

A PALAVRA E O CANTO

MISCELÂNEA DE HOMENAGEM A RITA IRIARTE

Organização do
Departamento de Estudos Germanísticos
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



Edições Colibri

“WER, WENN ICH SCHRIEE, HÖRTE MICH DENN AUS DER ENGEL
ORDNUNGEN?”

ALGUNS ECOS PORTUGUESES A UM VERSO DE RILKE*

Maria António Ferreira Hörster

É por demais conhecido o relato que a princesa von Thurn und Taxis-Hohenlohe faz do nascimento da “Primeira elegia de Duíno”. Na manhã de 21 de Janeiro de 1912, inquieto com uma carta de negócios a que tem de dar resposta, Rilke desce aos bastiões do castelo de Duíno ligados entre si por um caminho estreito e, no meio das suas deambulações, pára, de repente, porque lhe parece escutar uma voz que por sobre as fragas lhe bradava do mar:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen?

(Fülleborn/Engel, 1980: 49-50)

Estava dado o primeiro verso do grande ciclo, que só a 19 de Fevereiro de 1922 viria a concluir-se (*ibid.*: 253-254). A *energeia* desta voz primordial não haveria só de impor-se a Rilke, que se lhe rendeu e dela fez a sua força. Repercutiu e ecoou em todas as latitudes onde Rilke tem sido objecto de leitura, e por sobre tempos e espaços continua a transmitir o seu impulso criador. O espaço português não é excepção¹.

Dada a inacessibilidade do original para a grande parte dos nossos escritores, foi essencialmente através de traduções e da mediação crítica que a “Primeira elegia de Duíno” e as restantes foram conhecidas e interpretadas entre nós. Como também é sabido, a primeira tradução portuguesa desta elegia é da autoria de Paulo Quintela e foi publicada em Julho de 1939 na *Revista de Portugal*, ostentando em nota a data de “Nov. de 1937”. Na versão de P. Quintela, a interrogação inicial toma a seguinte forma:

Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens
dos anjos?

(Rilke, 1969: 35)

* Trabalho integrado no projecto de investigação “A recepção de autores alemães na literatura portuguesa dos séculos XVIII a XX”, do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

1 O presente levantamento de testemunhos recepcionais nasceu ao sabor de leituras com o seu quê de accidental e de forma alguma se vê como resultado de uma pesquisa sistemática e definitiva.

Acompanhava a tradução um comentário interpretativo que o germanista, numa atitude metacomentadora, e jogando com uma expressão da própria Elegia, metaforicamente intitulava “Este ‘erro de distinguir’”. Quintela inicia o seu texto com uma desvalorização fortíssima do discurso crítico, menorizado face à dimensão verdadeiramente religiosa da criação literária: “Os que a *graça* não busca lançam-se na compreensão e nela procuram compensações para esse crescente afastamento da origem” afirma, tomando das *Cartas de Muzot* a imagem da criação das *Elegias* como “Graça”. Apoiando-se nesta correspondência evoca, numa linguagem exaltada, a génese das *Elegias*, que ganham um estatuto mítico e aparecem como o protótipo do poema inspirado. Num brevíssimo comentário à sua tradução, poderemos dizer que Quintela mantém as fracturas violentas do verso, fazendo seguir imediatamente ao pronome interrogativo a oração condicional intercalada (“wenn ich schrie”). Outro aspecto a assinalar é que, respeitando o conjuntivo de irrealidade (“schrie”), nos propõe um imperfeito do conjuntivo (“se eu gritasse”), sublinhando assim o carácter remoto de uma concretização do grito.

Só em 1969 haveria esta tradução de ser publicada em volume (Rilke, 1969), devendo a sua circulação ter sido até essa data relativamente restrita; no entanto, o poema de Rilke terá sido conhecido através da versão francesa de Maurice Betz, que abria com as seguintes palavras:

Qui donc, si je criais, parmi les cohortes des anges
m'entendrait?

(Rilke, 1938: 199)

e também da de J.-F. Angeloz, que para o início propunha:

Qui donc, si je criais, m'entendrait parmi les hiérarchies
des anges?

