

ENSAIOS DE LITERATURA
E CULTURA ALEMÃ

coordenação
de
RITA IRIARTE

Minerva

ENSAIOS DE LITERATURA E CULTURA ALEMÃ

Coordenação
de
RITA IRIARTE

COIMBRA
1996

DE RILKE, DOS ANJOS E DA POESIA PORTUGUESA

Maria Ant3nio Ferreira H3rster

Universidade de Coimbra

H3 cerca de tr3s d3cadas escrevia Eduardo Louren3o: "Como num filme de Hitchcock invadido de legi3es de p3ssaros apocal3pticos, coortes de anjos balizam o c3u (ou o purgat3rio) da poesia portuguesa dos 3ltimos vinte anos". E, mais adiante, precisava: "Uma boa parte do angelismo po3tico portugu3s descende do autor dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*"¹. Trata-se de uma observa3o certa, que reflete a grande repercuss3o de Rilke na nossa poesia dos anos 40-60 e a muito marcada insist3ncia no motivo do anjo, entre tantos motivos dispon3veis da l3rica rilkiana. Desde os anjos de *O livro das imagens* e dos *Novos poemas*, medianeiros ou tradu3es de modelos pl3sticos ou liter3rios anteriores, aos anjos grandiosos e terr3veis das *Elegias*, umas vezes tomados sobretudo como s3mbolo da luta pela perfei3o po3tica, outras, como formas de exist3ncia 3s quais o homem se afere, muitos t3m sido os est3mulos a que a poesia portuguesa, sobretudo desde a d3cada de 50 para c3, tem querido corresponder. Por raz3es que se prendem talvez com vicissitudes do meio de chegada, onde o interesse por manifesta3es de virtuosismo art3stico, a n3vel das artes pl3sticas e das letras, de algum modo tende a compensar o espa3o deixado vago pela inactividade pol3tica, e que, sem d3vida alguma, t3m a ver com o car3cter fortemente apelativo do texto rilkiano, no seu s3bio doseamento de concreto e de abstracto, de dito e de n3o dito, uma das figuras ang3licas mais sugestivas para os poetas portugueses foi a da seguinte composi3o dos *Novos poemas*, que se transcreve na vers3o de Paulo Quintela:

¹ Eduardo Louren3o, "Angelismo e poesia", in *O Com3rcio do Porto*, de 27 de Agosto de 1968, p. 14, e de 24 de Setembro de 1968, p. 14, posteriormente inserido in E. L., *Tempo e poesia*, Porto, Editorial Inova, 1974, p. 149-163.

L'Ange du Méridien
Chartres

No vento que assalta a forte catedral
como um negador a meditar,
sentimo-nos atraídos para ti de repente
mais ternamente pelo teu sorriso:

Anjo a sorrir, ó figura sensível,
com uma boca feita de cem bocas:
não vês então como as nossas horas
te deslizam do quadrante solar

Sobre que estão todas as do dia ao mesmo tempo,
igualmente reais, em equilíbrio fundo,
como se todas fossem maduras e ricas?

Anjo de pedra, que sabes tu do nosso ser?
e não seguras tu, com face mais ditosa
ainda, talvez, o teu quadrante à noite? ¹

Dado o largo coro de poetas sensíveis às sugestões que Rilke aqui condensa, e face ao reduzido espaço disponível, optei por apresentar uma selecção de poemas — que procurei representativa sob o ponto de vista da variedade dos interlocutores, da abordagem e da cronologia —, tentando interpretar, numa perspectiva recepcional, o sentido das intervenções portuguesas.

a) *O quadrante*, de Miguel Torga

A abrir esta lista de poetas que entram em diálogo com poemas angélicos de Rilke encontra-se Miguel Torga. Companheiro íntimo de P. Quintela ao tempo em que este publicava as suas primeiras traduções rilkianas na *Revista de Portugal*, Torga (n. 1907-1995) foi, segundo o seu testemunho pessoal, um dos primeiros a aceder a essas versões, tornando-se interessante auscultar-lhe a obra em busca de sinais de recepção rilkiana². Dada a feição individualista do autor de *Orfeu rebelde*,

¹ Rainer Maria Rilke, *Poemas*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Publicação do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, Coimbra 1942, p. 176.

