UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

RENATA DE FREITAS MARTINS

A experiência do estranho no romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke

São Paulo
2011
(versão corrigida)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E
LITERATURA ALEMÃ

A experiência do estranho no romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke

Renata de Freitas Martins

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras

Área de Concentração: Língua e Literatura Alemã
Orientador: Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle

São Paulo
2011
(versão corrigida)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Willi Bolle que, acompanhando minha formação desde a graduação na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, instigou-me e provocou-me inúmeras vezes a resgatar minha paixão pela Literatura e a decodificar a mitologia da vida.

Ao DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) pela confiança em haver-me concedido uma bolsa de especialização em Germanística na Albert-Ludwigs- Universität Freiburg em 2004. De certo modo, as experiências ali vividas estão presentes em cada página desta dissertação.

Aos professores Cláudia Dornbusch, Helmut Galle e Jorge de Almeida pelas valiosas observações, correções e sugestões, sem as quais este trabalho não teria tomado o presente formato. Ao professor Alexandre Vilibor Flory pela gratificante participação na banca de defesa.

Ao querido amigo Edgar Costa Silva pelo trabalho das correções e fabuloso companheirismo.

Aos meus pais que, direta ou indiretamente, colaboraram em minha formação.

À Fabián Lebenglik, *mein zärtlichstes Lebensglück*.

LISTA DE SIGLAS

MLB: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* In: Prosa und Dramen. Organização e comentários de August Stahl, Vol. 3. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1996.

MLB-PT: *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Mandarin, 1996.

Em todas as citações, tanto da literatura primária quanto da secundária, foi mantida a grafia original do texto publicado.

As epígrafes presentes nos capítulos destinados à interpretação do romance (**Capítulos 2, 3 e 4**) são de autoria de Rainer Maria Rilke.

As traduções do alemão ao português sem indicação de um autor pertencem à autora desta dissertação.

SUMÁRIO

ÍNDICE 6

RESUMO 7

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO 1 16

CAPÍTULO 2 42

CAPÍTULO 3 69

CAPÍTULO 4 114

CONSIDERAÇÕES FINAIS 158

BIBLIOGRAFIA 162

ÍNDICE

Introdução 9

Capítulo 1. ***Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*** 16

1.1. O surgimento do romance 16

1.2. Aspectos gerais do romance 20

1.3. Sobre o conceito "experiência do estranho" 33

Capítulo 2. Malte e suas experiências presentes em Paris 42

2.1. O aprendizado de "ver" 63

Capítulo 3. Malte e suas recordações da infância 69

3.1. A mão da parede 83

3.2. O Desconhecido do espelho 100

Capítulo 4. Malte e suas notas de leitura 114

4.1. A história de Grischa Otrepjow, o falso czar 121

4.2. A lenda do Filho Pródigo 135

Considerações finais 158

Bibliografia 162

RESUMO

Inserida nos estudos da Germanística Interdisciplinar no Brasil, a presente dissertação, *A experiência do estranho no romance 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', de Rainer Maria Rilke,* tem como objetivo analisar na mencionada obra literária, considerada o primeiro romance moderno em língua alemã do século XX, o conceito do "estranho". Os diversos elementos ficcionais que compõem cada um de seus setenta e um fragmentos permitem ao protagonista-narrador, Malte Laurids Brigge, ter acesso à abrangente configuração da semântica do estranho que se apresenta aqui por meio de três vertentes: a experiência de vida em uma metrópole estrangeira com a qual ele não se identifica, mas que, dialeticamente, lhe serve como uma ponte para a descoberta de seu mundo interior; a revelação de recordações de sua infância, até então não manifestadas, e regidas por acontecimentos particulares que reconstituem a busca precoce por sua identidade; e a afirmação de seu Eu através de leituras de narrativas alheias que projetam camufladamente sua identidade. Com esse conjunto semântico multifacetário, Rilke logra articular com a experiência do estranho diversas possibilidades e tentativas de Malte Laurids Brigge em buscar e redefinir sua identidade .

Palavras-chave: *experiência do estranho, metrópole, identidade, romance moderno*

ABSTRACT

Inscribed within Interdisciplinary Germanic Studies in Brazil, the objective of this thesis, *The Foreigner's/Stranger´s Experience in Rainer Maria Rilke's 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, is to analyze the concept of the "foreigner"/"stranger" in said text, considered to be the German language's first 20th Century modern novel. The diverse fictional elements comprising each one of the seventy one fragments of the work grant the central character/narrator access to the configuration of the semantics of the foreigner, presented in three strains: the experience of living in a foreign metropolis with which he does not identify yet serves him as a bridge to discovering an inner world in dialectic terms; the revelation of memories not manifested during his childhood and governed by particular occurrences that reconstruct his search for identity; and the projection of his ego through readings of narratives by others. With this group of elements and by way of the foreigner's experience, Rilke manages to articulate the most diverse possibilities of Malte Laurids Grigge's search for identity.

Keywords: *foreigner's/ stranger´s experience, metropolis, identity, modern novel*

INTRODUÇÃO

Inserida nos estudos germanísticos interdisciplinares do campo acadêmico brasileiro, a presente dissertação, *A experiência do estranho no romance 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', de Rainer Maria Rilke,* tem como objetivo analisar na mencionada obra diversos recursos ficcionais (como máscaras, narrativas alheias, acontecimentos fantásticos) que configuram a ampla semântica do estranho para o protagonista-narrador, Malte Laurids Brigge. Captando um particular ambiente mórbido, caótico e fétido da cidade de Paris no início do século XX, o jovem protagonista tem através de experiências do estranho nesse meio urbano o "aprendizado de ver". Tal aprendizado revela-lhe não apenas detalhes e percepções próprias sobre *Milieu* parisiense, tão distinto das imagens áureas de sua *belle époque* largamente divulgadas, mas também a existência de um mundo interior igualmente mórbido, sombrio e caótico, até então encoberto aos seus olhos. Obstinado com a tarefa de compreender esse novo mundo interior e, consequentemente, redefinir sua identidade, Malte inicia uma viagem introspectiva, a qual projeta em uma instância maior a situação anímica, os dilemas e as crises do homem moderno nos princípios do séculos vinte.

A primeira edição do romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* de Rainer Maria Rilke (1875-1926), foi publicada no ano de 1910 e seu surgimento é considerado um marco, pois é considerado o primeiro romance moderno da literatura em língua alemã[1]. A obra rompe com as tradicionais expectativas de leitura referentes à construção dos romances realistas[2]; *Die Aufzeichnungen* não apresenta um fio condutor narrativo fechado e coerente no desenvolvimento da narrativa. Tampouco traz uma sequência tempo-espacial entre cada um dos setenta e um fragmentos que compõem a obra. Devido a tal proposta literária

[1] Comentário de Fanz Loquai, In: RILKE, 2005, p.233.
[2] Comentário de Fanz Loquai, In: RILKE, 2005, p. 233.

"inconvencional" e "ousada" para a época, o romance foi recebido pela critica especializada, a princípio, com certa ressalva e negativamente[3].

Como fontes de influência para a composição de *Die Aufzeichnungen*, Rilke contou com a poesia decadentista de Charles Baudelaire e fatos específicos da história russa e francesa; com teses então recém-defendidas pela Psicanálise, projetos criativos das artes plásticas e da escultura através do estreito contato que teve pessoalmente com a emergente vanguada artística franco-alemã expressionista de Worspede, com o escultor Auguste Rodin e com as obras de Paul Cézanne. Ademais, somam-se a isso suas próprias experiências de viagens (como para a Rússia, Escandinávia, França), recordações de sua infância e de leituras realizadas ao longo dos anos.

No romance, Malte Laurids Brigge percorre o espaço da capital francesa como um taciturno estrangeiro cujo aguçado olhar capta apenas o cenário de miséria, morte e massificação de Paris. Com os ruidosos e ininterruptos estímulos do cotidiano urbano, o jovem inicia um valioso aprendizado, conforme dito previamente: "aprender a ver". Porém, essa ação é uma faca de dois gumes, pois não somente faz com que ele capte o conturbado e confuso mundo externo, trazendo-o para seu interior, como também projeta no mundo exterior o estado de sua alma, igualmente caótico e carente de organização e consolo. O canal comunicativo entre ambos os mundos (isto é, as realidades exterior e interior de Malte) é fomentado e estimulado pela experiência do estranho (*Fremderfahrung*) que o protagonista-narrador experimenta em seu momento presente em Paris. Ou melhor, no *Milieu* parisiense ele revive a experiência do estranho e, consequentemente, a busca de uma redefinição de sua identidade. Tal experiência e busca sempre estiveram presentes na vida do jovem desde sua

[3] Testemunhos da recepção da obra encontram-se na edição do romance lançado pela Insel Verlag 1996, p. 888-891e pela Suhrkamp Bibliothekbasis 2000, p. 264-265.

infância. Em seu presente, Malte tem a retomada de uma questão central para si: ele foi e continua sendo um estranho para si mesmo e, para tanto, foi e segue sendo necessário empreender a busca pela definição de sua identidade.

As experiências presentes em Paris desencadeiam em Malte o sentimento de medo diante de mórbidas e sinistras cenas do cotidiano urbano que ele observa. Através delas o jovem adquire a consciência de ter um novo mundo interior, desconhecido até aquele momento. Ainda em contato com a realidade externa, ele revela surpreso o caráter de massificação e desvalorização que a morte ali recebe e cujos aspectos contrapõem-se à conotação que aprendera em seu meio familiar desde pequeno. Ora, sendo a morte o outro estado natural da vida humana, Malte assusta-se, mais profundamente, com a massificação e depreciação da vida, com a falta de particularidade às quais as pessoas são ali levadas a ter. Com isso, obtem-se um foco de tensão entre a sua consciência sobre as sociedades modernas massificadas e a defesa da subjetividade – polos de conflito da modernidade previamente captados por Rilke.

O medo de ser mais um anônimo nessa realidade massificada juntamente com a descoberta de seu novo mundo interior desencadeiam em Malte uma reação imediata em direção à redefinição de si mesmo: ele retoma recordações de sua infância e de leituras passadas que o motivaram outrora a buscar a afirmação de sua própria identidade. Do mesmo modo que experiências estranhas em seu momento presente em Paris contribuíram para que Malte iniciasse uma viagem introspectiva em direção à descoberta de sua identidade, os acontecimentos de sua infância, que ele vem a recordar, e a recepção de narrativas alheias, que contribuíram para sua formação, também estiveram marcados por acontecimentos

igualmente estranhos e particulares que o confrontaram consigo mesmo – tal como as experiências em Paris que experimenta.

Composto por setenta e uma anotações, que não seguem uma ordem cronológica e tampouco uma coerência temática, o romance tem na figura fictícia de Malte Laurids Brigge a representação do homem moderno em crise consigo mesmo e com a realidade em que vive. Sendo a estrutura da obra fragmentada e descontínua, observa-se nela uma correspondência metafórica ao estado anímico do protagonista-narrador: fragmentado, desconhecido para si mesmo, confuso e à procura de vestígios que poderiam ajudá-lo a obter respostas para tais questões internas. Os fragmentos que compõem o conjunto das anotações de Malte podem ser divididos em três partes seguindo blocos temáticos comuns e generalizados, conforme a crítica do meio acadêmico alemão[4]:

1. Presente em Paris: fragmentos de 1 a 26;
2. Recordações da infância: fragmentos de 27 a 53;
3. Leituras de Malte: fragmentos de 54 a 71.

Esse plano de divisão do romance foi mantido nesta dissertação a fim de facilitar o trabalho interpretativo e explorar as experiências de Malte frente ao estranho que ele próprio representa para si. Contudo, das agrupações temáticas mencionadas acima recebem outras denominações no presente trabalho:

- Capítulo 2. As experiências presentes de Malte em Paris;
- Capítulo 3. Malte e as recordações de sua infância;
- Capítulo 4. As notas de leitura de Malte.

[4] Tal divisão encontra-se nos comentários de Franz Loquai na edição de 2005 do romance, p. 222.

Em cada um dos blocos temáticos do romance verifica-se que Malte parte para uma viagem introspectiva – iniciada pela experiência do estranho que experimenta em seu presente em Paris. Ao final do romance, porém, não há uma perspectiva exata se o jovem narrador teve sua peregrinação interna cumprida com êxito ou não: com um encerramento abrupto, a narrativa termina de forma inacabada, permanecendo aberta ao leitor, que não recebe nenhuma informação adicional sobre o presente ou tampouco sobre o futuro de Malte. O último fragmento do romance não retrata uma experiência pessoal do protagonista-narrador; ao contrário, ele apropria-se da história bíblica do Filho Pródigo reproduzindo-a conforme sua própria interpretação. Dessa forma, Malte pode mascarar-se e proteger-se na figura de um estranho, deixando um enigma ao leitor: será que ele realmente descobriu quem era? (Isso seria de fato relevante para ele a final: descobrir quem era?) Ou ele estaria fazendo uso de uma história alheia maior para ilustrar sua identidade, ou então criar uma nova, podendo-se perpetuar, assim, entre as grandes figuras narrativas da Literatura? Ou então: estaria Malte engajado em buscar uma identidade única ou seria seu *Leitmotiv* "apenas" apresentar e assumir os farrapos de suas memórias e de si mesmo? Tais questões não encontram uma resposta concisa e convincente nas palavras de Malte ao longo do romance – e seria necessário deveras encontrá-las? Pois, é justamente nessa fenda entre os argumentos narrativos que cresce a multiplicidade interpretativa capaz que dar novos contornos e oferecer novas miradas à *Die Aufzeichnungen*.

A escolha pelo romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* como fonte primária de análise desta dissertação deve-se ao interesse atual pela obra que, mesmo tendo sido publicada há um pouco mais de um século, possibilita interfaces que dialogam com diversas áreas do conhecimento humano. Como será verificado no desenvolvimento deste trabalho, a variedade semântica do termo alemão *Fremderfahrung* ("experiência do

estranho"); as teorias psicanalíticas de *Über Kindheits- und Deckerinnerungen* ("Sobre as lembranças da infância e encobridoras") e *Das Unheimliche* ("O estranho"), de Sigmund Freud; e o ensaio *Der Erzähler* ("O narrador"), de Walter Benjamin, servirão de apoio à interpretação do romance de Rilke. Paralelamente ao diálogo oferecido com diversas áreas das Ciências Humanas, a obra ainda propõe ao leitor um estimulante desafio de análise pessoal: possuímos um interior que desconhecemos? Caso positivo, como e o quê deveríamos fazer para ter acesso a esse nosso campo inacessível? E ainda: caso nos descubramos estranhos a nós mesmos, seria necessário buscarmos conhecer plenamente essa identidade? E como "filhos pródigos" no mundo, teríamos para onde retornar?