(Rilke, 1943: 39).

Para além destas traduções, porventura as mais conhecidas em Portugal, pelo menos até à publicação das versões das segunda, terceira, quarta, quinta e sexta elegias nas revistas *Árvore* e *O Tempo e o Modo* por Quintela, conheceram-se ainda traduções em língua inglesa, castelhana, italiana e, evidentemente, aquelas que nos vinham do Brasil.

Se não tomarmos em conta a tradução, modalidade recepcional complexa em que se sobrepõem a dimensão crítica e a dimensão produtiva (cf. Hörster, 1993: 106), o primeiro testemunho que recolhi de recepção produtiva deste *incipit* memorável por escritores portugueses é uma composição em verso do dramaturgo e poeta açoriano Armando Cortes-Rodrigues (n. 1891), companheiro de Fernando Pessoa na aventura de *Orpheu*. Poeta de disposição intrinsecamente religiosa,

regressaria às Ilhas depois da sua passagem por Lisboa, e nesse assumido enclausuramento cultivou uma lírica simples, por vezes de aproximação à alma popular, espiritual e de inspiração franciscana. Por estranho que possa parecer, foi Cortes-Rodrigues um dos primeiros receptores portugueses de Rilke (Hörster, 1993: 448-460), tendo em 1939, durante uma visita a Paris, feito “a peregrinação pelos sítios de Rilke”, como ele próprio diz em carta. Leitor atento do *Malte* já então, tradutor do poema “Chemins” (Rilke, 1938: 292) em 1943, Cortes-Rodrigues mostra conhecer *As elegias de Duíno* e ter sentido a força expressiva do seu primeiro verso numa composição breve, publicada em 1948 na revista *Portucale*:

Quando eu gritar,
qual é o eco que há-de, ao longe, responder-me?
Quando eu falar,
Que voz serena há-de continuar a minha voz?
Quando eu chorar,
Que mão compassiva há-de enxugar as minhas lágrimas?
Quando eu sofrer,
Que regaço se há-de abrir para receber a minha cabeça?

(Ilha de S. Miguel dos Açores 1947)²

Nos versos de abertura ressoa iniludivelmente a pergunta angustiada que inaugura a “Primeira elegia de Duíno”. Esboça-se a mesma situação de criatura em aflição, sozinha e frente ao espaço. Mas enquanto no decurso do poema de Rilke a voz poética prolonga e intensifica o sentimento da sua indigência e, depois de pôr em dúvida a possibilidade e a eficácia de uma resposta transcendente, desdobra em vários planos tarefas cometidas ao homem para que as realize, o movimento interno do poema de Cortes-Rodrigues é bem diverso: a situação interrogativa, fundamental também em Rilke, constitui-se como eixo de desenvolvimento do poema, porém não é o primeiro verso, portador da nota de angústia, que instaura um movimento em crescendo. É a tímida nesga de esperança contida em “responder” – no dístico primeiro quase apagada pelo força de “gritar” – que acaba por chamar a si a linha climáctica: “o eco que há-de, ao longe, responder-me?”, “Que voz serena há-de continuar a minha voz?”, “Que mão compassiva há-de enxugar as minhas lágrimas?”, “Que regaço se há-de abrir para receber a minha cabeça?”. Este jogo de forças entre os primeiros e os segundos versos dos dísticos, em que a um esbatimento gradual do sentimento de precariedade e a uma interiorização do sofrimento, contidos nos primeiros, – “gritar”, “falar”, “chorar”,

2 A. Cortes-Rodrigues, “4 poemas líricos”, in *Portucale*, 2ª série, vol. III, nº 13-14, Janeiro-Abril de 1948, p. 40-43. Posteriormente, in *Horto fechado e Outros poemas*, Porto, ed. do A., 1953, p. 53.

“sofrer” – corresponde uma intensificação da nota de esperança e compaixão como resposta ao sofrimento, nos segundos, constitui-se como que em uma resposta cristã ao poema de Rilke. O movimento repetitivo das perguntas com a sua toada de salmo, a identificação implícita da situação do eu lírico com a do “Filho do Homem” e as restantes ressonâncias bíblicas aliviam, com o seu horizonte de confiança em Deus, a carga de angústia existencial, num poema em que os volumes orquestrais da elegia dão lugar a uma serena música de câmara³.