² Para mais pormenorizada informação, vd., da A., "Rainer Maria Rilke e Miguel Torga — um diálogo angélico", in *Colóquio/Letras*, n.º 113-114, Jan.-Abr. de 1990, p. 181-185.

cioso de liberdade e fiel a uma vocação de poeta inspirado, atento aos apelos da terra e das vozes ancestrais da tradição lírica portuguesa, não é de estranhar que não sejam muito numerosos os testemunhos explícitos de leitura rilkiana, mas entre eles encontra-se, precisamente, um que se prende de imediato com o tema em apreço.

Cultor de uma poesia do homem e da terra e que num e noutra busca as raízes, Torga explora muitas vezes, em termos de alegoria ou de símbolo, as relações entre ambos. A sua imagética e o seu vocabulário aproveitam largamente da experiência do mundo rural, indo também com frequência procurar na Bíblia e na mitologia clássica figuras e situações paradigmáticas, à luz das quais interpreta a existência própria. Aperfeiçoa cada vez mais a composição breve, fechada, que sucede muitas vezes rematar com nota aforística ou sentenciosa. Com esta personalidade poética tão vincada e tão claramente oposta à do poeta alemão, torna-se significativo, pois, o diálogo a que se abre com o seguinte poema, que faz acompanhar da nota "Chartres, 6 de Outubro [1950]":

O quadrante

Nas mãos do anjo, o mostrador das obras
Humanas
Continua a medir a eternidade
Da nossa transitória duração...
Divino e tolerante
O coração,
Que por debaixo da sagrada lousa
Palpita,
Com infinita
Paciência
E compaixão,
Deixa-nos avaliar, como podemos,
A sombra que fazemos
No chão...¹

Em face da convivência do poeta português com o tradutor de Rilke e do conhecimento que tinha de *Poemas*, edição em que justamente a imagem de "L'Ange du Méridien" aparece reproduzida em duas gravuras acompanhando o respectivo texto, torna-se impossível não entender o poema como imediata réplica a Rilke, suposição

¹ *Diário V*, 2.^a ed. revista, Coimbra, 1955 (1.^a ed. 1951), p. 154.

que a análise só vem confirmar. Efectivamente, ambos os poemas se constroem em torno das imagens "anjo" e "quadrante" — vocábulos presentes quer num quer noutra enunciado —, com as quais o detentor da voz poética entra expressamente em relação. Central num e noutra é a exploração da tensão entre duas perspectivas do tempo: eternidade e transitória duração.

O poema de Rilke, depois de na primeira estrofe criar um enquadramento dramático e fundamental psicologicamente a aproximação do sujeito lírico à estátua, desenvolve-se como uma só interpelação ao anjo, desdobrada numa série de perguntas. No seu sorriso enigmático, a estátua configura-se como entidade transcendente, incapaz de penetrar o "nosso ser" humano ou, porventura, dotada de um saber que em muito supera o nosso. Por sua vez, o quadrante, que na sua equanimidade recebe todas as horas por igual, inscreve-se como símbolo de eternidade ou de uma durabilidade cósmica, sublinhando a diferença em relação ao nosso tempo psicológico, sacudido, irregular, marcado pela sensação de finitude. Na pergunta final assoma ainda a possibilidade de nele se nos dar a ler a unidade intrínseca do dia e da noite, da vida e da morte. Encontramo-nos, portanto, perante um tema central da obra rilkiana.

Diante da mesma estátua, Torga arranca de uma posição bem diferente, desde logo indiciada no título. O poeta centra a sua atenção no quadrante, relegando para lugar secundário a figura do anjo, que começa por aparecer como mero sustentáculo. Num segundo momento, traz-se a primeiro plano a imagem de um coração, dotado de atributos de divindade, e de uma divindade humanizada, que transparece de formulações como "divino e tolerante", "O coração/Que (...) /Palpita/Com infinita/Paciência/E compaixão". Este coração, que no contexto do *Diário* poderá aparecer como algo enigmático, torna-se mais facilmente identificável se recorrermos ao intertexto rilkiano e às gravuras que acompanham a tradução portuguesa: ligeiramente deslocado à direita na perspectiva do observador, o centro do quadrante vai precisamente coincidir com o que seria o coração do anjo, caso ele o possuísse. Se o "anjo de pedra" rilkiano, eminentemente transcendente, não declinava traços de humanidade — "Anjo a sorrir, ó figura sensível" —, o anjo de Torga, em relação quiástica com aquele, não perde os sinais de divindade, enriquecida, na visão torguiana, por uma humanidade envolvente. Figuras híbridas num e noutra poemas, os anjos conformam-se como medianeiros entre o divino e o humano.

