

# A onipresente arte da aniquilação: ironia e ideal em Rilke

NINA AURAS

MESTRANDA NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Eu costumava achar que seria melhor se algum dia  
eu tivesse uma casa, uma mulher e uma criança,  
coisas que fossem reais e inegáveis.  
Eu pensei que eu me tornaria mais visível,  
mais palpável, mais real. Mas, veja, Westerwede era real.  
Eu realmente construí minha própria casa  
e tudo que estava dentro dela. Mas isso  
foi em uma realidade externa, e eu não  
vivi e me expandi dentro dela.  
Isso me dá uma certa segurança e a experiência  
de muitas coisas simples e profundas,  
mas não me dá sentimento de realidade, aquela sensação de  
valor equivalente, de que eu tanto necessito:  
ser uma pessoa real em meio a coisas reais.<sup>1</sup>

Entre 1902 e 1908, tem lugar a correspondência entre Rainer Maria Rilke e o jovem Franz Kappus, de dezenove anos, que aspirava a ser também poeta. Posteriormente compiladas por Kappus sob o título *Cartas a um jovem poeta*

---

<sup>1</sup> SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, 2003, p. 45. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

(1929), as dez cartas de Rilke versam, fragmentada e poeticamente, sobre o processo criativo e a própria natureza da obra de arte. Rilke, que, além de poeta, tem trabalhos no campo da crítica de arte, não deixa de permitir, nessas cartas, que uma certa teoria da arte espreite suas palavras: demonstra preocupação em determinar de onde surge a arte e o que significa, afinal, “boa” arte, bem como a relação entre arte e artista e entre arte e espectador. Escrita em 1927, um ano após a morte do poeta, a biografia de Rilke por Lou Salomé nos permite especular mais quanto à preocupação teórica do poeta e uma tal postura filosófica que permeia seu trabalho. Para ela, o autor sentia “uma fome por entendimento e conhecimento de primeira ordem (...) que se manifestava tanto na sua maestria exata nas áreas escolhidas para o estudo quanto numa motivação mais fáustica”.<sup>2</sup> O amplo estudo de filosofia, psicologia, história e diversas áreas do conhecimento leva Rilke a uma concepção de arte que pode ser encontrada de maneira bastante coesa ao longo de toda a sua obra, tanto em seus versos quanto no único romance que publicaria, tanto na crítica de arte quanto nos diários – uma concepção não sem repercussões epistemológicas profundas: aquela de que a arte vem da interioridade pura. Uma concepção que, de acordo com Salomé, levaria o poeta a uma contradição insolúvel entre o corpóreo e o sujeito e um inevitável culto à solidão.<sup>3</sup>

Sua descrição não por acaso lembra algo que Hegel chamaria culto doentio à bela alma, em seus *Cursos de estética* (1820-29). No contexto da obra, o termo nos remete ao problema da ironia, forma literária associada ao romantismo que tem seu fundamento no abandono da exterioridade, entendida como menos real do que o Eu que a percebe. Essa elevação da subjetividade a medida de todas as coisas impediria, para Hegel, que a arte levasse a cabo sua determinação de ser expressão da verdade, que residiria precisamente na superação de uma tal unilateralidade, motivo pelo qual o autor também se satisfaz com a pouca popularidade dessa forma deficiente. É curioso, portanto, que, exatamente um século após a realização de seus cursos em Berlim, um livro como *Cartas a um jovem poeta* tenha conseguido consagrar uma prática muito semelhante àquela como sendo, por excelência, poética. Entre essas duas obras, ainda que tenham motivos e formas distintas e aparentemente nenhuma relação, parece existir uma

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 90.

<sup>3</sup> Ibid., p. 64.

disputa que permanece atual: uma disputa pelo estatuto do sujeito frente à efetividade. Nas páginas que seguem, pretendemos analisar a proximidade entre uma certa concepção epistêmica que atravessa a obra e vida de Rilke, âmbitos que nos parecem indissociáveis, e aquilo que Hegel chama moderna ironia, buscando com isso explicitar um problema filosófico que reaparece, embora transformado, na literatura moderna. Para tal, é preciso antes entendermos o que quer dizer, para Hegel, ironia.

Em oposição a uma estrutura rígida, composta por categorias *a priori*, como se convencionou entender os sistemas, o sistema hegeliano deve ser entendido como espírito, um todo orgânico que só se ordena na medida que é puro movimento rumo a uma unidade mediada entre subjetivo e objetivo, entre seu conceito e sua efetividade. Não há nada que esteja fora do espírito. Tal unidade só pode ser alcançada quando o espírito atinge o conhecimento de que a “subjetividade constitui, em sua verdade, a própria objetividade absoluta”, e então ele “não se apreende simplesmente em si mesmo como ideia, mas se produz como um mundo, exteriormente presente, da liberdade”.<sup>4</sup> O espírito não é, então, uma estrutura separada que determina a realidade a partir de um ponto fixo, mas, ao contrário, “só é efetivo por meio das formas determinadas de sua necessária manifestação de si”.<sup>5</sup> Essas formas são três: arte, filosofia e religião. Nelas está compreendido esse movimento que vai da mera subjetividade (o em-si) ao seu negativo (para-si) e finalmente se reconcilia em uma unidade preenchida, em-si-e-para-si, que só existe através dessas figuras. A natureza necessariamente exteriorizante da arte, na medida em que a obra é objeto sensível, permite uma realização privilegiada e verdadeira do espírito a partir do que será chamado “ideal”.