Numa imediata relação intertextual com a abertura das *Elegias* encontra-se o título de um volume em prosa que Yvette Kace Centeno (n. 1940) dá à estampa em 1962, *Quem, se eu gritar*, expressamente colocado sob epígrafe do verso de Rilke na versão original. Trata-se certamente de uma obra de tenteio juvenil, que começa por apresentar-se como o relato de uma “história” à maneira tradicional⁴, mas que se conforma como texto híbrido, de tom épico-lírico, em que um discreto fio narrativo e uma solta linha de acção exterior se dissolvem, absorvidos por um registo diarístico, de algum derrame sentimental. A “história” parece ser sobretudo a do crescimento interior da figura central, uma jovem que se vê agir e interiormente se ausculta no seu contacto com o amor. A oscilação entre atitudes narrativas de terceira e primeira pessoas, de algum efeito experimental, desde logo aponta para a hibridez do género, ao mesmo tempo que remete para um processo de procura do eu, ensaiado quer pela via, mais explorada, do sondeio interior, quer pela via da observação exterior, da despersonalização. O texto compõe-se de pequenos trechos soltos, sendo logo num dos primeiros que se encontra o mais explícito eco das *Elegias*:

No meio do pátio havia um pequeno lago com repuxo e alguns arbustos que davam ao ambiente uma frescura árabe. Todos os quartos abriam para o pátio. Através das persianas ela tentou viver o amor adormecido das pessoas redondas e felizes. Um amor isolado. Um amor egoísta. Quem é que a ouviria se ela gritasse de repente: Nunca se passa nada. É mentira. É mentira. Nunca se passa nada.

(Centeno, 1962: 19).

Como se vê, o grito denuncia sobretudo uma revolta, essencialmente dirigida contra o marasmo geral, exprimindo o inconformismo de uma jovem que procura encontrar-se, eventualmente através da plenitude amorosa, e à sua volta, entre os

3 Nas breves palavras que dedica a Cortes-Rodrigues, Óscar Lopes escreve a respeito de *Horto fechado e Outros poemas*. “Melhor ainda, *Horto fechado e Outros poemas*, 1953, incluindo “4 poemas líricos”, sep. de *Portucale*, 1948, que de resto se contam entre o seu mais valioso conteúdo.” (Lopes, 1973: 722). Este juízo de Óscar Lopes, que não julgo tenha estabelecido a ligação com Rilke, é bem a prova de como o diálogo com um outro poeta, por vezes catalogado e tão mal avaliado enquanto “influência”, pode ser motivo de enriquecimento de uma voz lírica.

4 “O princípio da história pode situar-se numa sufocante tarde de Verão” (Centeno, 1962: 9).

instalados, encontra apenas acomodamento, falsidade e imperfeição⁵. Neste trecho, repercute mais, aliás, a crítica à cultura de um Malte Laurids Brigge que leu Nietzsche do que a inquietação metafísica das *Elegias*. Lembre-se o célebre catálogo de perguntas maltiano, que abre: “Ist es möglich, denkt es, daß man nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat?” (Rilke, 1966: 726 ss.). Apesar da remissão explícita para as *Elegias* através do título e da epígrafe, o grande texto de ressonância da obra são, afinal, justamente *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, cuja versão portuguesa (1955) era amplamente conhecida nos círculos estudantis de Coimbra ao tempo em que a autora aí frequentou Filologia Germânica na Faculdade de Letras⁶. Sinais de leitura desse romance-diário é a disposição em quadros ou apontamentos fracturados, impressões, divagações, registos de um eu que se busca e que conta entre as fases importantes do seu percurso uma experiência de estrangeiro – não Paris, como o Malte, mas uma cidade universitária alemã. A ânsia da plenitude amorosa por parte de uma figura feminina, a concepção do amor como algo de absoluto que chega (pontualmente) a dispensar o amado têm algo de Mariana Alcoforado e de Florbela Espanca ao mesmo tempo⁷. Remetem ainda explicitamente para o *Malte* o motivo de um corpo que se autonomiza e inexplicavelmente incha, lembrando o episódio da morte do Camareiro Brigge⁸, ou o da cara como máscara⁹ ou o de uma presença transcendente na parede do quarto¹⁰, entre outros motivos e sensíveis ecos verbais. Do verso de abertura das *Elegias*, recolhe o volume, afinal, sobretudo a expressão de inquietação e intensidade emotiva de um eu, que se reconhece sozinho e dos outros se demarca.