Abandonada a apóstrofe e a postura dubitativa, todo o enunciado surge formulado na terceira pessoa, afirmativamente ao serviço da descrição e da interpretação. Assim, o mostrador, ao qual Torga confere o estatuto de oráculo a decifrar — "lousa sagrada" —, encontra-se à disposição de quem o interpreta e nele vê inscrita a verdade que acha sua. Terráqueo e prometeico, Torga comete apenas ao homem a

capacidade de julgar a obra própria, levando-o a assumir, simultaneamente, o papel de julgado e de julgador. Também aqui nos encontramos perante um tema central na obra do seu autor. Desinteressado de toda a especulação metafísica tão peculiar a Rilke, Torga opõe-lhe uma poesia do homem, que se sente abalado pelo frémito da aspiração à eternidade, mas que elege a terra como seu reino: "A sombra que fazemos/No chão..."

Um e outro poema dão também conta, em termos muito claros, do fôlego característico de cada um dos seus autores. Apesar da estrutura formal fechada — o soneto —, o poema de Rilke tende para a amplidão e desbordamento. Torga, por seu turno, tira vantagem de uma estrutura formal relativamente aberta, contrariada pelo ideamento tenso e coeso que se satisfaz na conclusão.

Com uma personalidade poética muito marcada, que não o predisponha a uma recepção de tipo identificativo, a melhor prova do reconhecimento da craveira de Rilke por Miguel Torga reside no desafio a que este se sente arrastado e concretiza numa réplica ao poema "L'Ange du Méridien", em que ostensivamente marca as diferenças que o separam do lírico alemão.

b) Junto do 'Anjo do Relógio' da Catedral de Chartres, de Carlos Camposa

De tão longe vim contemplar-te,
Anjo sereno de sorrir distante
Com poemas de Rilke
no gesto de sustar o teu quadrante...,¹

Assim abre um poema que Carlos Camposa², escritor de tendência neo-realista, dá à estampa em 1956, logo explicitando com este *incipit*, a relação simpática com o texto de Rilke que nos serve de principal referência. Concebido como fala dirigida à estátua ao cabo de uma longa viagem expressamente realizada para a ver, subentende-se por este início que havia partido de leituras rilkianas o impulso para essa peregrinação.

A inclinação simpatética desta abertura deixa prever estruturas mais do tipo coincidente do que divergente em relação ao poema de Rilke, suposição corroborada na imediata sequência. Perante a figura de pedra, os primeiros traços que o sujeito lírico nela percebe — e que se revelarão nodulares no poema — repre-

¹ Carlos Camposa, "Junto do 'Anjo do Relógio' da Catedral de Chartres", in *O Comércio do Porto*, de 10 de Janeiro de 1956, p. 5.

² Na impossibilidade de apurar a data de nascimento, refira-se que é de 1951 o seu volume de estreia, *Inconformidade*, onde surgem poemas com a data de 1943.

sentam, na verdade, confirmações da visão rilkiana: evidenciam-se em primeiro lugar o seu sorriso e, depois, a sua distância. Os outros submotivos igualmente colhidos no texto matriz são os do quadrante e do tempo, que C. Camposa, no entanto, prescinde de explorar, acrescentando-lhes, em vez disso, submotivos novos, como os das grades, das pombas, das crianças e, ainda, o do coração — neste caso, o coração de quem contempla. Com estas introduções, o peso semântico desloca-se no sentido da serenidade, da leveza, da inocência e da ternura, semas que ganham tanto mais relevo quanto é certo abdicar-se de toda a especulação metafísica relacionada com o tempo. Essas categorias vêm todas convergir no sorrir da figura, do qual se diz, é certo, que reúne sombra e luz, mas no qual o sujeito lírico tende a colher sobretudo a sensação de calma e segurança. Central é, neste poeta de vivência fraternal, o sema da distância, explorada em duplo sentido: por um lado, a pura distância física que, essa, é anulável através da viagem; por outro, aquela que resulta do isolamento essencial da estátua, com especial expressão no seu olhar "perdido/num céu íntimo, de íntima lonjura", que vem a revelar-se igualmente anulável, e anulada, face à vibração do sujeito lírico em uníssonos com a figura escultórica:

De tão longe vim contemplar-te
e ardo-me em lume forte de emoção
ao ver-te que, distante,
terrivelmente perto estás do coração!