Mesmo sendo a primeira obra moderna em prosa em língua alemã, faltam ainda no meio brasileiro trabalhos dedicados às *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Aqui, Rilke é mais conhecido e divulgado como poeta, ensaísta de arte e autor epistolar. Em 2009, por exemplo, foi lançada pela Editora Globo a tradução de mais uma de suas obras ao português brasileiro por Tércio Redondo: "O testamento" (*Das Testament*, original publicado na Alemanha em 1974). Nessa obra, o autor reflete sobre sua criação poética, sua época e sobre si mesmo. No caso de *Die Aufzeichnungendes Malte Laurids Brigge*, embora traduzido ao português brasileiro pela primeira vez por Lya Luft sob o título de "Os Cadernos de Malte Laurids Brigge" (Editora Mandarin, 1996; reedição pela Editora Novo Século, 2008) e ganhando uma segunda tradução por Renato Zwick pela Editora L&PM Pocket em 2009, o romance carece ainda de uma mediação por parte da crítica especializada. Essa escassez pode ser justificada pela dificuldade do próprio texto que, por se apresentar em fragmentos e com uma variedade de conteúdos narrativos que nem sempre seguem uma linha coerente de desenvolvimento, exige do leitor uma dedicação redobrada à leitura. Soma-se a isso o fato de que nos estudos germanísticos no Brasil, o romance ainda não havia sido objeto de nenhuma

produção acadêmica que propõe a análise da experiência do estranho e da busca da identidade do protagonista-narrador. O único trabalho até então publicado e dedicado ao romance trata-se de "Weltinnernraum e teoria da relevância: a semelhança interpretativa na tradução dos cadernos de Malte Laurids Brigge", de Mércia Elena de Souza Costa (2000, Universidade Federal de Minas Gerais). Aqui a autora propõe uma análise às estratégias de tradução adotadas por Lya Luft na edição brasileira de 1996.

Destacam-se ainda outras dissertações e teses dedicadas a outras obras de Rainer Maria Rilke: "A tradução de metáforas na Quinta Elegia de Duíno, de Rainer Maria Rilke", dissertação de Rósula Kelly Medrado Almeida Passos (2002, Universidade de São Paulo); "Sujeitos da Viagem - Nassar, Novalis e Rilke – Uma leitura comparativa da formação", dissertação de Vinícius Lopes Passos (2004, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais); "A Escuta, a Espera e o Silêncio: um olhar sobre a "Indigência da Modernidade" no Pensamento de Martin Heidegger e na Poesia de Rainer Maria Rilke", dissertação de Mathias de Abreu Lima Filho (2005, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais) e "A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector", tese de Alexandre Rodrigues da Costa (2005, Universidade Federal de Minas Gerais). Com isso verifica-se uma grande carência em estudos sobre o romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *opus magnum* de Rilke, no meio acadêmico brasileiro. O presente estudo pretende, então, contribuir para o avanço dos estudos dedicados à obra de Rainer Maria Rilke, especialmente ao mencionado romance, e propor um frutífero diálogo entre diversos campos de conhecimento das Ciências Humanas.

CAPÍTULO 1. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

1.1. O surgimento do romance

Rainer Maria Rilke (1875-1926) iniciou seu trabalho em *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* no dia oito de fevereiro de 1904 em Roma – conforme o próprio comunica à amiga Lou Andreas-Salomé (1861-1937) em uma carta: "Es war lauter Störung in der letzten Zeit, und daß Störung um Störung kommen würde, das habe ich auch vorgefühlt als ich am achten Februar meine neue Arbeite begann;" (RILKE, 1996, p. 867)[5]. A dedicação de Rilke à obra estendeu-se até 1910, quando o primeiro volume do romance foi publicado no dia trinta e um de maio[6]. No entanto, seu ritmo de trabalho em *Die Aufzeichnungen* não transcorreu direta e ininterruptamente ao longo desses seis anos; ele contou com curtas pausas e grandes espaços temporais nesse período, que, segundo o crítico Franz Loquai, refletem a busca do autor por novas formas de expressão adequadas ao seu tema – resultado de suas mais altas exigências para consigo mesmo, conforme a citação: "Schon dieser Arbeitsrhythmus läßt darauf schließen, daß es sich Rilke nicht leicht gemacht hat, weil er, auf der Suche nach neuen, seinem Thema adäquaten Ausrucksformen der Prosa, höchste Ansprüche an sich selbst stellte." (RILKE, 2005, p. 213).

O autor estava ciente da importância que este romance teria em sua vida e, para tanto, procurou trabalhá-lo com paciência, dedicando-lhe tempo suficiente para sua "maturação". Durante seis anos, Rilke retocou-o, remodelou-o até chegar à forma buscada e almejada. Isso demonstra sua posição diante de seu "fazer artístico": respeito a um método de trabalho prolongado e contínuo, sem pressa em atingir uma conclusão ou finalizar precipitadamente seu romance. Ainda na mesma carta à Lou Andreas-Salomé de oito de fevereiro de 1904, o

[5] Tradução: "Foram muitas as perturbações nestes últimos tempos – e que haveria uma perturbação atrás da outra, isso sim eu pressenti quando iniciei no dia oito de fevereiro meu novo trabalho."
[6] Conforme comentário de Hansgeorg Schmidt-Bergmann, In: RILKE, 2000, p. 249.

autor observa que seu modo de trabalho (da mesma forma que seu olhar registrador) havia se modificado e que não lograria mais escrever um livro em dez dias ou noites. Ao contrário, ele precisava muito mais de um longo e indeterminado tempo, que considerava bom e um progresso depois de um "trabalhar incessante" (lê-se aqui o legado de "sempre trabalhar" recebido do escultor Auguste Rodin), para dedicar-se sem pressão à escrita. Rilke pretendia alcançar esse processo gradual de desenvolvimento de sua escrita a qualquer preço e entendia a lentidão de sua produção de *Die Aufzeichnungen* como um nível elementar para ter esse "modo de trabalho" incorporado em si, segundo afirma:

> da zeigte es sich, daß meine Arbeitsweise (ebenso wie mein viel aufnehmenderes Schauen) sich geändert hat, so daß ich wohl nie mehr dazu kommen werde, ein Buch in zehn Tagen (oder Abenden) zu schreiben, vielmehr für ein jedes lange und ungezählte Zeit brauchen werde; das ist gut, es ist ein Fortschritt nach dem Immerarbeiten hin, das ich um jeden Preis mir erringen will; vielleicht eine erste Vorstufe dazu. (RILKE, 1996, p. 867)

Em uma outra carta também destinada à Lou Andreas-Salomé, de dezessete de março de 1904, o autor declara suas inseguranças e preocupações com a nova obra: "(N)un stehe ich irgendwie mittendrin, ohne zu wissen, ob es weitergeht, wann und wohin. (RILKE 2000, p. 247)[7]. Nota-se que, previamente, o autor já indicava a característica marcante de seu romance*:* a descontinuidade narrativa. *Die Aufzeichnungen* apresenta-se aparentemente como um caderno de apontamentos desconexos do protagonista-narrador, o jovem dinamarquês de vinte e oito anos, Malte Laurids Brigge. Ele inicia o exercício de "ver", tanto o meio externo da cidade de Paris (local captado como foco de decadência, enfermidade e morte[8]), quanto seu próprio mundo interior. Com isso, verifica-se na narrativa um apanhado de impressões, reflexões e sensações de Malte sobre suas realidades (interior e exterior) e que são apresentadas descontinuamente sem seguir um fio condutor temático e tampouco temporal.

---

[7] Tradução: "Agora estou de qualquer modo mesmo no meio [de sua escrita]; sem saber se isso vai continuar, quando e para onde."
[8] EILERT 2000, p. 44-45.

Desde quando iniciou a composição de *Die Aufzeichnungen*, Rilke estava consciente de que estava trabalhando um de seus mais significativos trabalhos, em sua *opus magnum*, segundo o crítico August Stahl: "Rilke hat von Anfang an und zeit seines Lebens den *Malte* für eines seiner bedeutenden Werke gehalten, für ein 'opus magnum'." (RILKE, 1996, p. 878). Após tanta dedicação à obra e com o seu encerramento, Rilke confessa à Lou Andreas-Salomé em uma carta de vinte e oito de dezembro de 1911: "Kannst Du's begreifen, daß ich hinter diesem Buch recht wie ein Überlebender zurückgeblieben bin, im Innersten rastlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen?" (RILKE, 2000, p. 246)[9]. Observa-se com isso que o romance não apenas marcou a produção artística do autor como a sua própria vida.

Rilke sempre havia acentuado o esforço que *Die Aufzeichnungen,* um "livro difícil", lhe havia custado, conforme comentário de August Stahl[10]. A intensidade e o tempo dedicados ao romance fizeram-no considerar o livro uma dor sem fim: "Buch, das ein unendlicher Schmerz war." (RILKE, 1996, p. 880). Porém, ao terminá-lo, admirou-se com a realidade e o caminho próprios que a narrativa adquirira. No dia das últimas correções de seu manuscrito, o autor admite em uma carta à condessa Marie von Thurn, em vinte e sete de janeiro de 1910: "Es ist keine halbe Stunde her, seit ich das letzte Wort aus meinem Manuscript diktiert habe; wenn mich nicht alles täuscht, ist ein neues Buch da, fertig, abgelöst von mir, eingerichtet in seiner eigenen Wirklichkeit." (RILKE, 2000, p. 247)[11]. Ao concluir *Die Aufzeichnungen*, Rilke teve não somente a superação de uma difícil e prolongada produção artística, como também o desdobramento de suas possibilidades literárias mais profundas[12].

---

[9] Tradução: "Você pode compreender que eu fiquei detrás deste livro como um sobrevivente, inquieto no mais íntimo, desocupado, sem poder me ocupar de mais nada?"
[10] RILKE, 1996, p. 880.
[11] Tradução: "Não é nem meia hora passada, quando ditei a última palavra do meu manuscrito; se tudo não me engana, surge um novo livro, pronto, desligado de mim, organizado em sua própria realidade."
[12] VIETTA, 1992, p. 305.

A seguir, serão retratados nos próximos subcapítulos aspectos gerais do romance e as variadas considerações semânticas que o termo “experiência do estranho” (*Fremderfahrung*) pode suscitar e que permearão toda a análise nos três blocos temáticos do romance abordados nesta dissertação.

1.2. Aspectos gerais do romance

Conforme verificado anteriormente, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* consiste-se na *opus magnum* de Rainer Maria Rilke. Contudo, seu efeito não atingiu apenas a vida e a produção artística do autor, mas também marcou a história da literatura alemã do século XX:

> Dieser als 'Roman' apostrophierte, aus tagesbuchartigen Aufzeichnungen zusammengesetzte Text gehört, zusammen mit Döblins 'Berliner Alexanderplatz', zu den wichtigsten Prosatexten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, die sich am Thema Großstadt abarbeitet. (VIETTA, 1992, p. 305)[13]

Embora tenham sido necessárias décadas para considerar *Die Aufzeichnungen* o primeiro romance moderno em língua alemã, conforme apontam diversos críticos[14], ele foi finalmente compreendido como um importante marco na literatura germânica do século XX: "Doch Jahrzehnte dauert es, bis sich die Einsicht durchsetzten, dass ausgerechnet einer der bedeutendsten Lyriker seiner Zeit zugleich den ersten Roman der Moderne verfasst hatte." (EILERT 2000, p. 43)[15]. Esse reconhecimento tardio da obra deve-se à convergência de alguns fatores como: o rompimento com a história da grande prosa narrativa, marcando um corte com o realismo poético típico da proposta literária da época: "In der Geschichte der großen deutschen Erzählprosa markiert er den Bruch mit dem poetischen Realismus." (GRIMMINGER, 1995, p. 526); oferta de uma outra proposta estética cuja forma preza pelo fragmentarismo textual; falta de uma coerência narrativa capaz de ligar e entrelaçar simultaneamente cada uma das setenta e uma anotações que compõem o romance e a própria dificuldade em definir a obra: um romance, um conjunto de apontamentos, um diário

---

[13] Tradução: "Este texto, designado como 'romance' e composto por anotações de diário, pertence, juntamente com *Berliner Alexanderplatz*, de Döblin, aos textos em prosa mais importantes da literatura alemã do século XX que se ocupa do tema da cidade grande."

[14] LEISS; STADLER, 2004, p. 162. PETERSEN, 1991, p. 68.

[15] Tradução: "Durou décadas até que se instaurou a noção de que um dos mais significativos líricos de seu tempo havia simultaneamente composto o primeiro romance da modernidade."

incompleto. O crítico Franz Loquai entende que a ruptura proposta pelo livro aos moldes narratológicos do Realismo pode ter sido responsável tanto pela negativa recepção quanto pelo tardio reconhecimento por parte da crítica especializada[16]:

> Daß Rilkes *Malte* als erstes Prosawerk der deutschsprachigen Literatur mit den traditionellen Lektüreerwartungen bricht, indem es die Erzählformen des realistischen Romans hinter sich läßt, mag mit dafür verantwortlich sein, daß sich die zeitgenössische Kritik damit zunächst schwertat. (RILKE, 2005, p. 233)[17]

A reação inicial a *Die Aufzeichnungen* foi de total recusa e, como explicita August Stahl[18], uma exemplar dessa rejeição ao romance encontra-se na resenha de Carl Busse, publicada na coluna *Neues vom Büchertisch* do Velhagen und Klarsings Monatshefte 25, 1910:

> Schon aus dem Namen des Titels schreit uns das gewollt Fremde, das Preziöse und Vornehmtuerische entgegen, und die dunklen Seltsamkeiten, in denen sich Herr Malte Laurids Brigge produziert, bestätigen jede Erwartung. (...) Es gibt Bücher, die Untiefen haben, und Dichter, die einem Schaden tun. Rainer Maria Rilke war bisher zwar ziemlich harmlos: ein poetischer Kunstglasbläser und Zierathämmerer. Sein Malte Laurids Brigge aber hätte das Zeug dazu, die Entwicklung einer sanften Verblödung in einem gar zu aufmerksamen Leser anzubahnen. Und darauf darf man es nicht ankommen lassen. (RILKE, 1996, p. 890)[19]

Outra reação igualmente negativa encontra-se nas palavras de Aline de Saint-Hubert na resenha *Rainer Maria Rilke et son dernier livre: Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, publicada na revista La Nouvelle Revue Française, 3. Année, N. 31, 1911: "Die

---

[16] Uma reunião dessas críticas pode ser encontrada nos comentários de Hansgeorg Schmidt-Bergmann na edição RILKE, 2000, p. 262-263.