Vem-nos de um romanista o testemunho seguinte que registei. Encontra-se inserido num dos contos de *Os amantes* (1968), de David Mourão-Ferreira (n. 1927), intitulado “A boca”, que na edição consultada surge expressamente datado de 1967. O conto apresenta um começo perfeitamente tradicional e sem nada de inquietante, apontando para uma ambiência muito anos 60, em Portugal: “Viram-se pela primeira vez à saída da Cinemateca.” Logo o par se encontra e é tomado de uma vertigem amorosa, que os alucina, acompanhada ou comandando

5 Num dos apontamentos finais, retoma-se este motivo: “Todas as pessoas são pessoas estranhas entre si, eternamente grávidas de mundos diferentes. Redondas e fechadas. Agressivas. Agudamente eu grito e tento perturbar o teu silêncio. Agudamente eu grito e os meus gritos não quebram os inúmeros círculos de vidro que há à tua volta.” (*ibid.*: 77).

6 Outro exemplo coevo de recepção do *Malte* por um também ex-aluno de P. Quintela é o texto “Rosas vermelhas”, de Manuel Alegre (Cf. Hörster, 1993).

7 “O homem quando gosta a sério é sempre igual, adora ser o dono e ter a certeza regulamentada de que o é. De ti não quero nada.” (Centeno, 1962: 58).

8 “O meu corpo está inexplicavelmente inchado e cheio de mim própria” (*ibid.*: 77).

9 “A secretária feia usa a cara que tem nas grandes ocasiões.” (*ibid.*: 37).

10 “E nos olhos acesos da parede vi a senhora morta” (*ibid.*: 41).

um turbilhão de espaços e de línguas, que se sucedem fantasticamente: Lisboa, Paris, Veneza, Milão, Berlim são cenários que como que por passe de mágica se revezam e nesse revezamento alucinatório se equivalem e se anulam, para deixar no centro a experiência erótica em torno da figura feminina de Rossana. Espaço principal desse encontro é a intimidade de um quarto-ninho amoroso, recriado com numerosos indícios epocais de efeito realístico – títulos de livros e de revistas de leitura obrigatória nos anos 60, peças e estilos musicais, bebidas e sua preparação –, cujo realismo é porém anulado pelas paisagens surrealizantes que sucessivamente se avistam pela(s) janela(s). Rossana, mulher intelectual que de momento lê a mais recente peça de Peter Weiss, num gesto de algum enfado, reclama em idiomas sucessivos a necessidade de trabalhar, mas tolera as investidas amorosas do protagonista, que lhe descobre na anca uma boca imensa, centro amoroso irresistível, que o reclama e o empolga. A intensidade amorosa arrasta a recordação/efabulação de outras experiências amorosas, noutros tempos, noutros espaços, com outras mulheres. A Rossana sucede-se Agnès, os encontros amorosos decorrem agora no sótão de uma estalagem situada numa ilha longínqua que “de tempos a tempos desaparecia, de tempos a tempos voltava à superfície”. Agnès tem uma irmã, Eurydice, que “tinha perdido a fala, em pequena, durante a guerra”. É Eurydice que, levantando a tampa do alçapão, sobe ao sótão onde o protagonista, Rainer de seu nome, se encontra despido e, “toda silêncio”, o vai conduzir à mais plena experiência de amor. Assim termina o conto:

E Eurydice ajoelhada. E Eurydice de bruços. E Eurydice a beijar-lhe os pés, a beijar-lhe os joelhos, a caminhar e a descobri-lo como um sol implacável.