Sem a profundidade metafísica de Rilke e sem o gesto de desafio que encontrámos em Torga, esta composição, íntima e recolhida, procede a um grande esbatimento das tensões dramáticas e encontra o seu sentido na realização de consonâncias: primeiro, do sujeito lírico com a poesia de Rilke, e, logo, do sujeito lírico com o sorriso perdido na lonjura, sorriso de esperança, calmo e seguro, da estátua de Chartres.

c) *O anjo fúnebre*, de Nuno de Sampayo

Uma das vozes com maior número de entradas neste coro de sintonia angélica é a de Nuno de Sampayo (n. 1925), como se atesta com o volume significativamente intitulado *A condição angélica*, onde o poeta recoloca e explora um vasto leque de interrogações e perspectivas rilkianas. Desde o perscrutar o sentido de cenas bíblicas, telas e esculturas, ao indagar-se sobre a situação do homem, existencialmente situado em contraponto com o anjo, as poesias deste volume afloram as

questões cruciais do eterno e do efêmero, da vida e da morte, da arte e da vida. Dentre várias possíveis, refira-se uma brevíssima composição, que só em leitura cruzada com o texto de Rilke desdobra mais amplamente o seu sentido:

O anjo fúnebre

Dás a morte, como se dá uma taça
Cheia até às bordas, e sorris levemente,
Anjo lapidar, sem nenhum quadrante possível,
Sem nenhuma inscrição lógica, apenas lucidez,
Fria, cruel, altiva, implacável lucidez.¹

A essência deste anjo da morte é concisamente definida em função, respectivamente, da presença e da ausência de dois atributos que de imediato remetem para o intertexto rilciano: o sorriso leve e o quadrante. Enquanto os anjos anteriores são, por natureza, convidativos ao diálogo e dialogantes — o sorriso, o gesto de suster o quadrante, representam traços da sua disposição essencialmente aberta e convivente —, este anjo apenas conserva um desses traços, o sorriso, facto que, conjugado com a ausência absoluta e inelutável do outro, o quadrante, mais lhe avoluma e vinca a essência despótica e autocrática. Refira-se, muito brevemente, que o palimpsesto rilciano não transparece só da remissão motívica, mas igualmente de certos estilemas, como seja o recurso à comparação plástica, com sobreposição do abstracto e do concreto, que ocorre nos primeiros versos.

d) *Anjo de Catedral*, de Vitorino Nemésio

Anjo de Catedral

Da pálpebra de pedra
Desprende o que vês
Fechado em tua frente,
Anjo de Catedral
Parado no horizonte
Recebe o vento
Preparado nos trigos
Para tanta distância:

¹ Nuno de Sampayo, "O anjo fúnebre", in *Tempo Presente*, n.º 2, Jun. de 1959, p. 40, posteriormente in N. de S., *A condição angélica*, Editorial Aster, Lisboa, 1960 p. 46.

O teu sorriso come
Terra, planura e ânsia.
Eu te escolho e te sagro entre os segredos
Que meu ouvido ouviu.
O silêncio me sela;
Mas basta ver-te,
Pensar em meu ardor teu transe frio:
Nossa própria diferença nos revela.
Uma sombra reparte por teus ombros
Seu sagrado equilíbrio:
Auras, quantas no ter-te e aligeirar-te?
Puro ludíbrico!
Que só de ti e do casulo
De tua pedra te manténs,
Anjo para as planícies precisadas,
De muito mais que chuva:
Do vértice que tens.¹

Se a simples apóstrofe a um anjo sorridente de catedral pareceria uma base menos sólida para identificarmos esta figura com a estátua de Chartres e com o poema de Rilke (tanto mais quanto é certo existir em Reims um anjo de sorrir tão célebre que a expressão "sourire de Reims" assinala, em termos de história da arte, um momento da evolução da estatuária medieval²), há um motivo explorado por Nemésio (1901-1978) que indicia muito claramente a relação dialógica com o texto do que foi secretário de Rodin: o vento. Sem recorrer já a outros traços estruturais e *topoi*, alguns dos quais presentes também nas restantes composições analisadas, como a atitude de apóstrofe, a confrontação tu/ (e neste caso, não "nós", mas) eu, o sorriso, a "distância", e a significativa retomada do vocábulo "equilíbrio", bastaria, julgo, a não muito usual articulação dos motivos do vento e do anjo, tão em destaque quer no poema de Rilke quer na correspondência do poeta³, para alertar para a rede subterrânea de relações com "L'Ange du Méridien".

