

Em carta de 18 de outubro do mesmo ano, Rilke se refere a processos de composição empregados, revelando um progresso feito, que, de maneira direta, correspondem à pintura de Cézanne. E um pouco mais adiante confessa que seu interesse se concentra nessa pintura particular, porque nela reconhece uma "mudança" que ele própria já alcançara ou estava prestes a alcançar.

Embora depois dos POEMAS NOVOS, a linguagem poética de Rilke se tenha tornado mais subjetiva, não se pode dizer que as lições dos artistas plásticos se tenham perdido. A consciência artesanal permaneceu nele. Sabia que devia trabalhar o verso, à maneira dos desenhistas, dos pintores, dos escultores. A comparação do poeta com o escultor já tinha sido um lugar comum na poesia parnasiana. Na sua "Profissão de Fé", em que compara o seu trabalho ao de um ourives, Bilac coloca a epígrafe de Victor Hugo: "Le poète est ciseleur. Le ciseleur est poète." Mas a inspiração lhe provém de Gautier evidentemente. O bilaqueano Martins Fontes, nos seus "Poemas Olímpicos", também parafraseando Gautier, quer que o escultor seja escultor, ourives e operário.

"Quero que sintas, como bom pedreiro,
Como um pobre operário verdadeiro,
Ao levatares, pedra a pedra, um poema,
As mãos honestas de um ilustre obreiro."

Rilke anotou carinhosamente frases extraídas das cartas de Cézanne. Com respeito, à felicidade, disse o velho: "Creio que a melhor de todas as coisas é o trabalho." Sobre a criação artística assim se exprimiu: "Diariamente faço progresso mas muito lentamente." Sobre a passagem do tempo, apontou: "Estou quase completando setenta anos." Com referência a seus detratores, asseverou: "dar-lhes-ei a resposta através dos meus quadros." Rilke observou ironicamente que a exposição de Cézanne seria substituída por uma exposição de automóveis... Já em 1907!

A sabedoria conquistada por Rilke no seu ofício diligente de artista fez dele um crítico impiedoso da vida moderna. Aliás dela se aproximava menos como um "crítico da cultura" do que como vate — vidente, profeta.

Rilke viu atemorizado o desenvolvimento do fenômeno consumista e o que se pode chamar a "desespirtualização" das mer-

cadorias, a atração vertiginosa pela velocidade, que é uma forma brutal de escapismo, a tendência alienadora dos espetáculos de massa, em suma representações do síndrome que afeta o nosso sistema de vida berrantemente patológico.

Há evidentemente uma coincidência entre o pensamento de Rodin e o de Cézanne. Também o testamento de Rodin dirigido aos jovens harmoniosamente se liga às CARTAS A UM JOVEM POETA de Rilke, obra excepcional, que devia ser lida e sublinhada pelos moços, que aspiram à Poesia com seriedade e não confundem as naturais perturbações emocionais da adolescência com a vocação poética. Vou repetir as palavras tão simples e sábias do velho artista, prestes a tombar tão naturalmente como uma árvore antiga tomba: "Amai apaixonadamente a vossa missão. Não existe outra mais bela. Ela é muito mais alta que os indivíduos vulgares acham."

O artista dá um grande exemplo.

Ele adora o seu ofício; a sua recompensa mais preciosa é a alegria da obra bem acabada. Atualmente, ai! diz-se aos operários que é preciso odiar o trabalho e sabotá-lo. O mundo só será feliz quando todos os homens tiverem almas de artista, isto é, quando todos sentirem o contentamento que produz o trabalho.

A Arte ainda é uma magnífica lição de sinceridade.

O verdadeiro artista expressa sempre o seu pensamento sem temer abalar os preconceitos.

Ele dá uma lição de franqueza aos seus semelhantes."

Nas suas CARTAS, de linguagem mais sutil, Rilke não se distancia dessa simplicidade. E aos jovens apressados, esporeados pela ambição materialista do sucesso, um sinal do consumismo, ele adverte que a arte verdadeira ensina a esquecer os calendários e os "slogans" publicitários que atribuem à Juventude um valor mágico, panacéia para todos os males "Levar a termo e dar à Luz — eis tudo. É preciso deixar cada impressão, cada gérmen do sentimento amadurecer em si, no obscuro, no inexprimível, no inconsciente — essas regiões fechadas ao entendimento. Espere com humildade e paciência a alvorada de uma nova claridade. Aos simples fiéis a Arte exige tanto como aos criadores.