Tôdalas aves do mundo d' amor cantavan... O sol rebenta: é uma laranja. Abre-te, Sésamo! Abre-te, mundo! Si linguam clauso tenes in ore,/ Fructus proicies amoris omnes! Morre-me o grito na garganta... De que vale soltá-lo? Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? Que importa? Agora, sim, talvez sim: l' amor che move il sole e l' altre stelle... Não pares, não pares! Oh, meu amor... Oh my America, my new found lande./ My kingdom.../ My myne of precious stones, my Empiree. /How blest am I in this discovering thee.

E veio depois o Verão, com terraços de luz, com terraços de luz abertos sobre o mar.

(Mourão-Ferreira, 1981: 100)

Numa inversão do mito clássico, é Eurydice, também aqui sem fala, que inicia o movimento de elevação e, por iniciativa própria, vai conduzir Rainer-Rilke?-Orfeu? às alturas do êxtase amoroso, à explosão masculina, solar, à instauração da luz. Através de citações de poetas de vários tempos, de várias línguas e várias

culturas, e assim apontando para a perenidade e centralidade do amor, o autor insinua o decorrer do encontro. Tal como a amiga da falsa alba de Nuno Fernández de Torneol (composição nº 641 do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, nº 292 do Cancioneiro da Vaticana), é Eurydice que incita o amado à união. Os versos de Catulo (55, vv. 18-19) sugerem o jogo amoroso, e o grito rilkiano, também aqui contido, reprimido num movimento de implosão, sinaliza um cume extático de prazer. O último verso da *Divina Comédia* serve-lhe para confirmar o efeito vertiginoso do amor, a força motriz que faz girar o sol e os outros astros e, com versos da ode de John Donne (1573-1631) “To his Mistress going to Bed”, exprime-se o sentimento de felicidade plena, de conquista e descoberta sem fronteiras que o amor proporciona¹¹. David Mourão-Ferreira, que mais tarde, em 1991, haveria de apresentar-se como tradutor da “Primeira Elegia de Duíno” (cf. Hörster, 1996), denuncia já então a sua atracção por ela e, mais do que qualquer outro dos receptores aqui abordados, foi sensível à carga erótica transportada pelos seus primeiros versos. A escolha do nome das figuras leva-nos a interrogar se não se aponta para uma aproximação do protagonista com Rainer Maria Rilke, tomado como protótipo do Poeta, como um Orfeu porque ligado a Eurydice, e se o conto não pode ser lido como uma lição da vitória de Eros sobre o canto ou, talvez de modo mais preciso, de como só Eros pode levar o canto à plenitude.

É de um romancista e poeta, Carlos de Oliveira (n. 1921), que nos chega novo testemunho, inserido este num volume de forte disposição metapoética: *Sobre o lado esquerdo* (1968):

COLAGEM COM VERSOS DE DESNOS, MAIAKOVSKI E RILKE

Palavras,
sereis apenas mitos
semelhantes ao mirto
dos mortos?
Sim,
conheço
a força das palavras,
menos que nada,
menos que pétalas pisadas
num salão de baile,
e no entanto

¹¹ Agradeço aos meus Colegas e Amigos da F.L.U.C. Prof. Doutor Francisco de Oliveira, Prof. Doutor José Cardoso Bernardes, Dr^a Teresa Tavares e Dr. Alberto Sismondini a preciosa ajuda na identificação das citações.

se eu chamasse
 quem dentre os homens me ouviria
 sem palavras?