¹ Vitorino Nemésio, in "Artes e Letras", *Diário de Notícias*, de 18 de Junho de 1964, p. 15, posteriormente in V.N., *Obras completas*, Vol. II — Poesia, in V.N., *Obras Completas*, Vol. II - Poesia, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, p. 436.

² Cf. Ernest M. Wolf, "Rilke's 'L'Ange du Méridien': A Thematic Analysis", in *PMLA*, 80, 1965, p. 9-18, sobretudo p. 14.

³ Leiam-se as cartas do poeta a sua mulher, Clara, de 25 e 26 de Jan. de 1906, em que lhe relata a visita que fizera a Chartres numa manhã de Inverno, na companhia do casal Rodin, e a

Articulando-se face à estátua como sujeito singular, e não como representante de um "nós" mais ou menos concretamente definido, o detentor da voz poética arroga-se aqui um gesto soberano ("Eu te escolho e te sagro entre os segredos/que meu ouvido ouviu"). Sem obliterar nunca a consciência do valor objectual da estátua ("fechado", "parado", "transe frio", "casulo de tua pedra"), e da diametral diferença entre a figura lapidar e aquele que a interpela ("ardor"/"transe frio"), Nemésio faz assentar o poema na exploração do enquadramento geral da figura, projectando nela um significado que vinca ainda mais a carga simbólica que lhe vem já dos primórdios do gótico. Através de lexemas e sintagmas como "fronte", "horizonte", "vento", "distância", "terra, planura e ânsia", "planícies" e "vértice" traçam-se dois eixos nucleares na composição: o horizontal, onde se inserem homens e natureza, e o vertical, para que o anjo aponta. A relação entre os dois não é de ordem estática, e aqui se mostra a importância do motivo do vento, que Nemésio é o único dos receptores portugueses a valorizar: na horizontal gera-se uma corrente dinâmica, a que o vento serve de transporte, "recebida" pelo anjo e por ele orientada no sentido da vertical. Através da sua figura e do seu vértice, este estabelece, de forma simbólica, uma união mística entre natureza, homem e Deus. Estamos assim perante um poema essencialmente religioso, como o são tantas das composições do volume em que veio a inserir-se, *Canto de véspera*. Homem religioso, Nemésio vê no anjo um mediano que, em relação triangular, religa natureza, homem e Deus, o vértice supremo a que tudo aspira e para que tudo tende.

e) *Ode ao Anjo de Coimbra*, de António Quadros

Um outro poema a ler por referência a "L'Ange du Méridien" é a "Ode ao Anjo de Coimbra", de António Quadros (1923-1993)¹. Publicada nas páginas da revista de espírito nacionalista *Itinerário*, em 1966, no rescaldo, portanto, dos primeiros grandes sinais do desmoronamento do império colonial português, esta longa composição parte de elementos estruturais simétricos em relação àquela. Também aqui o sujeito lírico faz a interpelação directa de uma estátua de anjo, neste caso uma estátua de autor português, guardada no Museu Machado de Castro, em Coimbra. Também aqui se procede a uma selecção de elementos descritivos, postos ao serviço da decifração do sentido da imagem. À semelhança dos poemas de Rilke e de Torga,

conversa com o Mestre escultor sobre o vento que sempre sopra em volta das grandes catedrais.

¹ António Quadros, "Ode ao Anjo de Coimbra", in *Itinerário*, n.º 6, Jun-Jul. de 1966, p. 14-15.

também aqui o texto se organiza explorando a contraposição tu/nós, constituindo a categoria "tempo" o principal núcleo organizador desse confronto: enquanto à estátua assiste a intemporalidade ("Tua beleza intemporal"), o grupo referente do pronome "nós" vive mergulhado nas turbulências do tempo histórico ("Olhamos-te, nós, os impacientes,/ Olhamos-te, os saudosos, angustiados"). Também aqui, finalmente, o anjo é evocado por recurso aos já nossos familiares tópicos do sorriso, da serenidade e da indecifrababilidade ("Um dúbio sorriso, uma expressão/De alegria serena, talvez de ironia,/Talvez ainda de êxtase ou paixão,/Não sei,/A própria face do enigma, como a esfinge").