[17] Tradução: "Que o *Malte* de Rilke como a primeira obra em prosa da literatura em língua alemã rompe com as expectativas de leitura tradicionais, ao deixar para trás as formas narrativas do romance realista é um fato que pode ser responsável, em parte, pelas dificuldades iniciais que a crítica teve no seu tempo."

[18] RILKE, 1996, p.888-891.

[19] Tradução: "Já do nome do título nos sobressalta o estranho intencional, o nobre e o distinto; as singularidades sombrias, nas quais o senhor Malte Laurids Brigge se insere, confirmam cada expectativa. (...) Há livros que têm poucas profundidade e poetas que criam desde um defeito. Na realidade, Rainer Maria Rilke foi até o momento bastante inocente: um soprador de vidro da arte e martelador de decoração. Seu Malte Laurids Brigge teria ferramentas para isso – desencadear o desenvolvimento de uma sutil "idiotização" em um atencioso leitor. E com isso não se deve deixar arriscar."

Aufzeichnungen des M.L. Brigge sind kein schönes Buch, nicht gut gemacht, nicht gelungen."[20]. Por sua vez, o novelista Arthur Holitscher apontou a falta de engajamento social que a obra aparentemente apresenta[21]. Contudo, é irrefutável que *Die Aufzeichnungen* tornou-se um dos grandes romances da literatura em língua alemã e da literatura universal, capaz de entusiasmar leitores de distintas nacionalidades com seus primeiros testemunhos sobre a Modernidade, como se pode verificar logo abaixo:

> 'Dieses Kult-Buch', schrieb ein begeisterter Leser vor kurzen, 'ist ein schwieriges Buch, und man versteht heute, daß dieser erste Roman der Moderne zugleich einer der schönsten ist.' (Bernard Lortholary, *Le premier roman de notre siècle*, in: magazine littèraire, N. 308, Mars 1993, S.40-42)[22]

Conforme verificado anteriormente, Rilke compôs o primeiro romance da modernidade em língua alemã. Comumente, consideram-se que os romances modernistas possuem preocupações semelhantes com as seguintes questões:

> com as complexidades de sua própria forma, com a representação de estados íntimos de consciência, com um sentimento de desordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da arte narrativa diante da determinação de um oneroso enredo. Em todas essas áreas, o que está sendo questionado é a narrativa linear, a ordem lógica e progressiva, a construção de uma superfície estável do real. (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p.321)

Observa-se que a partir do século XIX o romance adquiriu um posicionamento radical tanto no que se refere à ênfase a sua forma quanto à autoridade conferida à realidade ficcional em si[23] para demonstrar o mal-estar do indivíduo na modernidade. Georg Lukács observou em 1915 com o ensaio *A teoria do romance* que a forma do romance: "como nenhuma outra, é a expressão do desabrigo transcendental" (LUKÁCS, 2007, p. 37-38) que o homem sofre. Ao

---

[20] Tradução: "*Die Aufzeichnungen* não é um livro bonito, não está bem feito e tampouco bem sucedido."
[21] RILKE, 1996, p.890.
[22] Tradução: "Este livro cult, escreveu um entusiasmado leitor há pouco tempo, é um livro difícil e entende-se hoje que este primeiro romance da modernidade é, ao mesmo tempo, um dos mais bonitos.", In: RILKE, 1996, p.891.
[23] BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 332.

contrario da epopéia, o mundo do gênero romanesco não se apresenta homogêneo, inabalado, amparado por deuses e cujas respostas apresentam-se antes das perguntas[24]. Ser homem no mundo moderno "significa ser solitário" (LUKÁCS, 2007, p- 34) e a forma interna do romance é concebida seguindo "a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento." (LUKÁCS, 2007, p. 82). Em *Die Auzeichnungen* Malte é um indivíduo solitário, taciturno e problemático. Desorientado de/em si mesmo, torna-se um peregrino não apenas no mundo, mas em relação a si próprio e, ao contrário das epopéias, não possui o respaldo intermediador e acolhedor de nenhum deus. Isso torna sua mirada sobre sua realidade interna e externa um tanto quanto amarga, sombria e silenciosa. A única forma de expressão que ele ainda faz uso é a escrita – forma na qual se protege e se projeta.

Não pretendendo seguir nenhuma tradição literária[25], Rilke inova ao projetar no romance argumentos e enredos descontínuos entre si, e ao renunciar uma narrativa linear. Fragmentando pela primeira vez a ficção épica, o autor não estabelece nenhum sentido ou coerência a cada novo fragmento em relação com o anterior, como aponta Ingo Leiss: "Rilke ist der erste, der die epische Fiktion zertrümmert. Sein ‚Malte Laurids Brigge' läßt keine Romanwelt als geschlossene Wirkung mehr zu. Der Autor stiftet nicht mehr Sinn und Zusammenhang." (LEISS, 2004, p.71). A verdadeira instância capaz de construir sentido entre os diversos fragmentos do romance e de interpretá-los é o leitor. Com isso, são exigidos deste dedicação e esforço para tal tarefa: "Wie die Niederschrift des Werkes für den Autor eine jahrelange Anstrengung bedeutete, so wird auch vom Lese reine aktive Mitwirkung verlangt: Den *Malte* lesen heißt mehrmals lesen und immer arbeiten." (RILKE, 2005, p.

[24] LUKÁCS, 2007, p.28-31.
[25] Comentário de Franz Loquai, In: RILKE, 2005, p. 220.

220)[26], conforme opina Franz Loquai. Jürgen Petersen denomina como "recepção livre" (*freie Rezeption*)[27] a liberdade de interpretação dos descontínuos fragmentos das *Aufzeichnungen* oferecida ao leitor:

> Der Leser entscheidet selbst, so wie er, Rilkes Formulierung entsprechend, auch Vorübergehendes in einen Zusammenhang bringen kann oder nicht. Die Freigabe der Rezeption wird vielleicht besonders deutlich, wenn man die Unverständlichkeiten und die blinden Motive zusammenstellt, von denen die 'Aufzeichnungen' geprägt werden. (PETERSEN, 1991, p. 78)[28]

Tal liberdade ante a obra, que se recusa em oferecer ao leitor uma instrução de recepção ou guia de leitura, pode ser vista como um radical ato estético de Rilke. Esse projeto já lhe era claro desde o início da escrita da obra: intencionalmente, ele constrói o caos narrativo de Malte, que, em meio a suas observações, recordações e reflexões, não traça nenhum fio orientador comum entre as anotações. Com isso, o autor torna visível o igualmente caótico e desorientado mundo interior de seu protagonista:

> Die inhaltliche Beziehungslosigkeit vieler Textsequenzen ist also gewollt, bildet das ästhetische Prinzip. Rilke selbst hat sich darüber in wünschenswerter Klarheit geäußert. 'Es ist nur so', heißt es in einem Brief an die Gräfin Manon zu Solms-Laubach, 'als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere und fände eben vorderhand nicht mehr und müßte sich begnügen. Das ist, künstlerisch betrachtet, eine schlechte Einheit, aber menschliche ist es möglich'. (PETERSEN, 1991, p. 77)[29]

Estabelecer e encontrar significados e orientações em cada fragmento caberá ao leitor, conforme visto anteriormente. Para que essa tarefa seja realmente efetiva, Rilke lança-lhe um

---

[26] Tradução: "Do mesmo modo que a escrita da obra significou para o autor um esforço de anos, assim também é exigido do leitor uma colaboração ativa: ler *Malte* significa várias vezes ler e sempre trabalhar."
[27] PETERSEN, 1991, p. 72.
[28] Tradução: "O próprio leitor decide, assim como, correspondendo à formulação de Rilke, ele pode também integrar elementos passageiros num contexto ou não. A liberdade da recepção torna-se talvez especialmente clara, quando se reúne as passagens incompreensíveis e os motivos cegos, que são a marca própria das 'Anotações'."
[29] Tradução: "A falta de relação entre os conteúdos de muitas sequências do texto é portanto proposital, ela constitui o princípio estético. O próprio Rilke pronunciou-se sobre isso com toda clareza. "É como se em uma gaveta", escreve ele em uma carta à condessa Manon zu Solms-Laubach, "achássemos papéis desordenados e por enquanto simplesmente não encontrássemos mais e tivéssemos que nos contentar com isso. Do ponto de vista artístico, isto é uma unidade imperfeita, mas humanamente é possível."

implícito e subjetivo desafio: caberá também ao leitor esforçar-se para descobrir seu próprio mundo interior, caos, fragmentos e infernos internos que dialogam, se identificam e decodificam as anotações "soltas" de Malte. Somente estando consciente de seu caos interno e seu estado de desamparo no mundo, o leitor poderá estabelecer um significado particular para cada observação do narrador, uma ponte de acesso entre si e as *Aufzeichnungen*.

Theodor W. Adorno, em seu ensaio *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* ("Posição do narrador no romance contemporâneo"), publicado em 1954, aborda a dificuldade da posição do narrador moderno. Ainda que a forma do romance exija o ato de narrar[30], o narrador perdera, segundo o sociólogo, essa habilidade, e a habilidade de sugestão do real:

> An seinem Beginn steht die Erfahrung von der entzauberten Welt im 'Don Quixote', und die künstlerische Bewältigung bloßen Daseins ist sein Element geblieben. Der Realismus war ihm immanent; selbst die dem Stoff nach phantastischen Romane haben getrachtet, ihren Inhalt so vorzutragen, daß die Suggestion des Realen davon ausging. Diese Verhaltensweise ist, in einer bis ins neunzehnte Jahrhundert zurückreichenden, heute zum Extrem beschleunigten Entwicklung fragwürdig geworden. Vom Standpunkt des Erzählers her durch den Subjektivismus, der kein unverwandelt Stoffliches mehr duldet und eben damit das epische Gebot der Gegenständlichkeit unterhöhlt. (ADORNO, 1998, p. 41)[31]

Conforme se verifica nesse ensaio de Adorno, a narrador moderno promove a dissolução da articulação objetiva de sua sugestão da realidade para aplicar nela a marca de seu subjetivismo. Ora, observa-se nas *Aufzeichnungen* que, no confronto com a realidade externa, Malte é apoderado pelo medo, pela insegurança e pela surpresa diante do "estranho" de si mesmo – tais aspectos acabam por marcar subjetivamente suas observações da realidade. O

---

[30] ADORNO, 1998, p. 41. Tal dificuldade diante da "arte de narrar" também será visto no capítulo 4, tendo como material teórico o ensaio de Walter Benjamin *Der Erzähler*.

[31] Tradução de Jorge de Almeida: "Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados "fantásticos", tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade." (ADORNO, 2003, p. 55).

seu novo aprendizado de "ver" se constituirá justamente em "ver" subjetivamente o mundo exterior, em encaminhar o leitor ao seu mundo interior, isento de qualquer articulação objetiva e prática de suas experiências. Somente na subjetividade de decodificar o mundo externo, o qual permanece incompreensível para ele, é que o narrador Malte alcança uma certa segurança: "nur in der Subjektivität findet er [Malte] Sicherheit, während die Welt an sich unverständlich bleibt." (PETERSEN, 1991, p. 75). Semelhante a Marcel Proust, Rilke faz uso da "mémoire involontaire", cujo modo de procedimento é denominado "introverted novel"[32] por revelar involuntariamente suas memórias. A projeção de recordações seletivas faz com que Malte tenha na consciência de retorno a sua infância um ponto de partida para suas constantes tentativas de narrativa renovadas (uma outra analogia à Proust): "Wir für Proust so ist auch für Malte die Rückbesinnung auf die Kindheit Ausgangspunkt für seine immer erneuten Erzählversuche." (EILERT, 2000, p. 47). Com isso, Rilke permite ao seu narrador ter o poder de tornar subjetiva cada ação, experiência, observação e reflexão na cidade grande e, com isso, reiniciar a cada novo fragmento sua narrativa. Assim, o autor antecipa com este romance a crise do narrador, que Adorno trataria em seu ensaio cerca de quarenta anos depois. E como será visto no capítulo 4, a dificuldade de narrar será novamente abordada por Malte, que clamará por um "narrador-maior", já que ele se encontra em plena debilidade narrativa ante sua articulação objetiva.

Devido à autenticidade de conteúdo e forma, pode-se evidenciar no romance rasgos prévios do existencialismo. Esse movimento filosófico europeu, caracterizado como um movimento de protesto com fortes influências na França e na Alemanha a partir de 1950, defendia inicialmente a depreciação de convencionais e repetitivos temas da vida como o nascimento e a morte, a solidão e a sociedade, a propriedade e o estranhamento. Tratava-se de

[32] EILERT, 2000, p. 46.

um protesto contra o desmembramento de projetos de vida que buscavam padronizar o indivíduo por meio da defesa de instituições, formas de vida padronizadas, exemplos de pensamento, modelos de relações a serem seguidos, modos de percepção e sentimentos[33]. Observa-se em *Die Aufzeichnungen* que Malte se posiciona com suas anotações em seu presente em Paris contra a imposição de uma padronização de um mundo externo convencional e tradicional – verifica-se também que experiências consideradas "estranhas" durante sua infância e sua recepção de leituras passadas demonstravam prematuramente esse mesmo posicionamento do jovem, ainda que inconsciente de sua parte. Em cada uma das etapas de experiências de Malte retratadas em Paris, na infância e por suas leituras verifica-se seu sutil protesto contra a padronização da vida que, no ritmo de uma grande cidade, torna-se canalizada e banalizada por fim. Ali, a vida humana, como um produto de consumo fabricado em série e sem marca alguma de identidade própria, não é diferenciada e tampouco tem a unicidade do indivíduo preservada e respeitada. Gert Mattenklott observa ainda os seguintes traços existencialistas no romance:

> Die Überlegungen des erst später formulierten philosophischen Existentialismus von der wesentlichen Einsamkeit des Menschen, seinem Ausgesetztsein in einer Welt ohne erkennbaren Sinn, seiner Angst vor dem Tod, die ihn vor das Nichts führt, und der Möglichkeit einer humanen Eigentlichkeit auf dem Weg einer radikalen Umkehr sind sämtlich in Rilkes Roman literarisch vorweggenommen. (GRIMMINGER et. al., 1995, p. 258)[34]

Ao mesmo tempo que *Die Aufzeichnungen* têm um caráter visionário por abordar previamente questões filosóficas e existenciais do homem moderno, Rilke não oculta as fontes tradicionais das quais bebeu como, por exemplo, do Romantismo alemão. O autor logra concretizar as reflexões "poetológicas" sobre o romance que predominavam no início do

---

[33] MARTTENKLOTT, 1995, p. 524-525.