(Oliveira, 1982: 92)

Este poema curto de metro irregular e globalmente não rimado – ainda que com ostensiva exploração de figuras sonoras como as rimas toantes, aliteraões e paronomásias – abre com uma interpelação directa às palavras. Reunindo ecos de poetas tão distintos como o francês Desnos, o russo Maiakovski e Rilke, Carlos de Oliveira, cujo nome se associa ao neo-realismo, faz aqui o louvor desse ténue, efémero, e contudo forte material de que se tece a comunicação humana. Ao mesmo tempo que cita – inclusive através de processos toantes em relação à tradução quinteliana: “dentre as ordens”/ “dentre os homens” – , Carlos de Oliveira subverte o texto de Rilke. Mantém-se o gesto interrogativo, mas, abandonada toda a críspação, o grito volve-se aqui em chamamento (“se eu chamasse”). Em manifesto desinteresse por qualquer transcendência, não é de angélicas criaturas que se espera a resposta ao apelo do “eu” lírico, mas sim dos companheiros homens. E a dimensão hipotética não se projecta sobre a resposta ao apelo, serenamente tida como possível ou, mesmo, certa; projecta-se, sim, sobre a inviabilidade desse jogo de chamamento-resposta, não fosse existirem as palavras, esse “menos que nada” através do qual nos tornamos solidários.

A denunciar o quanto o *incipit* das *Elegias* chega a funcionar como sinal de marca de toda a poética rilkiana encontra-se o soneto que Manuel Alegre (n. 1936) dedica ao poeta no seu livro *Sonetos do obscuro quê* (1993)

RAINER MARIA RILKE

“Quem se eu gritar?” Algures um pouco ao norte
 constrói o poema como grandes arcos brancos.
 Traz em si como um fruto a própria morte
 por vezes nascem anjos de seus flancos.

Cada poema como graça é revelado.
 “Lágrima de ninguém”. Em verso e prosa
 se transmuda. Por seu veneno envenenado.
 E a morte cresce nele como rosa.

Algures um pouco ao norte. Rainer Maria
 seu nome (diz Marina Tsvetaeva)
 tem sons de infância e de cavalaria.
 Terríveis são os anjos. E terrível
 a palavra que a mão de Deus escreva.
 Este é Rilke: o que diz o indizível.

(Alegre, 1993: 29)

Compõe-se um retrato poético por justaposição de elementos variados: citações de pontos-chave de escritores rilkeanos, como sejam justamente o primeiro verso das *Elegias* ou uma variação do epitáfio, assinaladas por aspas; motivos centrais da obra de Rilke, como os dos anjos das *Elegias*, o da “morte própria” do *Livro de horas* e do *Malte*, da rosa, da infância; palavras-chave que remetem para obras particulares (por ex. “cavalaria” com a sua evocação do mundo do *Cornet*); ecos verbais de textos rilkeanos em tradução portuguesa (por ex. o adjetivo “terrível” para classificar os anjos; vd. Rilke, 1969) ou do discurso crítico português, como seja o prefácio de P. Quintela acima referido (“Cada poema como *graça* é revelado”; s. m.); alguns estereótipos que se associam à obra e à vida de Rilke, por exemplo o seu gosto pelas rosas e o mito de que teria morrido envenenado por uma picada num espinho de roseira; testemunhos de figuras femininas que sobre o poeta escreveram. Neste retrato-mosaico, são pouco vigorosos os sinais de uma leitura pessoal e sentida, e a imitação de alguns estilemas rilkeanos, como o uso de processos comparativos, se queria ser uma homenagem ao poeta (como a disposição do volume leva a crer), resulta quase como *pastiche* desvalorizador. Como imagem de síntese, poderemos considerar, quando muito, o verso final, mas mesmo esse pode entender-se como a recolha de mais um estereótipo rilkeano. Curioso neste testemunho é, no entanto, verificar como a par de alguns elementos que se mantêm constantes desde os primeiros sinais de recepção rilkeana por M. Alegre logo nos inícios de 60 – o interesse pelo *Cornet*, pela rosa – parece notar-se uma menor atenção ao *Malte*, ao mesmo tempo que se percebe uma muito mais acentuada valorização das *Elegias*, apresentadas como cartão de visita do poeta.