O que é esse ideal? É justamente um dos momentos desse movimento geral do espírito, acima descrito, que é por isso definido como sendo “negar ou *idealidade* de todas as fixas determinações do entendimento”.<sup>6</sup> Assim que, no âmbito do pensamento puro, a idealidade é como se chama a assimilação do aparentemente externo pela internalidade que é o espírito mesmo, ou ainda a “suprassunção

<sup>4</sup> HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas*: Filosofia do Espírito. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 219.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*

da exterioridade”.<sup>7</sup> A internalidade assimiladora, é claro, não se trata de uma subjetividade simples e imediata, como é a categoria do indivíduo; pois, absorvendo o externo, essa internalidade traz em si a própria objetividade. Assim, pela interdependência desses polos antinômicos, o conteúdo do espírito se torna automanifestação: essa interioridade, posto que é também externa, faz-se objetiva a si mesma, em unidade de manifestação e manifestado, porque “o manifestar no conceito é [o] criar do mundo como ser do espírito”.<sup>8</sup> A idealidade é uma determinidade do espírito, um dos lados e, por sua natureza, simultaneamente ambos, do movimento eterno que é a realidade – um movimento que, a seu modo, a arte também está sempre realizando.

Por isso, a arte não deixa de ser um percurso: nasce da Ideia absoluta e tem como finalidade a exposição sensível do próprio absoluto. No entanto, passa, ao mesmo tempo, pelo indivíduo particular, na medida que a consciência se apresenta como a única forma verdadeiramente adequada à arte, e tem por isso sua condição de possibilidade no espírito subjetivo, através das faculdades de representação e imaginação. Existe ainda um terceiro momento da arte, na medida em que ela é necessariamente sensível, que é seu vir-a-ser e desdobramento no mundo objetivo, no *Lebenswelt*. À plena realização desse processo, àquilo que está no núcleo da obra de arte bela, Hegel chama também “ideal”. A atividade artística, que é antes espiritual e depois formal, trata, como todo âmbito do espírito, de mediar a unidade entre o conceito e sua realidade, de modo que o ideal artístico seria a própria ideia configurada em efetividade e a bela arte deve ser entendida como aparência sensível da ideia. Por ser um movimento entre o universal e o particular, entre espírito e sujeito, manifestação (arte) e manifestado (ideia ou artista), Hegel concebe a *ação* como categoria fundamental da atividade artística.

A ação é precisamente o elemento dinâmico da atividade artística, que não é mais concebida como um processo isolado, mas sim como um aspecto do todo. Para o autor, a mediação entre polos almejada pelo espírito, e realizada na arte, só pode se dar porque “a subjetividade ideal, enquanto sujeito vivo, traz em si mesma a determinidade de *agir*, de se mover e ser ativa em geral, na medida em

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 18.

<sup>8</sup> Ibid., p. 26.

que deve executar e realizar o que está nela”.<sup>9</sup> Ela deve, em suma, automanifestar-se, exteriorizar-se, ser-fora. E, “para tanto, [a subjetividade] necessita de um mundo que a envolva enquanto terreno universal para as suas realizações”.<sup>10</sup> O mundo, esse campo comum, essa realidade concreta em que o sujeito vivo exercita a liberdade, constitui a pressuposição para a ação individual, da qual a arte se origina sob um certo aspecto. No entanto, o mundo não é também uma unidade simples e estável, palco firme para o desenrolar da história e das produções antrópicas: é antes uma sucessão de estados de mundo, de modos universais segundo os quais o substancial se faz presente. O estado de mundo vigente é aquilo que mantém unidos todos os fenômenos da efetividade espiritual, onde se digladiam e relacionam e aglutinam as categorias da arte, a Forma e o Conteúdo; por isso, cada estado de mundo corresponde a uma Forma de arte que melhor o representa.

As Formas de arte representam as diferentes relações entre Forma e Conteúdo, provenientes da Ideia, que são possibilitadas pelo estado de mundo em que se inserem. Elas se dividem em formas “menores”, que, como antecipado, melhor representam aquele momento, mas que não são exclusivas desse tempo, insinuando-se no passado ou projetando-se para o futuro. As Formas “maiores” são três: simbólica, clássica e romântica. Representam uma certa progressão histórica, como indicado, mas principalmente um desenvolvimento do espírito rumo ao ideal. Esses dois movimentos, o histórico e o espiritual, nem sempre convergem: a Forma de arte clássica, por exemplo, situa-se em um momento artístico mais elevado, ainda que não seja a última da progressão. Essa é a Forma ligada à antiguidade grega, ao estado de mundo dos heróis, regido por uma autonomia imediata – o reinado da ação individual, motivo pelo qual é um momento privilegiado para a realização do ideal. Nessa Forma o Conteúdo espiritual já encontrara no homem seu mais adequado veículo de exteriorização, realizando-se principalmente através da escultura. No entanto, embora o fenômeno exterior da escultura apareça como revelação do seu conteúdo, ocorre que o espírito ainda não pode chegar à exposição segundo seu verdadeiro conceito enquanto permanece atrelado ao corpóreo.