[34] Tradução: "As reflexões do existencialismo filosófico formulado posteriormente sobre a essencial solidão do homem, sua existência no mundo sem um sentido claro, seu medo da morte que o conduz ao nada e a possibilidade de uma propriedade humana a partir de uma radical conversão foram antecipados literariamente em todo o romance de Rilke."

século XIX, mas que não puderam ser aplicadas fielmente às produções da época devido à rigidez dos convencionalismos literários vigentes. Ainda que seja demasiado precoce afirmar que o Romantismo alemão caracterizou-se como a época de propagação do romance-montagem, pode-se, sim, afirmar que a poética do Romantismo Inicial (*Frühromantik*) foi marcada pela ideia de que o romance deveria ser algo totalmente distinto dos modelos convencionais e que não deveria ser uma unidade fechada e coerentemente severa, como afirma abaixo, Jürgen Petersen:

> Es wäre zuviel gesagt, wollte man die Romantik geradezu als Epoche des Montageromans bezeichnen, aber unbezweifelbar wird die Poetik der Frühromantik von dem Gedanken geprägt, daß der Roman etwas ganz anderes zu sein hat als ein in sich geschlossenes und streng kohärentes Ganzes. (PETERSEN, 1991, p. 68)

O princípio poético da montagem estava presente nas propostas de Novalis e Friedrich Schlegel que acentuavam tanto o caráter universal e em constante desenvolvimento do romance, devido à sua composição "aberta", quanto a forma descontínua da escrita e a mescla de distintos gêneros como contos populares, canções, imagens, contemplações e outras formas[35]. Novalis havia declarado: "Schreibart des Romans muß kein *Kontinuum* – es muß ein in jeden Perioden gegliederter Bau sein. Jedes kleine Stück muß etwas Abgeschnittenes – Begrenztes – ein eigenes Ganze sein." (PETERSEN, 1991, p. 69)[36], e também propunha a seguinte reflexão: "Sollte nicht der Roman alle Gattungen des Stils in einer durch den gemeinsamen Geist verschiedentlich gebundenen Folge begreifen?" (PETERSEN, 1991, p. 69)[37]. Paralelamente à posição de Novalis, Schlegel ponderou: "Ja, ich kann mir einen Roman kaum Anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen."

---

[35] PETERSEN, 1991, p. 69-70.

[36] Tradução: "A arte da escrita do romance não deve ser contínua – em cada período deve ser uma construção articulada. Cada pedaço pequeno deve ser algo recortado, limitado, um conjunto próprio."

[37] Tradução: "Será que o romance não deveria compreender todos os gêneros de estilo em uma sequência encadeada de modos diferentes através de um espírito comum?"

(PETERSEN, 1991, p. 69)[38]. Por sua vez, Rilke em *Die Aufzeichnungen* faz uso de diversos gêneros e formas de expressão, combinando-os entre si, mas abandonando qualquer continuidade e orientação da narrativa[39]. Como um romance-montagem, encontra-se na narrativa de Rilke a apresentação de uma citação a Baudelaire – mais precisamente uma interpretação do protagonista-narrador ao seu poema *Une Charogne;* um longo parágrafo dedicado ao livro bíblico de Jó; um hino em prosa a Beethoven, a Ibsen e à atriz italiana Eleonora Duse; um esboço de uma carta e uma narrativa da mãe do jovem dinamarquês[40].

Aliada às referidas montagens de material diverso, *Die Aufzeinungen* abriga resquícios da recepção de leituras do próprio Rilke e suas consultas a fontes da história francesa e russa, como aponta Franz Loquai: "Für die Hintergründe von Maltes Familiengeschichte studierte Rilke dänische Quellen (...), für die Ereignisse und Gestalten aus der französischen Geschichte (...) und aus der russischen Geschichte (...) konsultierte er eine ganze Reihe historischer Werke." (RILKE, 2005, p. 219)[41]. O romance também recebe contribuições de reformulações de recordações infantis do autor, de suas experiências em Paris e em suas viagens[42].

Conforme visto na Introdução, o romance pode ser dividido em três blocos temáticos centrais relacionados à figura de Malte: as experiências em seu tempo presente em Paris, as recordações de sua infância e suas notas ou recepções de leituras realizadas anteriormente. Essa divisão corresponde também aos planos temporais em que o protagonista-narrador

---

[38] Tradução: "Sim, eu mal posso pensar o romance de outro modo que mesclado de narração, canto e outras formas."
[39] PETERSEN, 1991, p. 73.
[40] PETERSEN, 1991, p. 72.
[41] Tradução: "Para os fundos da história familiar de Malte, Rilke estudou fontes dinamarquesas (...); para os acontecimentos e personagens da história francesa e da história russa ele consultou toda uma série de obras históricas."
[42] Comentário de Fraz Loquai, In: RILKE, 2005, p. 218.

respectivamente se projeta: seu presente, seu passado e seu futuro – conforme observa Franz Loquai:

> In der Forschung herrscht Einigkeit darüber, daß sich der *Malte* in drei große Komplexe einteilen läßt. Auf den Paris-Teil (Aufzeichnungen Nr. 1-26) folgen die Kindheitserinnerungen (Nr. 27-53) und der abschließende Teil mit Maltes Lektüren (Nr. 54-71). Zugleich sind mit dieser groben Einteilung auch die Zeitebenen des Buches angesprochen: die Pariser Gegenwart, die Kindheit in Dänemark sowie die Räume und Zeiten übergreifenden Lektüre-Rückblicke, die in die Geschichte ebenso zurückführen, wie sie auf Maltes Zukunft vorausdeuten. (RILKE, 2005, p. 222)[43]

Quanto à sua voz narrativa, ela caracteriza-se como "autodiegética"[44]– termo cunhado pelo teórico literário Gérard Genette. Isso significa que o narrador é simultaneamente o protagonista da história. O tempo da narrativa varia conforme o bloco temático em que está inserido. Se as anotações se encontram no momento presente do narrador em Paris, verifica-se predominantemente o uso do presente do indicativo. Isso pode ser analisado como uma estratégia estética de Rilke para aproximar o leitor da narrativa, fazendo com que ele se identifique com Malte e incorpore o presente do narrador como seu. Já as anotações que reconstituem as recordações infantis e leituras passadas utilizam predominantemente a forma do pretérito.

As primeiras cinquenta páginas do romance descrevem a cidade grande como um meio que possibilita as mais diversas e inusitadas experiências da figura ficcional do protagonista-narrador, o jovem dinamarquês Malte Laurids Brigge, proveniente de uma nobre família. Ali, ele expõe-se aos "ataques" do espaço urbano, desenraizando-se e despojando-se de forma consciente de sua tradição familiar. Como uma forma de exílio para sua alma, Malte logra por

---

[43] Tradução: "Na pesquisa [sobre o romance] existe um consenso de dividir o *Malte* em três grandes complexos: a parte sobre Paris (anotações de 1 a 26), seguida das recordações infantis (anotações de 27 a 53) e a parte final com as leituras de Malte (anotações 54 a 71). Com essa divisão genérica, são indicados também os níveis de tempo do livro: o presente parisiense, a infância na Dinamarca, e as retrospectivas a partir das leituras, que transcendem os espaços e os tempos, e que tanto levam de volta para a história quanto apontam para o futuro de Malte."

[44] Essa categoria está presente na obra *Figures III*, publicada em 1972. Para esta dissertação foi utilizada a tradução alemã *Die Erzählung*, publicada em 1998.

meio do ato de sua escrita reformular as experiências destrutivas do meio externo, redirecionando-as à descoberta de sua identidade[45]. Com a construção narrativa carente de um fio condutor coerente, ele aproxima e separa os mais diversos fragmentos uns dos outros. Assim como uma figura de mosaico, cada anotação sua é justificada por sua própria coerência interna e unidade independentes, não dependendo do fragmento seguinte para ter sua veracidade ficcional comprovada. As anotações, ao apresentarem-se de forma fragmentada e apontarem para uma extensão ilimitada de significados, segundo opina Franz Loquai, estão correspondendo à posição do protagonista-narrador entre a extensão e a decomposição de seu próprio Eu: "Wenn die Aufzeichnungen ins Weite greife und als nichts Vollständiges, sondern fragmentarisch erscheinen, so entspricht dies genau Maltes unterschiedener Position zwischen der Erweiterung und der Auflösung seines Ichs." (RILKE, 2005, p. 225).

Diante de um final "precipitado" indicado pelo "Ende der Aufzeichnungen" (MLB, p. 635)[46], Malte encerra suas anotações apropriando-se da história bíblica do Filho Pródigo, que será retratada no capítulo 4. Käte Hamburger considera tal escolha temática significativa tanto para a estrutura do romance quanto para a analogia que ela estabelece com o narrador[47]. Nesse último fragmento, Malte não aparece mais na narrativa: ele é aos poucos substituído e condensado na figura do Filho Pródigo. Se ele continua vivendo, se morre ou acaba por mudar-se a uma outra cidade estrangeira após o encerramento de suas anotações, não se sabe ao certo. O final do romance permanece em aberto e sugestivo ao leitor – e não haveria outra forma melhor para encerrá-lo. De certo modo, o romance comporta uma diversidade de propostas quanto a sua estrutura final: poderia haver sido terminado alguns fragmentos antes; poderia haver contado com mais anotações após a retratação da Lenda do Filho Pródigo e até ser largamente ampliado. Ainda assim, nada alteraria a proposta fragmentada e aparentemente

[45] VIETTA, 1992, p. 306.
[46] Tradução: "Fim das anotações"
[47] HAMBURGER, 1976, p. 82-83.

"incompleta" de Rilke com esse romance e tampouco alteraria o "ser e estar" de Malte no mundo. Isso porque os procedimentos narrativos não estabeleceram nenhuma meta a ser atingida[48]. Seu objetivo era produzir uma obra inacabada, fragmentada e propositalmente desorientadora. Ou conforme suas próprias palavras: "es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können; was nun das Buch ausmacht, ist durchaus nichts Vollzähliges." (RILKE, 2000, p. 297)[49].

[48] PETERSEN, 1991, p. 72.
[49] Tradução: "anotações poderiam ainda sempre ser acrescentadas; o que realmente marca o livro é nada inteiramente completo."

1.3. Sobre o conceito "experiência do estranho"

A "experiência do estranho" que Malte experimenta na realidade de Paris permite-lhe ter a descoberta da existência de um novo mundo interior. Essa experiência é marcada pelo contato com elementos que lhe parecem raros, a um primeiro momento, e lhe causam uma reação imediata de estranhamento, medo e introspecção. Juntamente com a focalização de enfermidades, deficiências físicas e sofrimentos psíquicos dos habitantes da cidade grande, o jovem protagonista-narrador evidencia o aparecimento de uma imponente e ruidosa realidade externa, que, através de seu ritmo frenético revela um ambiente propício ao anonimato, dificuldade de comunicação e temor[50].

Diante do mórbido e confuso ambiente de Paris, Malte sofre um choque em sua percepção. Sua visão não capta somente a condição decadente do meio urbano, como também lhe revela de forma incontestável o fracasso do projeto humanista europeu por meio da atmosfera funesta e desoladora que capta. Hoje, essa percepção pode ser interpretada como um prenúncio sensível de Rilke às grandes catástrofes bélicas que Alemanha e França estariam prestes a sofrer pouco tempo depois.

> Diesen neuen Wirklichkeiten, wie ein Jahrhundert der Industrialisierung und Urbanisierung sie geschaffen haben, öffnet der Beobachter sich unmittelbar und schutzlos, bereit, auch die Erfahrung des Fremden, des Nicht-'Erwarteten' als eine zu leistende Aufgabe zu akzeptieren, (EILERT, 2000, p. 45)[51]

Contudo, antes que a interpretação da obra se inicie focalizando os estranhos acontecimentos que Malte presencia em Paris, e como isso desencadeia a busca por sua identidade, é necessário abordar os múltiplos nuances e particularidades que as palavras

---

[50] EILERT, 2000, p. 44.

[51] Tradução: "A estas novas realidades, como se organizaram um século da industrialização e urbanização, o observador se abre imediata e desprotegidamente, pronto também a aceitar a experiência do estranho, do inesperado como uma tarefa a ser efetuar."

"estranho" (*das Fremd*) e "experiência do estranho" (*Fremderfahrung*) têm na língua alemã. Observa-se que na composição da palavra *Fremderfahrung* unem-se os vocábulos *Fremd(e)* e *Erfahrung*. O primeiro pode tanto indicar o adjetivo *fremd* ("estranho/estrangeiro") quanto o substantivo neutro *das Fremde* ("o estranho"). Esse afixo oculta em si um complexo conteúdo de significados, conforme verificado, por exemplo, em suas palavras derivadas *Fremderfahrung* ("experiência do estranho") e *Fremdsprache* ("língua estrangeira"), conforme observa Bernhard Waldenfels: "Hinter den deutschen Wörtern ‚fremd' oder ‚Fremdheit', die in gängigen Wortverbindungen wie ‚Fremderfahrung' oder ‚Fremdsprache' auftauchen, verbirgt sich ein recht komplexer Bedeutungsgehalt." (WALDENFELS 1997, p. 20). O substantivo *Erfahrung* ("experiência") pode ser considerado como um acontecimento que indica a "coisa em si" e do qual é o assunto: "Erfahrung bedeutet zunächst ein Geschehen, in dem die ‚Sachen selbst', von denen jeweils die Rede ist, zutage treten." (WALDENFELS, 1997, p.19).

Etmologicamente, segundo o *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*, o adjetivo *fremd* orientou-se pela partícula *fram* do gótico, variando para *framadi* na língua alemã antiga (*Althochdeutsch,* 750-1050) e para *vremede* na língua alemã medieval (*Mittelhochdeutsch*, 1050-1350). Ainda que na língua alemã moderna (*Neuhochdeutsch,* século XVI) já se encontrasse difundida a variante *fremd*, em escritos dos séculos XVI e XVII o vocábulo era constantemente grafado como *frembd* ou *fremb*. Em latim suas correspondências são: *extraneus, peregrinus* e *alienus*[52]. O dicionário *Wahrig – Großwörterbuch*[53] exemplifica o significado desse adjetivo como:

1. aus einem anderen Land, einer anderen Stadt, aus einem anderen Volk, einer anderen Familie, ausländisch;

[52] *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm,* Volume IV, p. 126.
[53] Edição de 2006.

2. andern gehörig;
3. andersartig, fremdartig, seltsam;
4. unbekannt, ungewohnt, unvertraut.

Já o *Duden Universalwörterbuch*[54] define-o como:

1. nicht dem eigenen Land oder Volk angehörend; vor anderer Herkunft;
2. einem anderen gehörend; einen anderen, nicht die eigene Person, den eigenen Besitz betreffend;
3. unbekannt; nicht vertraut.