Arrancando destes pontos comuns, esta composição orienta-se, porém, num rumo muito diferente do do poema rilciano, e dá bem conta das linhas de interesse do pensador, poeta, contista e ensaísta que foi António Quadros. Figura destacada do movimento da Filosofia Portuguesa, muito da sua ensaística filosófica e cultural orienta-se para os temas e mitos nacionais, e, particularmente, para o mito sebástico. Dedicou-se à investigação e edição da obra de Fernando Pessoa, com significativo destaque para o livro da *Mensagem*. A "Ode ao Anjo de Coimbra" que, como se disse, parte de afinidades estruturais com o poema de Rilke, vem a ganhar um desenvolvimento, por vezes de respiração épica, que está bem de acordo com este quadro de referências do autor português. Assim, o "nós" representa concretamente os portugueses da actualidade, que vivem um presente de desânimo e indignação, enquanto o anjo da escultura de Diogo Pires Moço, que ostenta não um quadrante, mas um escudo português e tem aos pés uma esfera armilar, encarna o próprio ser português "inteiro e puro". A ambiguidade da sua expressão é fruto da acção do tempo sobre a pedra, cabendo aos contemporâneos desvendar uma mensagem que vivera intacta no passado, e realizar, agora e no futuro, a obra de ressurreição pátria. Actualizando pois os mitos do sebastianismo e do Quinto Império a partir da decifração de uma figura angélica esculpida em pedra, esta composição de António Quadros constrói o seu espaço numa muito singular confluência dos intertextos rilciano e pessoano, respectivamente dos *Novos poemas* e da *Mensagem*.

f) *Exegese*, de Nuno Júdice

A terminar esta já longa cadeia, refira-se um poema de Nuno Júdice (n. 1949), cujo carácter metatextual se denuncia no seu plurissignificativo título

Exegese

As águias assustam-se com o voo do anjo
o que abandonou o poema de Rilke e desceu à terra
sujando as asas no lodo da inspiração. Bebo
com esse anjo — o álcool puro das celebração profanas,
baixas — e levo-o até à ponte de onde se avista
o infinito. Ele ri-se: "Conheço a eternidade!" E uma lágrima
hipócrita mancha-lhe o rosto. "É do frio", diz — desculpando-se,
devagar, com um sorriso baço de quem viu tudo.
— Não esqueças o outro lado, digo-lhe, e descreve
aos habitantes do ócio a paisagem de ouro e púrpura
que os deuses habitam.
Ele bate as asas, ainda, tentando um voo
ridículo; e cai de encontro aos pilares, vomitando
a luz amarela do crepúsculo ¹.

Renunciando a qualquer contextualização ou indicação topográfica, como por exemplo a simples nota "Chartres", o anjo deste poema é identificado como "o que abandonou o poema de Rilke", implicando o recurso ao artigo definido, de valor anafórico, a pressuposição da sua imediata identificação por parte do leitor. Alguns traços que se transformaram em *topoi*, como o sorriso, o seu conhecimento da eternidade, o seu saber acerca do aqui e do além, a sua posição de mediano, estabelecem uma clara relação com o anjo do relógio.

Também aqui o eu lírico entra em diálogo com o anjo. Em vez, porém, de um diálogo unidireccional, partindo da imanência para a transcendência, assistimos a um reajustamento de papéis, correlacionado com um deslocamento das figuras no espaço. Por motivos não de imediato evidentes, o anjo abandonou o poema de Rilke e o estatuto de que aí desfrutava, e desceu agora à terra. Seja por curiosidade do que aqui sucede, por desfastio, por condenação (lembre-se o motivo bíblico da queda), ou até em cumprimento de missão atribuída, o anjo transmigrou e vem ocupar um *habitat* que não é o seu. Para além das linhas a estabelecer com o motivo simbolista do anjo caído ou exilado, de que se apresenta como inversão parcial, tornam-se muito curiosas neste ponto as interferências com o filme de Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* (título português: *As asas do desejo*), onde um dos dois anjos que acompanham os homens experimenta uma vida de mortal, descobre os pequenos prazeres quotidianos, como o de um café fortuito, bebido ao frio, ao balcão de um

¹ "Poemas inéditos de Nuno Júdice", in *JL*, de 17 de Out. de 1989, p. 13.

bar-roulotte, o apertar a mão a um amigo, o amor de uma mulher, o gozar a vertigem do risco, fazendo toda uma aprendizagem do viver em transitoriedade. Julgo constituírem remissões directas para o filme a imagem das águias, bem como a imagem obsessiva da ponte, a referência ao frio, à lama, a cena de confraternização do anjo com o eu lírico¹.