---

<sup>9</sup> HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. I. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 52.

<sup>10</sup> *Ibid.*

É somente na Forma romântica<sup>11</sup> que a arte se eleva à mais verdadeira espiritualidade: suas três formas galgam aos poucos o caminho do imaterial até a poesia, cujo último elemento sensível, o som, transfigura-se por fim em fonema e deixa de ter significado em-si para encontrá-lo no seio do espírito. É que a palavra, enquanto sinal externo que pode ser alterado, possui significado diacrítico; motivo pelo qual Hegel a descreve como uma “fugaz realização evanescente, que se produz em um elemento sem resistência, [e é] totalmente *ideal*”.<sup>12</sup> O que quer dizer que a palavra seja totalmente ideal? Quer dizer que ela vem-a-ser conforme se revela, na sua própria exteriorização. A linguagem não é uma coisa pronta, esperando para ser manejada, mas uma coisa orgânica que liga a particularidade do sujeito-que-pensa-e-fala-e-escreve – afinal, “é em nomes que pensamos”<sup>13</sup> – à universalidade da língua que compartilha com outros sujeitos no mundo em que existem, de modo que a poesia, que tem nela sua matéria, é necessariamente automanifestação. É por isso que a poesia ocupará o elevado lugar de arte que atravessa toda arte, e se colocará como a forma artística mais espiritual apesar de se apresentar no estado de mundo mais precário – porque, como não poderia deixar de ser, a linguagem que faz-ser a poesia conduz a atividade artística para o âmbito da reflexão: mais e mais para a filosofia naquilo que, para muitos pesquisadores posteriormente, ficaria conhecido como “fim da arte”.

O estado de mundo prosaico, marcado pela Forma de arte romântica, corresponde à modernidade. Sua principal marca é o Estado e a supressão da ação individual pelo universal em-si-mesmo das leis, pela submissão da substância ética às instâncias jurídicas. Por isso, a produção literária da modernidade está sempre prenhe de conflito entre o indivíduo e a sociedade: é, não obstante seu valor espiritual, o momento de crise da arte, que Hegel vislumbrará principalmente nas obras de juventude de Goethe e Schiller e posteriormente, sob o jugo da ironia, no romantismo. Isso ocorre porque o Estado não é belo; e não pode sê-lo. A arte é o universal e necessita, portanto, da particularidade para se efetivar; só que essa

---

<sup>11</sup> Importante destacar que a Forma de arte romântica não é de forma alguma correlata ao romantismo. O romantismo é uma figura estética do estado de mundo prosaico, portanto relacionada à Forma romântica, mas que não a realiza: nega-a.

<sup>12</sup> HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas*: Filosofia do Espírito. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 219.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 253.

particularidade, na medida em que submetida a leis predeterminadas, não pode ser sujeito de verdadeira ação. A Forma romântica se coloca, apesar disso, como a mais alta diante da exposição por meio do concreto sensível: sua verdade aparece inteira, como um argos de mil olhos. A negação absoluta dessa Forma é a ironia.

A ironia, termo cunhado por Friedrich Schlegel, é apresentada por Hegel como uma tendência ligada ao romantismo que consistiria no “eu total e constantemente abstrato e formal como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento”.<sup>14</sup> Por isso, a ironia parece desocultar aquele aspecto epistemológico da arte e o fato de que, como o todo do sistema hegeliano, ela se liga à “grande questão da época moderna: se é possível conhecimento verdadeiro, isto é, conhecimento da verdade”.<sup>15</sup> Ocorre que a racionalidade, ou a faculdade que conhece, apresenta-se, na época moderna, sob forma de uma subjetividade totalizante, cujo exemplo mais célebre Hegel encontrará no kantismo: no fato de que, ao conservar uma dicotomia entre intuição e entendimento, não se logra a pretendida unidade das representações, mantendo-se assim uma unilateralidade não-transcendental que apareceria fortalecida na época da chamada “polêmica sobre o kantismo”. No cerne dessa polêmica, destaca-se a filosofia de Fichte, que Hegel considera constituir o “princípio filosófico da ironia”.<sup>16</sup>

O problema, para Hegel, é que a infinita negatividade absoluta, que é a ironia, é um momento que deve ser superado para que se reestabeleça a universalidade e o infinito na finitude; o que nunca de fato ocorre. O “eu” fichteano atua, ele mesmo, como síntese originária de todo saber, de modo que todo conteúdo deve ser estabelecido e reconhecido por esse sujeito e a exterioridade surge como mero reflexo da interioridade. A ironia se apropria desses princípios, e acrescenta: por isso a interioridade é o âmbito da verdadeira arte. A esse sujeito originário, criador do mundo e da arte, tudo “surge como nulo e fútil, com exceção da própria subjetividade, que por esse motivo se torna oca e vazia”.<sup>17</sup> E, se não há nada para

<sup>14</sup> HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 172.