O tempo neste caso não é uma medida. Um ano não conta, dez anos não são nada. Ser artista é não contar, crescer como a árvore que não apressa a sua seiva, que resiste, confiante, aos grandes ventos da primavera, sem temer que o verão não possa vir. O verão vem. Mas só vem para aqueles que sabem esperar, tão calmos como se estivessem na frente a eternidade. Apreendendo todos os dias à custa de sofrimentos que bendigo: a paciência é tudo."

A criação poética como um lentíssimo processo de sedimentação, em que a parte ativa consiste no ver, no contemplar as coisas e os acontecimentos, vamos encontrar no trecho dos *CADERNOS DE MALTE LAURIDS BRIGG*, que é decerto o parágrafo mais divulgado de Rilke: "Creio que devia começar a trabalhar, agora que aprendo a ver. Tenho vinte e oito anos, e até aqui aconteceu tanto como nada." Refere-se, então, o moço a versos que fez: "Ah, mas que significam os versos quando os escrevemos cedo! Devia-se esperar e acumular sentido e doçura durante toda a vida e se possível durante uma longa vida, e então só no fim, talvez se pudessem escrever dez versos que fossem bons. Porque os versos não são, como as gentes pensam, sentimentos (estes têm-se bastante cedo) — são experiências. Por amor de um verso tem que se ver muitas cidades, homens e coisas, tem que se conhecer os animais, tem que se sentir como as aves voam e que se saber o gesto com que as flores se abrem pela manhã! "E depois de uma longa enumeração de fatos que contribuem para a germinação poética, conclui referindo-se a recordações: "E também não é bastante ter recordações. É preciso esquecê-las quando são muitas, é preciso ter a grande paciência de esperar quando elas regressem. Pois que as recordações mesmas ainda **não são** o que é preciso. Só quando elas se fazem sangue em nós, olhar e gesto, quando já não tem nome e já não se distinguem de nós mesmos, só então é que pode acontecer que, numa hora muito rara, do meio delas se erga a primeira palavra de um verso e saia delas."

Gide dizia com muita razão que é com os melhores sentimentos que se fazem os piores livros... Sabemos bem que foram no passado a literatura piedosa e, no presente, boa parte da literatura política, responsáveis por enorme quantidade de obras literárias fracassadas. Ao contrário, a exemplo de Rodin, despojado de pressupostos, curiosamente Rilke saca dos seus exercícios poéticos, de sua atuação estética, valores éticos. Em suma, por um determinismo intrínseco, o genuíno trabalho de arte é rigorosamente moral. No admirável soneto "Torso Arcaico de Apolo", o poeta deixa evidente o seu pensamento ao lembrar que, de um fragmento de estátua, destroço que ainda ilumina a Beleza eterna, se depreende tacitamente uma determinação: "Forçoso é que mudes de vida." O artista não é pregador nem propagandista. A obra material, espiritualizada pela mão do artista-artesão, é que **fala**.

No soneto XXII da primeira série dos *SONETOS A ORFEU*, depois de desvalorizar as manifestações efêmeras do Tempo ante o que permanece sempre, a Eternidade, Rilke antepõe antiteticamente à pressa, à modernidade perecível, inquieta, os valores serenos, eternos:

"Tudo o que se apressa
logo será ultrapassado;
só o que permanece
nos inicia.

Rapazes, não vos lanceis
à velocidade,
às aventuras do vôo.

Tudo se funda no repouso,
claridade e sombra,
a flor e o livro."

Rilke sabiamente reconhecia que o futuro está ligado indissoluvelmente ao passado, e que todos nós constituímos eles, ou, para voltar a uma velha imagem insubstituível, os atletas da corrida de revezamento, que passam para outras mãos velozes, o facho flamejante... Através da carne e do espírito, dos filhos ou das obras, cumprimos nosso destino: nada mais somos que momentos da Imortalidade. E na III Elegia em versos inextinguíveis, Rilke nos deixou este ensinamento que resistirá à erosão do Tempo: "Vê, nosso amor não brota como o das flores de uma razão única; quando amamos sobe-nos pelos braços uma seiva imemorial."