A transmigração do anjo repercute-se quer no levantamento da figura, quer na distribuição de papéis. Ao transpor-se para o mundo do tempo, assume consequentemente o movimento, trocando o hieratismo pela locomoção. Inexperiente e desajeitado no novo espaço, assistem-lhe traços de grotesco, ou apenas de ridículo: assusta as águias, tenta por fim, depois de uma cena de "celebrações profanas" com "álcool puro", "um voo ridículo" aos olhos dos humanos, caindo em vômito. Também o seu sorriso deixou de ser sibilino, envolto em silêncio e em enigma, promessa de sabedoria. Temos uma figura palavrosa, que diz trivialidades, enxuga uma lágrima hipócrita ao falar-se na eternidade, apresenta desculpas banais, assume gestos e atitudes de quem se coloca ou se deixa colocar — depende do grau de perfídia que se atribua ao sujeito da enunciação — na situação de quem presta contas.

Mais conhecedor do terreno, é agora o eu lírico o cicerone do aqui e, mesmo, do além a partir do aqui. É também este quem esboça um ténue movimento — cínico? nostálgico? — de oposição a uma aprendizagem demasiado cabal de terrenidade por parte do anjo, atribuindo-lhe uma ocupação possível ou uma missão: recorda-lhe "o outro lado" e o seu papel de medianeiro em relação aos mortais. Mas também aqui a imagem angélica se apresenta delapidada: numa restrição carregada de acerba ironia, que reverte sobre o próprio autor e sobre os leitores, como cicerone do além o anjo já não pode entreter senão os "habitantes do ócio". Mais do que simples exegese de um poema de Rilke, o poema de Nuno Júdice apresenta-se com exegese de uma época e de um momento literário, os nossos, época terminal, de desilusões, mas na qual subsiste a memória das ilusões passadas, que se mantêm como objecto de nostalgia ou talvez como puro ritual a cumprir ou recordar. A aura finissecular dos tons crepusculares de ouro e púrpura, por exemplo, persiste numa mancha dos mesmos tons cromáticos, mas aferidos ao vômito. Assim, o intertexto rilciano — que, à semelhança de outros poemas analisados, transparece também de recursos formais, como seja o hiperbólico recurso ao *enjambement* — entra em sobreposição com referências bíblicas, referências fílmicas (por sua vez marcadamente meta-rilkianas), referências à própria história literária, citadas e integradas na reflexão sobre o momento actual.

¹ Esta impressão de convergência do poema de Rilke com o filme de Wim Wenders pode vir a confirmá-la junto do próprio Nuno Júdice, a quem aqui deixo o meu agradecimento.

A série poética apresentada confirma, portanto, o carácter fortemente apelativo do poema rilkiano, tornando-se interessante verificar como a circunstância de cada um dos interlocutores condiciona em tão alto grau as respostas apresentadas ao longo de quatro décadas. Seleccionando, enfatizando diferentemente, conjugando de forma nova ou ampliando vários traços da figura rilkiana, os poemas de Torga, de Carlos Camposa, de Nuno de Sampayo, de Vitorino Nemésio, de António Quadros e de Nuno Júdice resultaram muito diversos na sua índole e na sua intenção, mas todos revelam o fascínio do anjo e quase nenhum pôde passar sem o sorriso da figura da Catedral de Chartres.