<sup>15</sup> HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas: Filosofia do Espírito*. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p. 221.

<sup>16</sup> HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 52; p. 172.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 83.

além do sujeito, se somente a seu formalismo se atribui validade, então qualquer conteúdo percebido como exterior pode ser reduzido a mera aparência e, por isso, descartado. Hegel chama então “onipresente arte de aniquilação” à ironia.

Por seus próprios princípios, dois desdobramentos dessa concepção artístico-epistêmica seriam os sentimentos de vaidade e nostalgia que o sujeito-criador desenvolve. A nostalgia aparece como a angústia existencial do artista que é atormentado pela contradição, por um conteúdo concreto que não pode ser mera construção subjetiva do “eu”. Apesar dessa forte sensação de falta, de estar a meio caminho da verdade, o artista não pode senão reiteradamente negar a objetividade do mundo da vida, e existe nesse esforço uma vaidade de se colocar acima de, e por isso aniquilar, um conteúdo em si mesmo substancial. O sujeito não pode existir em um mundo no qual não vê verdade alguma, na medida em que os acontecimentos objetivos lhe aparecem como sendo ontologicamente inferiores à sua própria interioridade, e a nostalgia se faz por isso paralisante. Em outras palavras,

Esta é uma nostalgia que não quer dignar-se à ação e produção efetivas porque *teme tornar-se impura mediante o contato com a finitude, embora possua em si mesma igualmente o sentimento da deficiência desta abstração*.<sup>18</sup>

Como, afinal, tudo isso se liga à concepção de arte mobilizada por Rilke? Em suas cartas, o poeta atribui a realização da poesia a um sujeito isolado, mais próximo da natureza que da cultura, entregue pelo próprio caráter dessa separação a uma intensa angústia existencial. Como o próprio indivíduo é cindido, embora nem todo indivíduo faça arte, essa angústia aparece como inerente à condição humana. A separação entre artista e mundo, que está sempre presente nas produções de Rilke, aparece em sua vida pessoal sob a forma constante da doença:<sup>19</sup> luta, sua vida toda, contra uma ansiedade paralisante, contabilizando sucessivas internações em sanatórios a partir de 1923. “*Somos solitários*”, o poeta proclama,

<sup>18</sup> Ibid., p. 172.

<sup>19</sup> Cf. SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, 2003, pp. 29-30. Tradução para o inglês de Angela von Lippe.



e “fica cada vez mais claro que no fundo [a solidão] não é nada que se possa escolher ou abandonar”.<sup>20</sup> Porém, é dessa solidão que nasce a verdadeira arte; “por isso, caro senhor, ame a sua solidão e suporte a dor que ela lhe causa com belos lamentos”.<sup>21</sup> Neste sentido, não seria possível identificar, no frágil estatuto que a realidade adquire para Rilke – “[o] sentimento de realidade (...) de que eu tanto necessito: ser uma pessoa real em meio a coisas reais” –,<sup>22</sup> uma faceta da nostalgia conforme descrita por Hegel? Ou uma vaidade na pretensa autossuficiência do artista para, a partir de uma solidão cultivada, criar o mundo? Dentre todas as comparações que poderiam ser traçadas entre sua obra e o pensamento à época de Hegel, certamente Rilke tem em mente o paradigma do gênio: o fato de que, “com doloroso anseio, desejamos voltar [para a natureza] tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna”.<sup>23</sup>

Em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), único romance publicado por Rilke, fica mais explícita a influência do romantismo alemão em seu pensamento. O livro, escrito em estilo próximo ao fluxo de consciência, segue os devaneios do poeta Malte, que, como o autor por trás dele, lida com suas aspirações artísticas, a solidão e, centralmente, a doença. Essa aparece, no entanto, não tanto como um acontecimento fisiológico, mas como uma categoria existencial – a doença [*Krankheit*]. O livro abre justamente com a introdução desse problema fundamental: “Então aqui é onde as pessoas vêm para viver; eu diria antes que vêm para morrer. Eu vi: hospitais”.<sup>24</sup> A doença, para Malte, parece constituir uma espécie de cisão do real que, por sua proximidade com o polo oposto, a morte, traz em si o verdadeiro da vida. Como fora com seus antecessores românticos,

<sup>20</sup> RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süsskind. São Paulo: L&PM, 2006, p. 76.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>22</sup> Rilke, 1904, a Salomé. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 45. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

<sup>23</sup> SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 53.