Mais recentemente ainda, M. Alegre prolonga a angustiada pergunta inaugural de *As elegias de Duíno* num poema que integra o seu livro *Senhora das tempestades* (1998), desta feita com uma vibração bem mais emocionada. Escrito depois de um problema grave de saúde, este volume denuncia o abalo de quem recebeu a visita da toda-poderosa e terrífica “Senhora das tempestades”. Na ode que lhe dá o título canta-se, como escreve Vítor de Aguiar e Silva no prefácio, “o espanto, a assombração, a angústia e o pavor da visita da morte”. Em “O livro do pescador”, terceiro núcleo desta obra concebida como políptico, colocam-se, sob uma metafórica marítima, as mesmas grandes perguntas do ciclo de Duíno. Vítor de Aguiar e Silva dá-nos uma exemplar síntese desse conjunto lírico:

Os poemas do “Livro do pescador” são uma reflexão e uma meditação admiráveis sobre a busca, a intérmina busca, do sentido que o homem, o mundo e a vida possam ter. Na sua porfia solitária, entre a vastidão marinha e o horizonte incerto, o pescador de robalos da Foz do Arelho é o pescador metafórico dos sinais de uma presença ou de uma ausência originárias que se denominam Deus.

Eu pescador... Eu pecador – assim anaforicamente, convocando memórias bíblicas e fragmentos palimpsésticos de preces, se representa e apresenta o Poeta.

(Alegre, 1998: 19)

À imagem do ciclo de Duíno, também o “Livro do pescador” se compõe de dez peças líricas e, tal como aí, cada uma delas ostenta como título apenas a designação geral do ciclo e o numeral ordinal que indica o seu lugar nele. Diferentemente do ciclo rilkiano, o “Livro do pescador” arranca de um espaço claramente referenciado – a Foz do Arelho – para, no entanto, logo assumir a dimensão metafísica: a praia, numa glosa explícita à cifra de Camilo Pessanha “pedrinhas conchas pedacinhos d’ossos”, aparece ao sujeito lírico como clara lição de que “tudo é como as luzes que cintilam/um breve instante/ e nada mais” (*ibid.*: 41-42), daí se partindo para a questão de Deus e do sentido último das coisas, tematizada nos poemas seguintes. A composição que aqui nos interessa é a nona do conjunto:

Nono poema do pescador

Os anjos são de Rilke. Mas
quem
para além do vaivém das
marés? Quem
quando só mar e céu
e nem
um só se afoite
na praia sem
ninguém?
Quem
quando só eu
e a noite?

(Alegre, 1998: 61)

Ao situar a *persona* lírica num ponto extremo face à vastidão do mar, com mar e céu e noite como horizonte, M. Alegre parte certamente de uma experiência pessoal, ao mesmo tempo porém que convoca nem tanto as *Elegias* mas, sobretudo, a sua mítica gênese, tal como é emocionadamente exposta no comentário de Quintela já referido. Apesar de dominar o ritmo largo e espreado, como bem revela o poema que dá o título ao volume, é curioso ter M. Alegre preferido responder aqui à orquestração larga de *As elegias de Duíno* com uma composição breve e densa, de metro curto e irregular, que opera pela redução. Depois da incisiva afirmação inicial, cujo sentido só no final do poema de algum modo se intui, o poema constrói-se como uma série de três perguntas, anaforicamente dispostas e elipticamente formuladas, nuclearmente assentes no pronome interrogativo e

prescindindo de qualquer indicação de tipo verbal. Assim, enquanto Rilke formulava a sua questão de forma hipotética, duvidando de que de entre as hierarquias dos anjos lhe pudesse advir uma resposta para o seu hipotético grito, mas não pondo em dúvida a existência desses anjos, M. Alegre não coloca a tónica no grito (“se eu gritasse”), nem ainda na resposta a ele (“quem me ouviria”). Através de um processo de semantização da elipse verbal, na redução da frase ao simples pronome interrogativo acompanhado de meras notações de espaço e de tempo (“para além do vaivém das/marés”, “quando só mar e céu”, “quando só eu/e a noite?”), Alegre faz incidir a sua grande interrogação sobre o enigma mesmo que está para além da magnitude das grandes forças cósmicas. Por isso a demarcação de territórios logo no início: “Os anjos são de Rilke. Mas” (s. m.). Em causa não está a existência de potestades angélicas de signo rilkiano, com toda a significação de que possam ser portadoras, inclusive a metapoética. Central é, para Alegre, neste momento, a questão mesma da existência de um ser primordial, de um sentido, de Deus. E o metro curto desta composição sinaliza, tal como a figura central da elipse, a concentração na questão última, essencial, sustendo o fôlego, sustendo a fala, re-presentando pelo silêncio a aproximação ao e do indizível.