Como se pode verificar, o vocábulo *fremd* condensa em si distintos significados para os quais a língua portuguesa tem a necessidade de diversas palavras ou expressões correspondentes para atingir o mesmo valor semântico que se verifica no idioma alemão, como: "estrangeiro", "estranho", "desconhecido", "que pertence a uma outra pessoa", "o quê não me é familiar ou confiável", "raro". Este fenômeno de recrutar em um outro idioma muitas palavras ou expressões para designar um significado similar ao "fremd" em alemão demonstra a particularidade que ele recebe nesta língua. Assim, essa polissêmica palavra possibilita a formação de uma vasta gama de termos correlatos a exemplo de: *Fremdbild* ("imagem estranha"); *Fremdsprache* ("língua estrangeira"); Fremdwort ("palavra estrangeira"); Fremdling ("pessoa estranha ou estrangeira"); *Fremdgut* ("bem pertencente a um estranho"); *Fremdmittel* ("recursos alheios"); *Fremdenhass* ("xenofobia"); *Fremdenverkehr* ("circulação de estrangeiros/turismo"); *Entfremdung* ("alienação"); *Verfremdung* ("estranhamento"); *fremdgehen* ("ter uma relação extra-conjugal"); *fremdeln* ("sentir-se acanhado frente a estranhos")[55].

---

[54] DUDEN 2006, p.661.
[55] Os citados vocábulos foram retirados dos dicionários *Duden Universalwörterbuch* e *Wahrig – Deutsches Wörterbuch*.

Com a exemplificação dos termos acima, observa-se que importantes conceitos das Ciências Humanas encontram-se formados a partir da palavra *fremd*. Na tradição hegeliana-marxista o termo *Entfremdung* ("estranhamento" ou "distanciamento") ocupa uma posição central que indica o distanciamento do espírito (*Geist*) e, respectivamente, da prática (*Praxis*) do trabalador[56]. Karl Marx em seu artigo *Die Entfremdung von der Arbeit* ("O estranhamento do trabalho"), publicado originalmente em *Pariser Manuskriptfragmente des Jahres 1844* ("Fragmentos do manuscrito parisiense do ano de 1844"), aponta para o distanciamento involuntário que o trabalhador toma em relação ao produto que produz. Isso faz com que o objeto, resultado de seu trabalho, se torne algo completamente estranho para ele e, quanto mais esse trabalhador se dedica a ele, mais estranho e material o mundo se torna para si. Inevitavelmente, tanto sua produção quanto seu mundo interior (*innere Welt*) são cada vez mais distantes para ele:

> Die Arbeit produziert nicht nur Waren; sie produziert sich selbst und den Arbeiter als eine Ware, und zwar in dem Verhältnis, in welchem sie überhaupt Waren produziert.
> Dies Faktum drückt weiter nichts aus als: Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein fremdes Wesen, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber.
> (…)
> In der Bestimmung, dass der Arbeiter zum *Produkt seiner Arbeit* als einem fremden Gegenstand sich verhält, liegen alle diese Konsequenzen. Denn es ist nach dieser Voraussetzung klar: Je mehr der Arbeiter sich ausarbeitet, um so mächtiger wird die fremde, gegenständliche Welt, die er sich gegenüber schafft, um so ärmer wird er selbst, seine innere Welt, um so weniger gehört ihm zu eigen. (MARX, 1985, p. 83-84)[57]

No campo da Literatura, o procedimento de *Verfremdung* ("estranhamento" ou "distanciamento") tem sua maior vertente no teatro épico de Bertolt Brecht. O chamado *V-*

---

[56] WALDENFELS 1997, p. 17.

[57] Tradução de Jesus Ranieri: "O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. / Este fato nada mais exprime, senão: o objeto (*Gegenstand*) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser *estranho*, como um *poder independente* do produtor. (...) Na determinação de que o trabalhador se relaciona com o *produto de seu* trabalho como [com] um objeto *estranho* estão todas estas consequências. Com efeito, segundo este pressuposto está claro: quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (*ausarbeitet*), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo alheio (*fremd*) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio." (MARX, 2004, p.80-81).

Effekt (*Verfremdungseffekt*) foi trabalhado pelo dramaturgo como uma arma para provocar no espectador uma reação de estranhamento ante sua realidade. Nela, a ação é constantemente interrompida com o intuito de evidenciar e distanciar um fato ou um comportamento de um personagem, tirando dele tudo o que há de natural, comum e familiar, a fim de suscitar na plateia uma reflexão sobre sua realidade através da curiosidade e do espanto que tal procedimento de distanciamento lhe provoca. Ao analisar o trabalho do ator nesse *V-Effekt*, Brecht aponta o caráter de historização que sua atuação adquire: "O ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e dos personagens." (BRECHT, 1967, p. 84). Ainda nas palavras do dramaturgo:

> Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden. (KNOPF 1986, p. 383)[58]

Apoiando-se nas diversas possibilidade de distinções linguísticas, o sociólogo alemão Bernhard Waldenfels[59] ilustra no livro *Topographie des Fremden* três nuances semânticas do vocábulo *fremd* que nos será útil para uma melhor exploração dos três grandes blocos temáticos[60] do romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*:

1. Primeiramente, *fremd* é aquilo que se encontra externo ao campo ou à área do Eu, sendo personalizado na forma de um **estrangeiro**: "Fremd ist erstens, was außerhalb des

[58] Tradução: "Distanciar-se de um fenômeno ou um caráter de estranho significa primeiramente retirar do fenômeno o natural, o conhecido e o óbvio,a fim de provocar admiração e curiosidade. Distanciar-se significa 'historicizar', considerar fenômenos e pessoas como históricos, ou seja, apresentá-los como efêmeros. O mesmo pode naturalmente acontecer com os contemporâneos; suas ações também podem ser apresentadas temporais, históricas e passageiras."

[59] WALDENFELS, 1997, p.20.

[60] Os três blocos temáticos do romance estão apresentados no subcapítulo "1.2 Aspectos gerais do romance".

eigenen Bereichs vorkommt (vgl. *externum; extraneum; peregrinum*; (...) *étranger; foreign*) und was in der Form von ‚Fremdling' und ‚Fremdlingin' (...) personifiziert wird."

2. A outra nuance de *fremd* aponta para **algo que pertence ao Outro** (*der Andere*): "Fremd ist zweitens, was einem Anderen gehört (vgl. [...] *alienum; alien*)."

3. E por último, *fremd* indica aquilo que é considerado um **modo/acontecimento estranho, raro, insólito**: "Als fremd erscheint drittes, was fremder Art ist und als fremdartig gilt (vgl. *insolitum;[...] étrange; strange*)."

Com isso, Waldenfels caracteriza, respectivamente, os aspectos de lugar, de propriedade e de modo que caracterizam a relação e o confronto do Eu com aquilo que lhe é estranho (*das Fremde*)[61]. Fazendo-se uma analogia aos já citados três blocos temáticos do romance de Rilke, é possível complementá-los com as três nuances semânticas da palavra *fremd* abordadas por Waldenfels. Porém, as três propostas de significados feitas pelo sociólogo têm sua sequencia original reformulada ao serem direcionadas aos três grupos temáticos de *Die Aufzeichnungen*:

Blocos temáticos sequenciais do romance, segundo a crítica e adotados nesta dissertação:	Nuances semânticas de *fremd*, segundo classificação de Waldenfels:
1. Presente em Paris	1. Um estrangeiro
2. Recordações de Malte de sua infância	3. Um modo/acontecimento estranho, raro e insólito
3. Leituras de Malte	2. Algo que pertence ao Outro

Assim, verifica-se que as experiências do estranho, que Malte tem em seu presente, experimentou em sua infância e em seus atos de leitura, sempre foram orientadas pela presença do elemento *fremd* e tais experiências sempre foram marcadas pelas variadas marcações semânticas que o vocábulo alemão lhes possibilita. A tríade das experiências do

[61] WALDENFELS, 1997, p. 20.

estranho (ser um estrangeiro – acontecimento raro ou estranho – algo que pertence ao outro) respectivamente tematizada no romance, ainda que elas tenham ocorrido em tempos e espaços distintos na vida de Malte, orientam-no na busca pela descoberta, afirmação e defesa de sua identidade. Quer seja por meio de acontecimentos insólitos, de histórias pertencentes a outros ou de sua própria condição como um estrangeiro distante de sua pátria e familiares, Malte tem sua existência marcada pela experiência do estranho.

A variada abordagem semântica do vocábulo *fremd* encontrada em *Topographie des Fremden* de Bernhard Waldenfels permite que suas considerações linguísticas encaixem-se melhor ao objetivo desta dissertação do que as considerações sócio-antropológicas que permeiam toda sua obra. O sóciologo promove um recorrido a conceitos e ideias sobre o estranho (aqui, podendo também significar "estrangeiro") pregados por Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas, Michel Foucault, a fim de buscar uma melhor compreensão sobre essa figura que incita curiosidade e medo simultaneamente na cultura europeia. O fenômeno da experiência do estranho é analisado como o encontro e o confronto interculturais existentes desde sempre na história da cultura ocidental e que culminam na promoção da exacerbação do sentimento nacionalista, da superproteção "àquilo que me é próprio" e da xenofobia. O romance de Rilke por sua vez não propõe uma discussão ou incita uma reflexão sobre a condição de estrangeiro que o protagonista tem em relação à cidade de Paris e seus habitantes. Para Malte o importante não se consiste em descrever seu meio exterior tal como ele é e sim dar registro e perpetuação as suas experiências através de anotações fragmentadas. O deslocamento local (*Raumverschiebung*) e o movimento espacial (*Raumbewegung*) analisados por Waldenfels como marca da demarcação de "propriedade" do estrangeiro, não encontram em *Die Aufzeichnungen* a mesma ressonância sobre Malte. A experiência do estranho que ele

experimenta não é originada e tampouco fundamentada por sua estadia ou permanência em um local estrangeiro, no caso Paris, ou no confronto cultural com os moradores locais; sua experiência do estranho vem de longa data – desde sua infância em seu núcleo familiar e faz parte de sua existência, de sua própria constituição como indivíduo. Pois, desde pequeno ele se considera um estranho a si mesmo e em sua casa. A *Fremderfahrung* de Malte não provem ou está relacionada ao meio exterior estrangeiro em que se localiza, mas ao seu próprio meio interior. Seu deslocamento espacial, ou seja, seu estabelecimento em Paris, é apenas uma chave de acesso ao seu mundo interior, assim como acontecimentos particulares em sua infância e narrativas alheias de leituras passadas que serão tratados adiante. Com isso, os aportes da análise sócio-antropológica de Waldenfels pouco pode ser utilizada para analisar a realidade ficcional do romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

Quando se fala de *Fremderfahrung*, é inevitável não citar o filósofo alemão Edmund Husserl, que dedicou trinta anos de sua vida (de 1905 a 1935) à pesquisa desse conceito e tornou-se uma referência no assunto. Em sua obra *V. Cartesianische Medidation - Enthüllung der transzendentalen Seinssphäre als monadologische Intersubjektivität* ("V. Meditação Cartesiana – Determinação do domínio transcendental como intersubjetividade monadológica"), publicada em 1929, ele denomina o (*das/der*) *Fremde* ("aquilo ou aquele que é estranho ao Eu") como *der Andere* ("o Outro"), caracterizando-o como o primeiro Não-Eu (*das erste Nicht-Ich*) que permite ao Eu ter consciência de sua propriedade. Husserl disseca o Eu em duas instâncias: o Ego-Transcendental (*das transzendentale Ego*), responsável pelas experiências do Eu, e o Ego-psico-físico (*das psychophysische Ego*). Esse Ego-Transcendental confronta-se com a representação do Outro (ou do Estranho) que tem à sua frente. Nesse contato sinestésico e perceptivo, ambos passam a estabelecer uma relação de *Paarung* ("acoplamento") entre si. O filósofo destaca que o Estranho (ou Outro) captado pelo

Ego-Transcendental é apenas uma representação, uma espécie de espelhamento de quem ou do quê ele ilustra – e não o seu corpo psico-físico ou sua instancia trancendental propriamente ditos. Com isso, a percepção do Eu-Transcendental conduz à experiência do estranho por permitir-lhe ter acesso ao "inacessível original" que o Estranho (ou Outro) representa: "In dieser Art bewährbarer Zugänglichkeit des original Unzugänglichen gründet der Charakter des seienden *Fremden*"[62]. Ainda que a figura representativa do Outro conduza o Eu-Transcental à consciência daquilo que lhe é próprio e não lhe oriente ao estabelecimento de relação ou de intercâmbio de experiências com o meio externo ou com o Outro, verifica-se que a tal teoria tampouco poderia ser utilizada na análise do romance de Rilke. Isso porque, primeiramente, Malte não produz uma dissecação do seu Eu. Ao contrário, o seu mundo interior encontra-se em tal estado de caos que lhe resultaria impossível poder classificar categoricamente a si próprio. Além disso, o Outro em relação a Malte é ele próprio, motivando-o à descoberta de sua identidade. Ao contrário do que foi defendido por Husserl, o "estranho" em *Die Aufzeichnungen* não se trata de um objeto/pessoa alheio ao protagonista-narrador que lhe permite ter consciência daquilo que lhe é próprio. O meio externo de Paris captado morbidamente pelo personagem contribui para que ele tenha novamente acesso ao "estranho em/de si mesmo" e descobra a existência de um novo mundo interior desconhecido até aquele momento.

No capítulo a seguir, algumas experiências de Malte em seu presente em Paris serão analisadas por lhe servirem como faíscas para reacender a familiar noção de estranho em/de si mesmo e iniciar sua busca pela descoberto de seu novo mundo interior.

---

[62] Premissa "52. Appräsentation als Erfahrungsart mit ihrem eigenen Bewährungsstil" (*V. Meditation*) consultada no website: http://www.textlog.de/husserl-cartesianische-meditationen.html (consulta em 12 de março de 2011) Tradução de Maria Gorete Lopes e Sousa: "É nessa acessibilidade indirecta, mas verdadeira, daquilo que é inacessível directamente e em si mesmo que se funda para nós a existência do outro.", in: HUSSERL, 2001, p. 146.

CAPÍTULO 2. Malte e suas experiências presentes em Paris

Die großen Städte sind nicht wahr; sie täuschen
den Tag, die Nacht, die Tiere und das Kind;
ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen
und mit den Dingen, welche willig sind.