<sup>24</sup> Rilke, R.M. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Munique: Deutscher Taschenbuch, 1962, p. 7. Tradução minha.

para Malte Brigge não existe nada mais autêntico do que o sofrimento. Assim, “desde o começo, Malte aceita o isolamento não somente como meio para [atingir] uma percepção verdadeira, mas como condição para uma existência autêntica”.<sup>25</sup> A cura da doença é rejeitada pelo protagonista como sendo destruidora da arte, na medida que esse sofrimento é a verdade inelutável da condição humana. A doença existe em oposição à normalidade da mesma maneira com que o subjetivo existe em oposição ao aparentemente objetivo, a vida em oposição à morte, o corpóreo em relação à linguagem, como um particular que não se concilia nunca com o universal em que, no entanto, permanece imerso. Para Salomé, toda “essa contradição dolorosa, que tinha separado Rilke da comunidade e que o atormentava em solidão (...), foi bem literalmente rendida no diário parisiense de *Malte Laurids Brigge*”.<sup>26</sup>

Ocorre que a categoria da doença está inserida numa tradição que Rilke bem conhecia, ele que encontrava na loucura de Hölderlin a figura de um irmão, uma tradição que levava Goethe a dizer que “ao clássico eu chamo saudável, e, ao romântico, doente”.<sup>27</sup> Não bastando a escolha deliberada de tratar do tema enquanto mobiliza categorias tributárias ao pensamento alemão clássico, Malte também “é um artista em formação, como os protagonistas de tantos trabalhos de ficção alemães dos séculos dezoito e dezenove”,<sup>28</sup> o que leva H.R. Klieneberger a avaliar o romance como moderno em forma e romântico em conteúdo. Ele conclui:

---

<sup>25</sup> KLIENEGER, H.R. “Romanticism and modernism in Rilke’s ‘Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’”. In: *The Modern Language Review*, v. 74, n. 2 (abr., 1979), p. 363. Tradução minha.

<sup>26</sup> SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 47. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

<sup>27</sup> ECKERMANN, J.P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2006, p. 310. Na verdade, Goethe mobiliza a categoria da doença em diversos momentos-chave de sua obra. Nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), por exemplo, introduz a doença de dois modos: nos personagens românticos, de fundo italiano e trágico, e no excerto narrado pela Bela Alma, que representa uma *Bildung* religiosa, interior, subjetiva, que serve como antítese para o modelo de *Bildung* proposto pelo autor. A representação da doença em Goethe também levou Novalis a considerar o livro um ataque ao romantismo e à própria poesia.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 363. Tradução minha.

O mundo externo tem uma função análoga àquela do espelho; o sujeito é realçado ao receber de volta seu próprio reflexo a partir dos objetos que ele contempla. O Rilke tardio chama esse processo da aquisição de ‘*Weltinnenraum*’ [interiorização do mundo]; enquanto experiência de identidade do mundo exterior e interior, é uma ressuscitação do subjetivismo idealista do Primeiro Romantismo Alemão.<sup>29</sup>

A relação entre romantismo e ironia, já anunciada por Hegel em breve parágrafo no primeiro volume dos *Cursos de estética*, surge mais explicitamente em dois artigos de 1826 sobre a obra de Solger, onde fica claro que o filósofo considera por romantismo uma figura cultural, histórica e estética expressa, principalmente, pela revista *Ateneu* e pelos contos de Hoffmann. Certamente, Klieneberger tem em mente uma definição muito mais abrangente do movimento quando chama “romântica em conteúdo” à obra de Rilke: considera, por exemplo, o encanto do poeta pelo romancista J.P. Jacobsen e por Kierkegaard, em que o problema da “existência autêntica” tem forte inspiração. Pensamos, no entanto, que a ironia deve ser entendida como um desenvolvimento da subjetividade exacerbada, típica do romantismo mas não exclusiva dele, rumo a uma abstração que transforma a categoria da ação em uma vulgaridade da finitude, em “mero capricho subjetivo e oscilante”.<sup>30</sup> Hegel entende a ironia como uma espécie de figura negativa, tão típica do estado de mundo prosaico que sua ode à reflexão se reflete no subjetivismo exacerbado que exhibe; ela se localiza, deste modo, numa tradição que progride e se altera conforme o mundo em que está inserida – e deve-se imaginar que continuou surgindo, sob diversas formas, na produção poética subsequente, porque o espírito é um movimento circular e universal.

Ao longo da produção de Rilke, a obra de arte aparece sempre como o fruto de um processo por meio do qual a subjetividade reconhece, em si, a realidade que experimenta; e, dona de si e do mundo, cria-o em palavras. Por isso a postura que o poeta tem frente à vida não deixa de ser, sob certa perspectiva, de imobilidade:

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Cf. WERLE, M.A. “O domingo e os dias de semana: ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”. In: *Viso* Cadernos de Estética Aplicada, n. 17, 2016, p. 158.

a recusa da cura, em *Malte Brigge*, é uma recusa da ação, na medida em que essa significa um existir no mundo. Em carta a Lou Salomé, por exemplo, Rilke conta que “sempre dá errado quando eu espero pelas pessoas, preciso delas e procuro sua companhia: isso só me enche de melancolia e culpa. Você não pode saber quão pouco esforço coloco em estar com elas”.<sup>31</sup> É isso que há de semelhante entre a concepção de arte mobilizada por Rilke e aquela do romantismo, o fato de ambas localizarem na interioridade a origem de toda arte e valorizarem, para tanto, uma separação subjetivo-objetiva – justamente aquilo que deve ser superado na passagem para o entendimento dialético, conforme Hegel o formula. Na medida que a dialética avança para o século XX, sob a égide cada vez mais marcada do materialismo, o subjetivismo de Rilke parece ainda mais peculiar e ancorado em uma filosofia transcendental que já desbotava. Esse subjetivismo aparece marcadamente, por exemplo, na conclusão do seu *Diário de Florença* (1899), quando Rilke lega ao artista a mais suprema solidão e, ladeando-a, a mais suprema criação:

Nada existirá além dele [o artista]; porque as árvores e as montanhas, as nuvens e as ondas foram somente símbolos das realidades que *ele* encontra dentro de si mesmo. Tudo se funde na sua pessoa, e todas as forças dispersas que, de ordinário, lutavam entre si tremem sob o poder de sua vontade. Até mesmo o solo sob os seus pés é supérfluo.<sup>32</sup>

A potência divina do homem, através da arte e mais marcadamente da poesia, contrasta com sua limitação enquanto ser finito inserido no tempo e no espaço, e por isso se manifesta sob a forma de aguda solidão e sofrimento. A infinitude, porque se lhe opõe, é o âmbito da realização; e aparece, assim, uma curiosa contradição nos postulados de Rilke. Essa reside no desejo de uma união originária, de realizar, em vida, o transcendental, de alcançar e ser e fazer-ser o incondicionado

---

<sup>31</sup> Rilke, 28 de dezembro de 1911. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 74. Tradução para o inglês de Angela von Lippe, para o português minha.

<sup>32</sup> RILKE, R.M. *O diário de Florença*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2002, pp. 142-143.

– através da arte. Mesmo que a sua condição seja inerentemente angustiante, marcada pela inevitabilidade da morte, o poeta é movido pela eterna esperança de encontrar, na realização artística, alguma tranquilidade: a arte como veículo para, finalmente, atingir a serenidade. Isso aparece, por exemplo, no próprio *Diário*, quando o poeta diz que

(...) o caminho do artista deve ser esse: cruzar obstáculo depois de obstáculo e construir passo depois de passo, até que ele finalmente possa ver dentro de si mesmo. Não tencionando, não forçosamente, não na ponta dos pés: calmamente e claramente como se [vendo] uma paisagem.<sup>33</sup>

A obra de arte aparece aí alçada acima dos tortuosos caminhos que levam o artista até ela. Ainda que permaneça o paradigma da solidão, essa formulação não parece combinar muito com a centralização da categoria da doença e a compreensão do sofrimento como berço da verdadeira arte. Pelo contrário, a aparência de tranquilidade como ponto culminante ou mesmo meta do processo artístico-existencial parece carregar o gérmen de uma mudança que Rilke talvez já pressentisse, embora apenas mais tarde fosse elaborar em forma de poesia. De fato, é somente quatorze anos depois que, de Duíno, ele escreve a Lou Salomé:

Eu costumava me maravilhar com os santos que se submetiam propositalmente a abusos físicos. Agora eu entendo que essa paixão pela dor, mesmo em torturas de martírio, representa a pressa e impaciência de não ser mais interrompido e perturbado pelo mal que pode vir deste lado – quero dizer, desta vida.<sup>34</sup>

Assim, se lembramos que em *Malte Brigge* o protagonista chegara a proclamar o artista como herdeiro e sucessor do santo medieval, algo interessante certamente ocorre em Duíno. Se o culto à solidão, que Rilke sugere ser o signo de

<sup>33</sup> RILKE, R.M. *Das Florenzer Tagebuch*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 28. Tradução minha.

<sup>34</sup> Rilke a Lou Salomé, Duíno, março de 1912. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 94.

uma existência autêntica, parece se aproximar, em seus fundamentos, daquilo que Hegel chama culto doentio à bela alma e relega à moderna ironia, o pensamento do poeta tcheco não deixa também de, na medida que só pode ser denominado irônico no sentido de ser um desenvolvimento histórico da ironia, superar algumas de suas limitações; o que talvez ocorra principalmente quando, em suas *Elegias de Duíno* (1923), introduz a figura do anjo. Essas figuras austeras testemunham o sofrimento humano desde um lugar de atemporalidade divina, ansiando pela potência da poesia na mesma medida que o sujeito deseja estar além dos limites da linguagem: são o infinito, o incondicionado, o outro eterno que solidifica o eu.

Em carta, Rilke se refere ao anjo como “aquela criatura em quem a transformação do visível em invisível, que nós performamos, já aparece realizada”;<sup>35</sup> e fica claro que nós, marcados pela finitude, performamos essa transformação precisamente a partir da arte. Em Hegel, a arte também tinha um elemento infinito na Ideia de que surge ou no espírito que ela é e vem-a-ser, embora fosse antes um amálgama de sensibilidade e espiritualidade. Esse aspecto relacional da arte, que em Hegel culmina no movimento dialético, aparece para Rilke numa dicotomia sempre ativa entre homem e anjo, finitude e infinitude; como Angela von Lippe interpreta, “o anjo representa a realidade transcendental que afirma a busca de Rilke por unir vida e morte em sua arte”.<sup>36</sup> O fato de que o poeta escolhe representá-la através dessas figuras nos remete mais uma vez à Forma romântica, dado que uma de suas expressões mais aparentes é a representação cristã.