Como se viu, a abertura de *As elegias de Duíno* funcionou como estímulo a escritores tão diferentes como Armando Cortes-Rodrigues, Yvette K. Centeno, Carlos de Oliveira, David Mourão-Ferreira ou Manuel Alegre. Novas leituras e novas publicações enriquecem já esta série. Imediatamente após a entrega do texto deparou-se-me novo testemunho de recepção em *Silabário*, de José Bento (Lisboa, Relógio d’Água, 1992) e, recentemente, o belíssimo livro de Ana Hatherly *Rilkeana* (Lisboa, Assírio e Alvim, 1999) veio emprestar novas fulgurações a este convívio de poetas, que a fizeram ecoar quer no seio de textos em prosa narrativa quer em composições líricas, geralmente de grande concisão, ao contrário das *Elegias* rilkianas. Carregando sempre o seu ímpeto, levou-os a articularem questões que lhes eram primordiais ou permitiu-lhes expressar situações de dimensão limite: a expressão de uma serena crença na misericórdia de Deus, o inconformismo perante a inautenticidade humana, a confiança no poder re-ligioso das palavras, a volúpia sentida no auge do paroxismo amoroso, a interrogação metafísica sobre o que está para além do mar e da morte.

BIBLIOGRAFIA

- Alegre, Manuel (1993), *Sonetos do obscuro quê*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- ____ (1998), *Senhora das tempestades*. Prefácio de Vítor Aguiar e Silva, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- Centeno, Yvette Kace (1962), *Quem, se eu gritar?*, Lisboa, Ática.
- Cortes-Rodrigues, Armando (1948), “4 poemas líricos”, in *Portucale*, 2ª série, vol. III, nº 13-14, Janeiro-Abril de 1948, p. 40-43.
- ____ *Horto fechado e Outros poemas* (1953), Porto, ed. do A.
- Mourão-Ferreira, David (1981, 1968), *Os amantes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Rilke, Rainer Maria (1938), *Poésie*. Traduction et introduction de Maurice Betz. Paris, Éditions Émile-Paul Frères.
- ____ (1939), “A primeira Elegia de Duíno”, *Revista de Portugal*, nº 8, p. 452-454.
- ____ (1943), *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus – Les Élégies de Duino. Les Sonnets a Orphée*. Traduits et préfacés par J.-F. Angelloz. Paris, Éditions Montaigne.
- ____ (1962, 1955), *Sämtliche Werke I*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth-Sieber Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M, Insel-Verlag.
- ____ (1966), *Sämtliche Werke VI*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth-Sieber Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M, Insel-Verlag.
- ____ (s. d. /1969/), *As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Versão portuguesa de Paulo Quintela, Porto, Editorial Inova.
- Fülleborn, Ulrich/ Engel, Manfred (Hrsg.) (1980), *Rilkes Duineser Elegien*, Bd. 1, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Hörster, M^a António (1993), *Para uma história da recepção de R. M. Rilke em Portugal (1920-1960)*, Coimbra, Faculdade de Letras [Diss. de doutoramento; no prelo].
- ____ (1993), “L’important c’est la rose’. Uma leitura de Rilke nos nossos anos 60 e 70”, in *Runa*, nº 20, p. 161-171.
- ____ (1996), “As versões portuguesas das *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke”, in *Runa*, 26, p. 721-734.
- Lopes, Óscar (1973), *História da literatura portuguesa*, 2º vol., Lisboa, Estúdios Cor.
- Oliveira, Carlos de (1982), *Trabalho poético*, Lisboa, Sá da Costa Editores.
- Quintela, Paulo (1939), “A primeira Elegia de Duíno. Este ‘erro de distinguir’”, *Revista de Portugal*, nº 8, p. 455-460.