Nichts von dem weiten wirklichen Geschehen,
das sich um dich, du Werdender, bewegt,
geschieht in ihnen. Deiner Winde Wehen
fällt in die Gassen, die es anders drehen,
ihr Rauschen wird im Hin- und Wiedergehen
verwirrt, gereizt und aufgeregt.
(Das Stunden-Buch – Von der Armut und vom Tode)[63]

"Die Großstädte sind keine monolithischen Zentren einer Zivilisation zur Beherrschung anderer Kulturen, sondern sie sind ambivalent und bunt, durchsetzt mit einer Vielzahl unterschiedlicher Lebensstile und Kulturen." (HELBRECHT 2002, p. 29) – assim como consta nessa citação: as cidades grandes não são centros monolíticos de uma civilização para com outras culturas, mas são ambivalentes e coloridas, impondo-se com uma multiplicidade de distintos estilos de vida e culturas. Através dessa afirmação, percebe-se que o pulsante organismo urbano permite e atrai em seu espaço topográfico uma infinidade de culturas, nacionais e estrangeiras.

Contudo, é necessário recuar um pouco no tempo para observar que a concentração populacional nas cidades europeias teve um aumento considerável com os avanços da Revolução Industrial a partir da segunda metade do século XIX. Se em 1800 estimava-se uma

[63] Tradução: "As cidades grandes não são verdadeiras; elas iludem / o dia, a noite, os animais e a criança; / o seu silêncio engana, elas enganam com ruídos / e com as coisas que são boas. / Nada do amplo e real ocorrido, / que se movimenta ao redor de ti, mutante, / se passou nelas. O teu soprar de ventos / cai nas vielas, que giram diferente, / seu barulho torna-se um vaivém / confuso, irritado e excitado."

população de 200 milhões de habitantes em território europeu, em 1900 esse número havia mais que dobrado e atingido 430 milhões de pessoas[64].

Com a virada do século (*Jahrhundertwende*), o conhecimento humano alcançou um relevante ponto alto quando as ciências naturais, a tecnologia e a indústria explodiram em curtos abalos, mas com consequências longas: "Im späten 19. Jahrhundert hatte die industrielle Revolution einen ersten Höhepunkt erreicht, Naturwissenschaft, Technik und Industrie explodierten in kurzen Erschütterungen mit langen Folgen." (GRIMMINGER, 1995, p. 18). Eric Hobsbawm (1992, p. 22) considera que a cultura da vida cotidiana foi dominada por invenções desse período, cuja importância e presença se encontram ainda nos dias atuais: a fotografia em movimento ou o filme, os automóveis movidos a gasolina, as máquinas voadoras, as comunicações pelo telégrafo e telefone, os modernos jornais e as revistas de circulação de massa. Se o período que vai da segunda metade do século XIX à primeira década do século XX foi uma era de avanços científicos e do capital ligados à expansão do colonialismo imperialista[65], ele também foi marcado por contradições: a efervescente vida cultural e intelectual desse tempo evidenciou uma curiosa e prematura consciência de morte próxima, que de fato estava prestes a se instalar no cenário europeu com a eclosão da Primeira Guerra Mundial:

> Ademais, a vida cultural e intelectual do período evidencia uma curiosa consciência desse padrão de inversão, da morte iminente e da necessidade de outro. Mas o tom e o sabor peculiares do período derivam do fato de que os cataclismas vindouros eram a um tempo esperados, mal compreendidos e desacreditados. A guerra mundial viria, mas ninguém, nem sequer o melhor dos profetas, entendeu realmente que tipo de guerra seria. E quando o mundo por fim chegou à beira do abismo, os responsáveis pela tomada das decisões, incrédulos, lançaram-se a ele. (HOBSBAWN, 2011, p. 26-27)

[64] HOBSBAWN, 2011, p. 32-33.
[65] HOBSBAWN, 2011, p. 24.

As novas tecnologias atingiram e revolucionaram os espaços urbanos e sua realidade[66] e, consequentemente, o pensamento humano. A necessidade de expressar essa nova ordem da vida humana estimulou um frutífero surgimento de novas formas artísticas no início do século XX que encontraram no ambiente da cidade o *topos* ideal para seus experimentos e desenvolvimentos.

> No final do século XIX, muitos estavam percebendo que a cidade fazia parte de um processo global de dissolução das antigas relações de classe e obrigações feudais. Esse processo, por sua vez, afetou o estatuto e a auto-imagem dos artistas, incentivando-os a buscar uma formulação estética desse mesmo contexto de heterodoxia e fluidez a que associamos a cidade moderna. (BRADBURY, 1989, p. 77-78)

Com a crescente migração para os centros urbanos e o aumento considerável da concentração humana nesses espaços, as pessoas deixavam de ser consideradas ali como indivíduos para se tornarem parte de uma "massa" coletiva. Nesse confuso cenário, intensificou-se a distância que separava a nova cultura da sociedade de massa e a *Hochkultur* ("alta cultura") de antigas elites que, conforme conclui Rolf Grimminger (1995, p. 19), "Das ist das Zentrum, um das sich Auseinandersetzungen gruppieren, die selbst noch den Tod einschließen."[67]. Com o desenvolvimento da Psicanálise, Sigmund Freud já anunciava a dissecação da unidade psíquica do Eu[68], que correspondia à fragmentação da realidade do homem moderno. No entanto, foram as artes entre os anos 1870 e 1914 que souberam captar melhor do que qualquer outra área do conhecimento humano a crise de identidade pela qual passava a sociedade burguesa da época[69]. Com tal pano de fundo, o homem urbano, submetido à desvalorização de si mesmo, encontrava-se ameaçado e limitado em sua identidade:

---

[66] GRIMMINGER, 1995, p. 18.
[67] Tradução: "Este é o centro, em torno do qual conflitos se agrupam e que ainda contêm a morte."
[68] Em 1932, Freud publica o ensaio "Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit", no qual decompõe a personalidade psíquica do homem em *Ich, Es* e *Über-Ich*.
[69] HOBSBAWN, 2011, p. 344.

> Der Mensch des ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts erfährt – insbesondere in der Großstadt mit ihren vielfältigen Umweltreizen und -forderungen, auf die das 'Individuum' nur noch reagieren kann, aber auch in der industriellen Arbeitswelt, in der der einzelne nichts als eine Funktion darstellt – auf vielfältige Weise eine Einschränkung des Ich, die dem klassischen Ideal der selbstbestimmten Persönlichkeit keinen Raum mehr zu lassen scheint. (LEISS; STADLER, 2004, p. 29)[70]

Paralela e dialeticamente, a experiência que o homem da virada do século XIX viveu na cidade impulsionou-o para o contato com uma nova forma de conhecimento, reconhecimento e confronto não apenas com seu mundo externo, mas também com seu interior. Ora, se por um lado ele se encontrava limitado pelas pressões do mundo externo, era-lhe revelado um novo mundo interno, uma espécie de "saída de emergência" para suas angústias cotidianas. Da confrontação com a instável realidade da vida moderna, surgiu no homem a necessidade de refletir tanto sobre os acontecimentos que o rodeavam quanto sobre suas próprias condições individuais.

> Doch kritische Geister, Schriftsteller und Philosophen vor allem, und natürlich die Masse der Notleidenden spürten längst Bedrohliches: wirtschaftliche Schwankungen, soziale Spannungen, politische Unsicherheit. (...) Krisenstimmung und Ängste kennzeichneten den Beginn der neuen Zeit, die man – wie einst den Umbruch vom 'Mittelalter' zur 'Neuzeit' – als Moderne zu begreifen suchte. (KLÖCKNER, 1995, p.267-268)[71]

Contudo, em vez de obter respostas que viessem a estabelecer-lhe uma totalidade abrangente e ordenada de si próprio e desse mundo, ambos caóticos ao seu entendimento, o homem moderno deparou-se com questões sobre sua realidade ainda em aberto e sem nenhuma

---

[70] Tradução: "O homem do findouro século dezenove e iniciante século vinte experimenta – especialmente na cidade grande com seus múltiplos estímulos e exigências do ambiente aos quais o indivíduo ainda pode reagir, mas também no mundo industrial do trabalho, no qual ele isoladamente nada mais representa do que uma função – de diversos modos uma limitação do Eu, que não parece deixar mais nenhum espaço ao clássico da personalidade autônoma."

[71] Tradução: "Sobretudo espíritos críticos, escritores e filósofos, e naturalmente a massa de necessitados sentiam há muito algo ameaçador: instabilidade econômica, tensões sociais, insegurança política. (...) A atmosfera de crises e medos caracterizava o início do novo tempo, o qual se buscava compreender como Modernidade – tal qual anteriormente a revolução da Idade Média para os Tempos Modernos."

resposta absolutamente válida[72]. Juntamente com a crise do Eu ("o homem não podia mais estar seguro de si mesmo"), ele passou a ter a experiência da crise do conhecimento ("o homem moderno não podia mais estar seguro no mundo") e a crise da linguagem ("não se podia mais estar seguro da relação dos meios linguísticos com a realidade"). Esses elementos coerentemente interligados são os sinais da (iniciante) modernidade que se apresentava ao homem, conforme Leiss e Stadler:

> Ich-Krise ('Der Mensch kann seiner selbst nicht mehr sicher sein'), Erkenntniskrise ('Der moderne Mensch kann der Welt nicht mehr sicher sein') und Sprachkrise ('Man kann sich der Wirklichkeitsbeziehung sprachlicher Mittel nicht sicher sein') sind also eng zusammenhängende Kennzeichen der (beginnenden) Moderne. (LEISS; STADLER, 2004, p. 31)

Nesse palco de incertezas, a cidade grande teve um papel essencial para a cultura moderna por haver instalado-se nas artes: "Die bevorzugte Lebensraum der Künste ist immer urban gewesen, doch jetzt vergrößert und verdichtet sich die Stadt, die Dinge und die Menschen werden zur Masse."[73].

> Evidentemente, essas cidades eram mais do que pontos casuais de encontro e cruzamento. Eram ambiente geradores das novas artes, pontos centrais da comunidade intelectual, e mesmo de conflito e tensão intelectual. Em sua maioria, eram cidades com um papel humanista consagrado, centros culturais e artísticos tradicionais, locais de arte, aprendizagem e ideias. Mas muitas vezes também eram ambientes novos, trazendo em si a complexidade e a tensão da vida metropolitana moderna, que se encontram tão profundamente arraigadas na consciência e na escrita modernas. Sempre existiu uma íntima ligação entre a literatura e as cidades. (BRADBURY, 1989, p. 76)

A experiência da cidade está presente nas artes, principalmente na Literatura, desde a Antiguidade. Sua topografia já serviu inúmeras vezes de tema para filósofos e escritores: a exemplo de uma metáfora privilegiada para a alma e para o pensamento na *República* (380-370 a.C.) de Platão; ou da idealização da vida no campo em contraste ao demoníaco caráter da

---

[72] LEISS; STADLER, 2004, p. 30.

[73] Tradução: "O espaço vital preferido das artes sempre havia sido o urbano, mas agora a cidade cresce e condensa-se, as coisas e os homens tornam-se massa."

cidade para Virgílio em *Geórgicas* (37 und 29 v. Chr.)[74]. A velha oposição entre a terrena, maldita e passageira cidade e a cidade celeste regressa com a lírica topográfica de Charles Baudelaire em seus *Tableaux parisiens* (1857). Em 1926, Louis Aragon, até então surrealista, publica *Le paysan de Paris*, cujo "Prefácio para uma Mitologia Moderna" ilustra a formação e a efemeridade de novos mitos na cidade moderna: "Mitos novos nascem a cada um de nossos passos. (...) A cada dia modifica-se o sentimento moderno de existência. Uma mitologia se tece e se desenlaça." (1996, p. 42). Inspirado pelos *Tableaux parisiens* de Baudelaire e pela mitologia da modernidade de Aragon[75], Walter Benjamin compõe em 1939 o *exposé* "Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts" (primeira edição em 1935 e segunda em 1939), parte introdutória à sua obra incompleta *Das Passagen-Werk,* "O trabalho das passagens", (1927-1940). No citado *exposé,* a capital francesa foi consagrada por Walter Benjamim como a capital do século XIX pelos seguintes aspectos:

> "Capital do século XIX" – esse é o título atribuído por Benjamin à cidade de Paris no exposé do seu Trabalho das Passagens. Paris como lugar das primeiras exposições universais, "capital do luxo e da moda", centro de planejamento da industrialização da Terra, palco da Exposição Universal de 1867, com o "desabrochar mais radioso" da cultura capitalista – eis alguns dos atributos que, além de fazer resplandecer sua imagem sobre o século XIX, sugerem também a dominação do globo. (BOLLE, 2000, p. 28-29)

Karlheinz Stierle afirma que foi por meio de Paris que a cidade grande tomou consciência de si[76]. Tanto para Baudelaire quanto para Benjamin, o espaço parisiense não apenas apontava para a conscientização de seu topos e mitologias, mas tinha um impressionante e particular poder de absorção do sujeito que a ela se entregava. Esse sujeito

---

[74] BEIL, 2003, p. 80.

[75] Referências às citações: " [Os *Tableaux parisiens* baudelairianos foram para Benjamin] o livro de iniciação na literatura urbana. Daí seus temas, procedimentos, posturas. De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de superposição que faz com que, miticamente, a percepção da cidade e do próprio corpo se fundam.", In: BOLLE, 2000, p. 43.
"A ideia de escrever um trabalho sobre a metrópole moderna sob o enfoque das passagens parisienses lhe veio do Surrealismo francês, da leitura de *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, de quem tomou também o conceito de 'mitologia da Modernidade'.", In: BOLLE, 2000, p. 50.

[76] STIERLE, 1993, p. 12.

acabava por ter uma dupla tomada de consciência nesse espaço: a da realidade externa a si e a sua própria realidade interna: "[o] rosto e [o] corpo [do homem] se assemelham mimeticamente à cidade que ele habita, como se ela fosse a constelação que define sua identidade, a estrela de sua vida inteira." (BOLLE, 2000, p. 43). Assim, o *locus* urbano comportou a necessidade de expressão do homem moderno que buscava um espaço que possibilitasse em sua paisagem fantasmagórica a ilustração de seus desejos, medos, prazeres e recordações passadas.

Paris foi a cidade mais representada por autores alemães fora do território germânico. Contudo, para nenhum outro escritor do século XX ela foi tão essencial como para Rainer Maria Rilke, tanto em relação ao conjunto de suas obras quanto ao desenvolvimento pessoal. Sem Paris, sua vida e sua criação são impensáveis: "Für keinen deutschen Dichter unseres Jahrhunderts hat Paris eine so tiefe, folgenreiche Bedeutung gewonnen wie für Rilke. Sein Leben und Schaffen sind ohne Paris undenkbar." (GÜNTHER 1979, p. 93). Ao total, o tempo que Rilke esteve na capital francesa, com diferentes espaços entre uma estadia e outra, foi de 1902 a 1914[77]. Ao longo desses doze anos, Paris tornou-se o centro de sua vida e preponderantemente seu local de moradia e de destino: "Zwölf Jahre lang ist Paris für Rilke das geographische Zentrum seines Lebens, der alles überwiegende Wohn- und Schicksalort gewesen." (HOLTHUSEN, 1990, p. 67).