Ocorre que, ao colocar Deus como espírito – “e não como espírito individual e particular, mas como absoluto, no espírito e na verdade” –, a doutrina cristã “recua da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo”.<sup>37</sup> A representação cristã é para Hegel a mais elevada porque, ancorada no neoplatonismo do Evangelho de João, proclama a trindade, uma estrutura simultaneamente tripartite e una,

---

<sup>35</sup> Rilke a Witold Hulewicz, 13 de novembro de 1925. In: HOLTHUSEN, H.E. *Rainer Maria Rilke: A study of his later poetry*. New Haven: Yale, 1952, p. 152. Tradução minha.

<sup>36</sup> LIPPE, A. *The young poet meets his muse: An introduction*. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 21.

<sup>37</sup> HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 52; p. 94.

mediada, ao mesmo tempo pai, filho e espírito santo. Assim, embora o estatuto do religioso não deva ser tomado literalmente na obra de Rilke, é significativo que essas imagens do catolicismo consistam numa meta diametralmente oposta ao que é a condição humana, entendida como naturalmente cindida. Na Forma de arte romântica, diz Hegel, essas figuras e o tema do sofrimento aparecem invariavelmente como um “sorriso através de lágrimas”,<sup>38</sup> porque o martírio não é simplesmente a dor, mas sim um permanecer sereno em-si-mesmo na tristeza – é o que o filósofo chamará beatitude do ideal; enquanto a ironia, por ser incapaz de resolver sua contradição e ascender ao espírito, seja ele religião, arte ou filosofia, por ser incapaz de atingir o ideal, sofre e demanda e aniquila. Sobre isso, Hegel cita o último verso do prólogo da peça *Wallenstein* (Schiller, 1799); “Ernst ist das leben, / heiter ist die Kunst” (séria é a vida, serena é a arte). Assim, a arte para Hegel não é um ponto de cisão, mas de comunhão, de uma serenidade que, para Rilke, pertenceria antes ao anjo:

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos anjos  
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse  
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia  
sua existência demasiado forte. Pois o que é o belo  
senão o grau do terrível que ainda suportamos  
e que admiramos porque, impassível, desdenha  
destruir-nos? Todo anjo é terrível.  
E eu contenho, pois, e reprimo o apelo  
do meu soluço obscuro. Ai, que nos poderia  
valer? Nem anjos, nem homens  
e o intuitivo animal logo adverte  
que para nós não há amparo  
neste mundo definido...<sup>39</sup>

Rilke diz ao jovem Kappus que, se for necessário que escreva, então “aceite sua sorte e a suporte, com seu peso e sua grandeza, sem perguntar nunca pela

<sup>38</sup> Ibid., p. 171.

<sup>39</sup> RILKE, R.M. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013, p. 3.

recompensa que poderia vir de fora. Pois o criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza, da qual se aproximou”.<sup>40</sup> Ocorre que o próprio Rilke não pode ser criador nesse sentido tão autossuficiente ou totalizante. Pelo contrário, a biografia escrita por Salomé desvela um homem tão cindido que o casal chegou a designar nomes para cada uma de suas disposições: “Rainer”, quando disposto (alado, ela dirá), e “outro”, quando exausto. “Quando eu comentei que sentia essa dualidade com menos força do que no passado”, Lou conta,

(...) e que tinha uma impressão mais forte de resposta inequívoca de sua parte, ele me olhou com indescritível pesar. E nada poderia reproduzir a expressão naqueles olhos grandes ou o tom da sua voz quieta quando ele respondeu, gaguejando, “sim, está claro; eu sou, agora, o outro”.<sup>41</sup>

Essa dualidade entre a vida e a morte, doença e saúde, entre mente e corpo, sujeito e mundo objetivo, Rainer e o outro, essa dualidade nunca parece encontrar conciliação na obra de Rilke; apesar disso, o anseio por essa unidade que nunca vem-a-ser, que Rilke denominará “necessidade”<sup>42</sup> nas *Cartas a um jovem poeta*, funciona como impulso fundamental da arte e do indivíduo. E, se a categoria do ideal produz a conciliação absoluta entre esses polos antinômicos, então talvez possamos dizer que a poesia de Rilke, ecoando o romantismo, é uma poesia do ideal – embora não necessariamente o realize, em termos hegelianos. Como diria Novalis, é uma poesia que procura “em todo canto o incondicionado e encontra sempre apenas coisas”.<sup>43</sup> É claro que o mundo em que Rilke se insere é outro em relação ao que Hegel experimentou; trata-se de um mundo atravessado pela

---

<sup>40</sup> RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: L&PM, 2006, p. 27

<sup>41</sup> SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, pp. 96-97. Tradução minha.

<sup>42</sup> Cf. RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: L&PM, 2006, p. 30.

<sup>43</sup> NOVALIS, F.H. *Fragments und Studien/ Die Christenheit oder Europa*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun Stuttgart, 2006, p. 5.



primeira guerra mundial, pela maquinaria, pela psicanálise. Um mundo que, no caso particular do poeta, engloba Tolstói, Rodin, e tremula entre Berlim e a Rússia, França, Itália, ao mesmo tempo que não se situa em lugar algum. No entanto, tão diferentes quanto possam ser as questões dessa época, o modo como elas se colocam para Rilke, em pleno desabrochar do século XX, não deixa de lembrar aquelas clássicas questões que a estética se propõe a compreender:

A habilidade artística jaz na linguagem mesma, em um melhor entendimento de sua vida interior e vontade, em seu desenvolvimento e história passada?