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Nota Prévia (<i>M. Irene Ramalho S. Santos</i>) | 5 |
| Introdução | |
| A PÁTRIA DE HÖLDERLIN (<i>Rita Iriarte</i>) | 7 |
| I. ASPECTOS DA IDENTIDADE CULTURAL E LITERÁRIA ALEMÃ DOS FINAIS DO SÉCULO XVIII ATÉ À ACTUALIDADE | |
| 1. Pré-Romantismo - Classicismo de Weimar | |
| A AFIRMAÇÃO DO IDEÁRIO BURGUÊS EM <i>HERMANN UND DOROTHEA</i> . GOETHE – A REVOLUÇÃO FRANCESA – O PERÍODO <i>BIEDERMEIER</i> <i>Ludwig Scheidl</i> | 29 |
| "LIEBER WARUM BIST DU NICHT EIN VIRTUOSE[...]?" A PROPÓSITO DE UMA PRIMEIRA DIVERGÊNCIA ENTRE HAMANN E HERDER RELATIVAMENTE À IDEIA DE "POESIA" <i>José M. Justo</i> | 41 |
| O TRABALHO DO REAL: O PÚBLICO E O PRIVADO NA EPISTOLOGRAFIA DE FRIEDRICH SCHILLER <i>Teresa R. Cadete</i> | 59 |
| 2. Romantismo – "Vormärz" – Simbolismo | |
| A "MÁSCARA" DE CALLOT — APARIÇÃO/OCULTAÇÃO DE HOFFMANN, ESCRITOR <i>Teolinda Gersão</i> | 71 |
| AS METAMORFOSES DO ARABESCO – TRAÇOS DA ESCRITA DE HEINE <i>Fernanda Gomes</i> | 83 |
| ALEMANHA ALGUMA CONHECIDA... HEINRICH HEINE E O PATRIOTISMO ALEMÃO ENTRE O CONGRESSO DE VIENA E A REVOLUÇÃO DE 1848 <i>Alfred Opitz</i> | 95 |
| A MÚSICA E A PALAVRA – WAGNER E A NONA SINFONIA DE BEETHOVEN <i>Rita Iriarte</i> | 107 |
| 3. Do Expressionismo à literatura Alemã Contemporânea | |
| A ALMA E O CAOS: POETAS DO EXPRESSIONISMO <i>João Barrento</i> | 129 |
| CHICAGO OU TAHITI? UM PROCESSO DE ENSINO/APRENDIZAGEM EM <i>IM DICKICHT</i> DE BRECHT <i>Vera San Payo de Lemos</i> | 143 |
| HISTÓRIA E ROMANCE NO SÉCULO XX: ALGUMAS PERSPECTIVAS <i>Teresa Seruya</i> | 161 |
| THOMAS MANN: O ESCRITOR E O SEU TEMPO. OS <i>DIÁRIOS</i> DOS ANOS TRINTA <i>Maria Teresa Delgado Mingocho</i> | 181 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| O EQUILÍBRIO DO OLHAR SOBRE O PARAPEITO. HERMANN HESSE, ROMÂNTICO? <i>Fernando Ribeiro</i> | 193 |
| DER STUMME DE OTTO F. WALTER. A PROCURA DA LINGUAGEM E DA IDENTIDADE <i>Gonçalo Vilas-Boas</i> | 203 |
| ENCANTAMENTO E DESENCANTAMENTO: DO MÄRCHEN À POESIA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA <i>Maria Teresa Dias Furtado</i> | 211 |
| "WELCOME TO HELL NO PITY HERE" HAMLETMASCHINE DE HEINER MÜLLER – UM LABORATÓRIO DE VOZES <i>Anabela Mendes</i> | 229 |
| ARS COMBINATORIA. A ESTRADA DE WOLOKOLAMSK (I-V) DE HEINER MÜLLER <i>Carlos Guimarães</i> | 243 |

II. A LÍNGUA ALEMÃ NA COMUNICAÇÃO LITERÁRIA ENTRE OS TEMPOS E AS CULTURAS

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| O SEBASTIANISMO NA DISTÂNCIA IRÓNICA. COMENTÁRIO A DOIS TEXTOS DE ERNST PENZOLDT <i>Olívio Caeiro</i> | 255 |
| A PRIMEIRA VERSÃO PORTUGUESA DE UMA TRAGÉDIA DE SCHILLER — O DRAMA "O AMOR E A INTRIGA", REPRESENTADO EM LISBOA EM 1802, NO TEATRO NACIONAL DA RUA DOS CONDES <i>Maria Manuela Gouveia Delille</i> | 279 |
| DE RILKE, DOS ANJOS E DA POESIA PORTUGUESA <i>Maria António Ferreira Hörster</i> | 295 |
| A TENTACÃO DA ARTE. O DIÁLOGO DO POETA ENZENSBERGER COM A POESIA <i>Maria Helena Simões Catarino</i> | 309 |
| TRANSLATOLOGIA — UMA CIÊNCIA ALEMÃ? <i>Renato Correia</i> | 317 |