> Man könnte meinen, dass Rilke, der Augenmensch, geblendet gewesen wäre von den Eindrücken einer Stadt wie Paris. Doch die ersten Briefe klingen tief bedrückt. Drei Tage nach seiner Ankunft bekennt er in einem Brief seiner Frau: 'Paris, das ist wirklich eine große, fremde Stadt, mir sehr, sehr fremd. Mich ängstigen die vielen Hospitäler, die hier überall sind. Ich verstehe, warum sie bei Verlaine, Baudelaire und Mallarmé immerfort vorkommen…
> Man fühlt auf einmal, dass es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten. Ich habe das noch in keiner Stadt gefühlt, und es ist seltsam, dass ich es gerade in Paris fühle, wo (wie

[77] GÜNTHER 1979, p. 93.

> Holitscher schrieb) der Lebenstrieb stärker ist als anderswo...'. (GÜNTHER 1979, p. 96-97)[78]

A missão inicial que o conduziu a Paris em 1902 fora a produção de uma monografia sobre o escultor Auguste Rodin (1840-1917) publicada em 1903[79]. Ralph Freedmann observa que esse contato com Rodin ajudou Rilke a educar seu olhar e a aprender a ver o mundo externo com detalhes que passam despercebidos a olhares não treinados[80]. Com a palavra "trabalho" pode-se marcar o maior legado que Rodin deixou para o escritor[81]:

> Unter dem Einfluß Rodins entwickelt Rilke nicht nur ein neues Arbeitsethos, das den Künstler auf die Dinge verpflichtet, sondern auch eine strenge Vorstellung von der notwendigen Hingaben des Künstlers an die Kunst. (LEISS; STADLER, 2004, p. 147)[82]

Paris tornou-se para Rilke sua pátria, assim como a Rússia, que será abordada no último capítulo desta dissertação, um lugar que estimulava sua força criativa:

> Rilke war am 28. August 1902 zum ersten Mal nach Paris gekommen, bereit, mit seiner Rodin-Monographie zu beginnen. Die Aufgabe wuchs in dem Maß hinaus, wie Paris seine Einbildungskraft und sein ganzes Wesen gefangennahm und ihn zuweilen auch übermannte. Abgesehen von einem sechswöchigen Aufenthalt in Italien blieb er bis zum 1. Juli in der Stadt, und in gewissem Sinne wird er sie nie verlassen. Rilkes Abscheu und Klagen zum Trotz wurde Paris für ihn ein zweites Russland, das Tor zum schöpferischen Leben. Hier entstanden drei seiner Hauptwerke, die den einstigen Anfänger zum Meister werden ließen: der dritte und letzte Teil des *Stunden-Buchs*; die beiden Teile der *Neuen Gedichte*, 1907 beziehungsweise 1908 erschienen; und schließlich sein großer Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, der sein Denken, seine Zeit und Energie im Laufe

---

[78] Tradução: "Poderia-se pensar que Rilke, os olhos do homem, estivesse cego pelas influências de uma cidade como Paris. As primeiras cartas soam profundamente aflitivas. Três dias após sua chegada ali, ele confessa em uma carta à sua esposa 'Paris é realmente uma grande e estranha cidade. Para mim, muito, muito estranha. Os muitos hospitais, que estão por toda a parte, assustam-me. Entendo porque eles sempre aparecem em Verlaine, Baudelaire e Mallarmé... Sente-se de uma vez que existe ali uma multidão de doentes, um exército de moribundos, uma população de mortos. Eu não tinha sentido isso ainda em uma cidade e é raro que sinta isso em Paris, onde (como Holitscher escreveu) o impulso da vida é mais intenso do que em qualquer outro lugar...'."

[79] HOLTHUSEN, 1990, p. 67-70.

[80] FREEDMANN, 2001, p. 245-254.

[81] HOLTHUSEN, 1990, p. 73. "Oui, il faut travailler, rien que travailler.", In: FREEDMANN, 2001, p.243.

[82] Tradução: "Sob a influência de Rodin, Rilke desenvolve não apenas um novo *ethos* de trabalho, que força o artista à exatidão da observação e à entrega às coisas, mas também a uma severa apresentação de dedicação do artista à arte."

> des folgenden Jahrzehnts stark in Anspruch nehmen sollte. (FREEDMANN, 2001, p. 243)[83]

Nas setenta e uma anotações que compõem *Die Aufzeichnungen*, as impressões de Malte sobre Paris orientaram o desenvolvimento do enredo e a busca por sua identidade. Ou seja, direta ou indiretamente, a imagem de Paris está presente tanto na percepção do protagonista em relação a sua chocante e estranha realidade externa quanto na percepção subjetiva de si mesmo e sua identidade.

Rilke havia confessado à sua esposa o forte sentimento de medo que a capital francesa lhe causava pela marcante e onipresente atmosfera da morte através de seus inúmeros hospitais. Exatamente esse é o aspecto que abre o romance e se perpetua por todo ele. Tal aspecto funesto motiva o jovem Malte a uma longa e árdua viagem introspectiva nessa cidade grande. Com uma afirmação que choca o leitor por sua singular concepção de Paris, o protagonista-narrador declara:

> *11. September, rue Toullier*
> So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest.
>
> Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst. Alle Städte riechen im Sommer. (…) Die Hauptsache war, dass man lebte. Das war die Hauptsache. (MLB, p. 455)[84]

---

[83] Tradução: "Rilke chegou pela primeira vez a Paris em 28 de agosto de 1902, já preparado para iniciar sua monografia sobre Rodin. A tarefa excedeu na medida sobre Rodin, como Paris prendia sua força imaginativa e por vezes também o dominava. Exceto por sua estadia de seis semanas na Itália, Rilke permaneceu até 1. Julho de 1903 na cidade, e decerto ele não a deixará nunca. Apesar do horror e queixas de Rilke, Paris tornou-se para ele uma segunda Rússia, a porta para sua vida criativa. Aqui surgiram três de suas obras principais, que marcam a fase do antigo iniciante ao mestre: a terceira e última parte do *Stunden-Buch*; as duas partes de *Neue Gedichte*; e finalmente seu grande romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cujo pensamento, tempo e energia foram fortemente recorridos ao longo das décadas seguintes."

[84] Tradução de Lya Luft: "11 de setembro, Rue Toullier, / Então é aqui que as pessoas vêm viver; eu antes diria que aqui se vem morrer. Hoje saí de casa. E vi: hospitais. Vi um homem cambalear e cair. As pessoas rodearam-no, poupando-me do resto. (...) A rua começou a cheirar mal por todos os lados. Até onde se podia distinguir, cheirava a iodofórmio, a gordura de *pommes frites*, cheirava a medo. Todas as cidades cheiram mal no verão. (...) As coisas simplesmente eram assim. O importante era estar vivo. Sim, era isso o importante.", In: MLB-PT, p. 7-8.

A indicação inicial da data e do nome da *Rue Toullier*, localizada no bairro estudantil *Quartier Latin,* transfere à narrativa um dado biográfico de Rilke: nesse mesmo endereço ele havia morado entre agosto de 1902 e outubro de 1903, durante sua primeira estadia na capital francesa[85]. No entanto, mesmo com a incorporação de determinados acontecimentos verídicos da vida do autor nessa ficção (como seu endereço parisiense e, como se verá no capítulo 2, a experiência de ter sido criado e vestido por sua mãe como uma menina até seus cinco anos), não é possível classificar *Die Aufzeichnungen* como um romance autobiográfico[86], já que o próprio autor acentuou que o romance não deveria ser classificado como tal e que tampouco Malte deveria considerado seu *alter ego*[87]. Tais elementos foram "cedidos" por Rilke à sua ficção com a finalidade de contribuir ao seu projeto artístico e pacto ficcional. Ademais, em diversas correspondências o autor salientou a separação entre si e a figura de sua fantasia poética[88]:

> Natürlich darf man Malte nicht für Rilke halten, hat er doch durch seine Gestaltung vieles von Malteschem Wesen in sich überwunden. Er selber betont, man dürfte das Werk nicht autobiographisch betrachten, ihn nicht gleichsetzen mit Malte, aber er hat mit einer bei ihm ungewohnten Heftigkeit darauf bestanden, die verräterisch ist. Und Lou Andreas-Salomé gesteht er in einem großen Beicht-Brief vom 28. Dezember 1911 aus Duino: 'Die gute Ellen Key hat mich natürlich umgehend mit dem Malte verwechselt und aufgegeben; aber niemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und

---

[85] RILKE, 2000, p. 268. FREEDMANN, 2001, p. 243. HOLTHUSEN, 1990, p.74.

[86] Sobre romance autobiográfico entende-se como uma obra tendenciosamente ficcional baseada em dados autobiográficos. Observando a tênue linha que demarca os limites entre o romance autobiográfico e a autobiografia, o crítico Phillip LEJEUNE (1989, p. 231) pondera: "Wie kann man die Autobiographie vom autobiographischen Roman unterscheiden? Man muss es wohl zugeben: Bleibt man auf der Ebene der internen Textanalyse, so besteht überhaupt kein Unterschied. Alle Verfahrensweise, die die Autobiographie verwendet, um uns von der Authentizität ihrer Erzählung zu überzeugen, kann der Roman nachahmen, und er hat sie oft nachgeahmt."
Tradução: "Como se pode diferenciar a autobiografia do romance autobiográfico? Mas tem-se de admitir que se permanece no nível da análise interna do texto não existe nenhuma diferença. Todos os modos de procedimento, que a autobiografia utiliza, para nos convencer da autenticidade de sua narração, o romance pode imitar e constantemente ele os imita."

[87] Conforme o comentário de August Stahl: "Immer wieder hat Rilke darauf hingewiesen, daß Malte Laurids Brigge eine 'durchaus erfundene Gestalt' sei.", In: RILKE, 1996, p. 879.
Tradução: "Rilke constantemente salientou que Malte Laurids Brigge era inteiramente uma 'figura criada'."

[88] Conforme o comentário de August Stahl citanto uma carta de Rilke à Manon zu Solms-Laubach (11.04.1910): "Malte Laurids Brigge (...) hat sich zu einer Gestalt entwickelt, die, ganz, von mir abgelöst, Existenz und Eigenart gewann (...).", In: RILKE, 1996, p. 879.
Tradução: "Malte Laurids Brigge desenvolveu-se para uma forma, que é totalmente desliga de mim e que ganhou existência e particularidade."

> nachweisen, ob und wieweit er mir ähnlich sieht. Ob er, der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich wegreißt und hinübertreibt'. (GÜNTHER, 1979, p.111) [89]

Os indícios biográficos de Rilke no romance indicam uma posição do autor em transpor no romance algumas de suas experiências em Paris, já que ele havia se encontrado anteriormente na mesma posição que confronta a figura de Malte, como analisa o crítico Hansgeorg Schmidt-Bergmann:

> Dabei soll hier nicht einsinnigen autobiographischen Korrenpondenzen das Wort geredet, sondern nur darauf hingedeutet werden, dass Rilke selbst am Anfang seiner Abfassung der *Aurzeichnungen* sich dem Leben gegenüber in einer Position befand, mit der er seinen Malte Laurids Brigge in Paris konfrontiert hat. Der Autor konnte diese Phase hinter sich lassen, doch seine Erfahrungen, die er nur teilweise seiner Malte-Figur aufgelanden hat, empfand er in den Jahren zwischen 1904 und 1910 als schmerzhaft genug. (RILKE, 2000, p. 234)[90]

Observa-se ainda que o fragmento de abertura do romance, "11. September, rue Toullier", indica a localização espaço-temporal de Malte. Tal dado confere ao romance uma certa impressão de diário. Todavia, em nenhum outro fragmento do romance há novamente esse tipo de indicação que poderia orientar o leitor no desenvolvimento espaço-temporal da narrativa por meio de um fio narrativo consecutivo e muito menos identificar um outro vínculo explícito com a biografia do autor (salvo o episódio, já declarado anteriormente, da pequena *Sophie*, no capítulo 2).

---

[89] Tradução: "Naturalmente que não se pode tomar Malte por Rilke, pois através da construção de sua obra ele superou em si muitas características de Malte. Ele mesmo enfatiza que não se deve considerar a obra autobiográfica e tampouco equipará-lo com Malte. Mas insistiu nisso com uma veemência incomum para si, que chega a soar como que traiçoeira. E à Lou Andreas-Salomé confessa em uma longa carta de 28 de dezembro de 1911 de Duíno:'A boa Ellen Key confundiu-me imediatamente com Malte e desistiu; mas ninguém mais do que você, querida Lou, pode distinguir e comprovar até que ponto ele me é semelhante. Se ele, que é feito em parte dos meus perigos, afunda neles, para de certo modo poupar-se do afundamento, ou se eu justamente com essas anotações caí na correnteza que me arranca e me leva de um lado para outro."

[90] Tradução: "Nisso não deve ser falado correspondências autobiográficas, mas ser indicado com isso que o próprio Rilke no início da redação das *Aufzeichnungen* encontrava-se em uma posição perante a vida com a qual confrontou seu Malte Laurids Brigge. O autor pôde deixar para trás essa fase, mas suas experiências, que parcialmente surgem para a figura de Malte, ele sentiu entre os anos de 1904 e 1910 como dolorosas o suficiente."

Longe de sua pátria, casa e família, Malte experiencia o ritmo de vida frenético que a cidade grande lhe oferece. Aqui, a primeira nuance da semântica de Bernhard Waldenfels sobre o vocábulo *fremd* encontra-se personificada na figura de Malte, um estrangeiro em Paris. A cidade é apresentada sem as representações luminosas e sedutoras típicas da "cidade-luz", polo da efervescência cultura da virada do século XX; por sua vez, ele ilustra-a como um palco macabro, ameaçador e desumano. Assim como Else Buddeberg afirma, já as primeiras páginas do romance tornam evidente: aqui escreve alguém que está entregue impiedosamente a algo exterior que lhe ameaça: "Schon die ersten Seiten der 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' machen es offenbar: hier schreibt jemand, der schonungslos ausgesetzt ist in das, was von außen andringt." (1954, p.147). Paris, tal como qualquer outra cidade grande, torna-se para Malte um palco do encontro com o estranho e o intimidador. Ali, ele é confrontado com as condições básicas da existência humana, conforme afirma Franz Loquai: "Paris als Großstadt wird für Malte im ersten Teil Schauplatz der Begegnung mit dem Fremden und Abschreckenden. Dort wird er mit den anthopologischen Grundbedingungen des Daseins ('conditio humana') konfrontiert." (RILKE, 2005, p. 223). O espaço magnífico e fabuloso das grandes Exposições Universais, das luxuosas e fantasmagóricas passagens, que embalou posteriormente os escritos surrealistas de Louis Aragon e as considerações topográficas de Walter Benjamin, é substituído pela descrição mórbida e caótica do protagonista-narrados sobre o *milieu* parisiense do início do século XX. Sombras e escuridão compõem a sinfonia dessa metrópole aos olhos de Malte.