Ela jaz em qualquer estudo particular, no conhecimento mais exato de alguma coisa? — Ou jaz em uma certa cultura, bem estabelecida e herdada? ...

Mas — eu devo estar ciente de tudo o que é herdado, e minhas conquistas são tão pequenas.<sup>44</sup>

Talvez a chave para uma relação tão indireta e, simultaneamente, expressa seja o entendimento de que o problema de Rilke é herdado; ele próprio o percebe assim quando o coloca no lugar de problema fundamental da existência, porque um tal problema se coloca necessariamente ao longo da história da humanidade. O modo de entendê-lo não pode deixar de ser, da mesma forma, herdado de uma tradição — uma tradição que Hegel influenciou e modificou profundamente, e cujas questões, se não respostas, permanecem atuais e ativas mesmo hoje. Num momento histórico que progressivamente rechaça o idealismo, a poesia de Rilke aparece como um registro, um desenvolvimento daquele momento unilateral anterior, em que reinava o abstrato e rebaixava-se o corpóreo; e, como muito já se falou da estética de Hegel frente à unilateral objetividade que a sucedeu, paremos igualmente interessante analisá-la em relação à obra de Rilke, entendendo sua produção como um desenvolvimento histórico da Ideia e tendo como fio condutor esse elemento dínamo que é o ideal.

---

<sup>44</sup> Rilke a Lou Salomé, 1903, Oberneuland. In: SALOMÉ, L.A. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Nova York: BOA Editions, p. 90. Tradução minha.

O ideal representa, em suma, o movimento de conciliação absoluta entre Conteúdo e Forma, entre o universal do espírito e o particular do indivíduo autônomo, do qual a poesia seria a grande realização. Embora a poesia seja produzida pelo sujeito, seu signo sensível – a palavra, o fonema – tem lugar no próprio espírito, na relação em que se automanifesta. É esse puro movimento, o movimento da ideia eterna, que falta à ironia; e é essa falta que Rilke sente e transforma em arte: assim como o artista deve ser o criador de todo o mundo como este lhe aparece, mas nunca chega a ser essa unidade que pretende, a ironia é um particular que se pretende universal e, por isso, o universal lhe permanece inalcançável. Mas, dado que a poesia procede ao pensamento e o espírito passa da arte para a reflexão, talvez seja mais interessante imaginar que a obra de Rilke não tanto expressa a ironia quanto reflete sobre ela, sobre a postura irônica em relação ao mundo, que o próprio poeta adota e questiona e reitera, sobre a não-ação que ela instiga, sobre a nostalgia e a vaidade, sobre as deficiências e glórias de uma tal subjetividade. Pois é assim que o “eu” adentra a modernidade: como um questionamento.

## Referências

- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. V. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia das ciências filosóficas*. V. 3. Tradução de Paulo Meneses e colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.
- HOLTHUSEN, Hans Egon. *Rainer Maria Rilke: A study of his later poetry*. New Haven: Yale, 1952.
- KLIENEBERGER, H.R. “Romanticism and modernism in Rilke’s ‘Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge’”. In: *The Modern Language Review*, v. 74, n. 2 (abr., 1979). pp. 361-367.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Fragmente und Studien/ Die Christenheit oder Europa*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun Stuttgart, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: L&PM, 2006.

- \_\_\_\_\_. *Das Florenzer Tagebuch*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Diaries of a young poet*. Tradução de Edward Snow e Michael Winkler. Nova Iorque: W.W. Norton&Company, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Munique: Deutscher Taschenbuch, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O Diário de Florença*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- RILKE, Rainer Maria; SALOMÉ, Lou Andreas. *Rilke and Andreas-Salomé: A love story in letters*. Nova York: W.W. Norton&Company, 2008.
- SALOMÉ, Lou Andreas. *You alone are real to me: remembering Rainer Maria Rilke*. Tradução de Angela von Lippe. BOA Editions: Nova York, 2003.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- WERLE, Marco Aurélio. “O domingo e os dias de semana: ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”. In: *Viso*. Cadernos de Estética Aplicada, n. 17, 2016. pp. 148-165.
- \_\_\_\_\_. *Questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

RESUMO: Traçando um paralelo entre uma certa concepção de arte presente na obra de Rainer Maria Rilke e aquela apresentada por Hegel em seus *Cursos de estética* (1820-29), o artigo pretende analisar o modo como o problema da ironia parece se colocar para Rilke e os desdobramentos dessa forma na produção poética do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Hegel; Rilke; Poesia; Ironia; Arte; Epistemologia.

ABSTRACT: Drawing a parallel between a certain conception of art, which can be delimited through an interpretation of Rainer Maria Rilke’s work, and that which is presented in Hegel’s *Aesthetics* (1820-29), this article aims to analyse how the problem of irony seems to present itself to Rilke and its unfolding into 20th century poetical productions.

KEYWORDS: Hegel; Rilke; Poetry; Irony; Art; Epistemology.