> In den Paris-Notaten herrscht von Anfang an der *andere Blick* vor, der nicht der prächtigen Metropole gilt, sondern in erster Linie deren Schatten- und Nachtseiten wahrnimmt. So dominieren die beängstigenden und widerwärtigen Eindrücke und Erfahrungen, unter deren Einfluß sich eine,vollkommen andere Auffassung' aller Dinge in Malte herausbildet. (EILERT 2000, p. 43)[91]

[91] Tradução: "Nas notas de Paris predomina desde o início uma outra mirada, que não corresponde a uma ilustre metrópole, mas que percebe em primeira linha suas sombras e lados obscuros. Assim as amedrontadoras e

Na descrição de Malte, Paris não é o local para onde as pessoas se deslocam a fim de viver e sim de morrer. Atendo-se à grotesca realidade, ele destaca o aspecto fúnebre e cruel da cidade que, de certo modo, é assimilada mimeticamente pelo narrador como se fosse a concretização do seu estado de alma. Ou, conforme afirma Ralph Freedman, a cidade grande em *Die Aufzeichnungen* expressa a condição da alma humana:

> Die im *Malte* geschilderten Szenen sind Ausdruck einer Seelenlage, in der ein schutzlos ausgeliefertes Ich die Agressivität der Großstadt als personlichen Angriff erfährt. Schon die Eingangsszene des Romans führt uns sein Erleben drastisch vor Augen. (FREEDMAN, 2001, p.244)[92]

Desde sua chegada à Paris, Rilke sentia a cidade como um local de medo, pobreza e morte[93]. Em 11 de setembro de 1902, ele escreveu à sua esposa: "Diese Stadt ist sehr groß und bis an den Rand voll Traurigkeit." (HOLTHUSEN, 1990, p. 74)[94]. Em uma carta datada de 17 de setembro de 1902 a Heinrich Vogeler, relata: "Paris? Paris ist schwer. Eine Galeere. Ich kann nicht sagen, wie unsympatisch mir alles hier ist, nicht beschreiben, mit welcher instinktiver Ablehnung ich hier herumgehe!" (HOLTHUSEN, 1990, p. 75)[95]. E mesmo que se encontrasse em tal espaço sombrio e amedrontador, o autor confessa a Arthur Holitscher em 7 de outubro de 1902: "Ich will vorläufig in Paris bleiben, eben weil es schwer ist." (HOLTHUSEN, 1990, p. 75)[96]. Verifica-se com isso que a relação de Rilke com Paris foi marcada pelo desafio de suas forças, sentimentos, miradas e representações da realidade. Tais aspectos foram transferidos para *Die Aufzeichnungen* que, através da narração de Malte, busca refletir no mundo externo da cidade a condição de seu mundo interior. Do mesmo modo que

---

repugnantes impressões e experiências dominam [o romance] que, forma sob tal influência, forma uma compreensão completamente diferente de todas as coisas."

[92] Tradução: "As cenas descritas em Malte são a expressão de uma situação de alma, na qual um desprotegido Eu vive a agressividade da cidade grande como um ataque pessoal. Já a cena de abertura do romance nos conduz drasticamente à sua experiência diante dos olhos."

[93] HOLTHUSEN, 1990, p. 74.

[94] Tradução: "Esta cidade é muito grande e cheia de tristeza até sua margem."

[95] Tradução: "Paris? Paris é difícil. Um navio negreiro. Não consigo dizer o quanto tudo aqui me é antipático; não posso descrever com qual instintiva recusa eu circulo por aqui!"

[96] Tradução: "A princípio quero permanecer em Paris, mesmo que seja difícil."

Paris permanecia para Rilke a cidade da morte, ainda que representasse para ele uma cidade-arte única[97], seu aspecto mórbido tampouco foi ocultado ou mascarado por Malte. Na narrativa, ela lhe serve como uma porta de acesso à descoberta de sua identidade.

Mediante o encontro que Malte tem com os elementos do estranho na realidade parisiense, surge a possibilidade de uma extensão de sua própria personalidade e de transformação, como analisa Fanz Loquai: "In der Begegnung mit dem Fremden und dem Programm einer uneingeschränkten, sachlichen Wahrnehmung der Umwelt liegt auch die Möglichkeit einer Erweiterung der eigenen Persönlichkeit und der Veränderung." (RILKE 2005, p. 223). Com isso, todas as penumbras da morte, os odores fétidos e os aspectos asquerosos retratados pelo narrador servem-lhe de suporte para sua principal e mais íntima tarefa: descobrir quem ele é. Assim, a realidade de Paris passa a ser reconhecida em sua essência como algo familiar para Malte, ainda que contenha elementos do estranho. Isso porque ela o possibilita ter acesso a um mundo interior, até então encoberto à sua consciência: "Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir." (MLB, p. 487)[98]. Ou seja, a experiência do estranho que Malte vive em seu momento presente em Paris torna-se seu único meio de acesso àquilo que *a priori* não lhe está acessível naturalmente: ele próprio. E a chave-mestre para esse descobrimento de si mesmo é encontra-se na presença do elemento da morte, tema que inicia o romance e introduz Malte às recordações de sua infância e de suas leituras passadas. Sendo a morte um "velho conhecido" estado da existência para o jovem desde sua infância, a ideia de que poderia vir a fazer parte da legião anônima de mortos em Paris lhe produz um terrível medo:

> Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat. Es wäre sehr häßlich, hier krank zu werden, und fiele es

[97] FREEDMANN, 2002, p. 44.
[98] Tradução de Lya Luft: "Reconheço bem tudo que está ali; é por isso que tudo entra de imediato em mim: como se estivesse em sua própria casa dentro de mim.", In: MLB- PT, p. 35.

> jemandem ein,mich ins Hôtel-Dieu zu schaffen, so würde ich dort gewiß sterben. (MLB, p. 458)[99]

Em um fragmento seguinte, Malte destaca novamente a penumbra da morte que paira sobre a atmosfera de Paris e é retratada por seu olhar:

> Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer giebt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand. Sogar die Reichen, die es sich noch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben. Gott, das ist alles da. (MLB, p. 458-459)[100]

Por meio da percepção de Malte, encontra-se na cidade grande a massificação do indivíduo, atingindo inclusive sua morte que obedece um ritmo de produção em série ("fabrikmäßig"). Do mesmo modo que é cada vez mais raro ter uma vida particular na metrópole moderna, a morte também deixa de ter sua particularidade preservada e passa a ser marcada pelo compasso frenético da industrialização imposto pelo capital e pelas grandes instituições sociais. No entanto, ao contrário do que ocorre comumente ao indivíduo moderno na cidade que, devido aos incessantes estímulos externos e interiores aos quais é submetido, vivencia a "intensificação de sua vida nervosa" tornando-se indiferente a tudo o que lhe é propriamente individual, Malte não torna-se indiferente e tem reservas diante de suas realidades, a externa de Paris e a sua nova interior. Os atordoantes estímulos urbanos, como por exemplo:

---

[99] Tradução de Lya Luft: "Tenho medo. É preciso fazer alguma coisa contra o medo, quando ele nos assalta. Seria péssimo adoecer neste lugar, e se alguém se lembrasse de me transportar ao Hôtel de Dieu eu certamente morreria ali.", In: MLB- PT, p. 10.

[100] Tradução de Lya Luft: "Esse excelente Hôtel é muito antigo. Já nos tempos do Rei Clodovico se morria nele em algumas camas. Hoje, morre-se em 559 leitos. Produção em série, naturalmente. E numa produção dessas não se executa tão bem a morte individual, mas também isso é coisa que pouco importa. O que interessa é a quantidade. Quem, hoje, dá valor a uma morte bem executada? Até os ricos, que poderiam dar-se o luxo de morrer bem, começaram a se mostrar relaxados, indiferentes; faz-se cada vez mais raro o desejo de ter uma morte particular. Mais um pouco, e será tão raro quanto ter uma vida particular. Meu Deus: tudo isso está aí.", In: MLB-PT, p. 11.

> Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. (MLB, p. 455)[101]

permitem-lhe ter consciência de um mundo interior até então desconhecido: "Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte." (MLB, p. 456)[102]. Isso provoca em Malte uma reação espontânea e imediata à descoberta da sua identidade: a recuperação de recordações de sua infância que o marcaram profundamente e cujas experiências também estiveram relacionadas a sua busca pela definição de sua identidade.

O citado termo "intensificação da vida nervosa" foi conceituado por Georg Simmel (1858-1918) no ensaio "Die Großstädte und das Geistesleben", publicado em 1903. Nele, Simmel analisa que o "estado *blasé*", ou de indiferença anímica, caracteriza os habitantes da cidade grande que já são incapazes de reagir aos estímulos externos que recebem de seu meio externo devido à superexposição de desgaste que seus nervos sofrem.

> Es gibt vielleicht keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Großstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit. Sie ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize, aus denen uns auch die Steigerung der großstädtischen Intellektualität hervorzugehen schien. (...) Wie ein maßloses Genußleben blasiert macht, weil es die Nerven so lange uin ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben (...) Die so entstehende Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren, ist eben jene Blasiertheit, die eigentlich schon jedes Kind der Großstadt im Vergleich mit Kindern ruhigerer und abwechslungsloserer Milieus zeigt. (SIMMEL, 1957, p.232)[103]

---

[101] Tradução de Lya Luft: "Não sei por que não consigo deixar de dormir de janela aberta. Bondes passam disparando pelo meu quarto, apitando. Automóveis rodam sobre mim. Uma porta bate. Uma vidraça parte-se em algum lugar, tilintando, ouço os grandes cacos de vidro dando risadas, os menores dão risadinhas.", In: MLB-PT, p.8.

[102] Tradução de Lya Luft: "Tenho um interior que ignorava.", In: MLB-PT, p. 8.

[103] Tradução de Leopoldo Waizbort: "Talvez não haja nenhum fenômeno anímico que seja reservado de modo tão incondicional à cidade grande como o caráter *blasé*. Ele é inicialmente a consequência daqueles estímulos nervosos – que se alteram rapidamente e que se condensam em seus antagonismos – a partir dos quais nos parece provir também a intensificação da intelectualidade na cidade grande. (...) Assim como uma vida desmedida de prazeres torna *blasé,* porque excita os nervos por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim eles não possuem mais nenhuma reação (...) A incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*, que na verdade se vê em todo filho da

Conforme dito anteriormente, Malte, ao confrontar-se com as cenas mórbidas de Paris, descobre um novo mundo interior. Tanto a representação mimética da cidade quanto a de seu estado de alma proporcionam-lhe um novo aprendizado: o "ver". Esse aspecto será particularmente analisado no subcapítulo seguinte, mas vale ressaltar que tal exercício direciona-o a ver e a conhecer a si mesmo. Pelo fato de Malte ser uma pessoa modificada[104], conclusão a qual chega após a descoberta de seu novo mundo interior, parte de sua realidade à procura de si mesmo. Nisso, ele inicia uma viagem introspectiva resgatando recordações de sua infância que dialogam tanto com o cenário que encontra em seu presente em Paris, a morte, quanto com a busca por sua identidade.

Como uma forma de reação imediata à experiência do estranho que vive diante do fator da "morte massificada", ou seja, a morte sem a preservação de uma identidade, Malte desloca-se temporal e espacialmente para sua infância na Dinamarca. Em sua primeira recordação, descreve paradoxalmente a morte singular e particular de seu avô materno. Os seus primeiros anos de vida, ao contrário de um período idílico, foram caracterizados pela presença natural da morte em seu meio familiar, da qual não era poupado pelos adultos, e por experiências estranhas que marcaram seu desenvolvimento em torno da descoberta e da afirmação de sua identidade.

---

cidade grande, em comparação com as crianças de meios mais tranquilos e com menos variações.", In: SIMMEL, 2005, p. 581.

[104] Referência à citação: "Ich habe heute einen Brief geschrieben, dabei ist es mir aufgefallen, daß ich erst drei Wochen hier bin. Drei Wochen anderswo, auf dem Lande zum Beispiel, das konnte sein wie ein Tag, hier sind es Jahre. Ich will auch keinen Brief mehr schreiben. Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich já doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben.", In: MLB, p. 456.

Tradução de Lya Luft: "Hoje escrevi uma carta e ocorreu-me que faz apenas três semanas que estou aqui. Três semanas em outro lugar – por exemplo, no campo – poderiam ser como um dia; aqui são anos. Também não quero mais escrever cartas. Para que diria a outra pessoa que estou me modificando? Se me modifico, já não sou mais aquele que fui, sou algo diferente do que até agora era, então é evidente que não tenho conhecidos. E é impossível escrever cartas para gente desconhecida, gente que não me conhece.", In: MLB-PT, p. 9.

Na primeira recordação infantil retratada em suas anotações, Malte retorna à sua casa, ou melhor, à casa de seu avô paterno, o Camareiro Brigge, nos campos de Ulsgaard, para relatar seu sofrimento diante de sua terrível e agonizante morte:

> Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein. Früher wusste man (oder vielleicht man ahnte es), dass man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen.
> (…) Meinem Großvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es, dass er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, dass man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus. (MLB, p. 459-469)[105]

Contrapondo-se à perda da individualidade da morte em Paris, a relembrada morte do avô, que contém passagens horripilantes e atordoantes tanto para o Camareiro quanto para seus serviçais e para a população campesina local, é destacada por ser uma morte individual e própria dele:

> Das war nicht der Tod irgendeines Wassersüchtigen, das war der böse, fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben lang in sich getragen und aus sich genährt hatte. (...)
> Wie hätte der Kammerherr Brigge den angesehen, der von ihm verlangt hätte, er solle einen anderen Tod sterben als diesen. Er starb seinen schweren Tod. (MLB, p. 463-464)[106]

Verifica-se que essa perversa e nobre morte havia sido sempre destinada ao Camareiro Brigge – e nenhuma outra poderia substituí-la. Para Malte, a morte em si não traz nenhum elemento do estranho, já que lhe era um assunto familiar desde sua infância. O verdadeiro elemento estranho em torno dela é a perda da particularidade e da identidade que ela recebe na cidade grande. Ora, se a morte é banalizada e tornada quase que uma mercadoria de consumo em seu

---

[105] Tradução de Lya Luft: "Quando penso em nossa casa, onde não mora mais ninguém, acho que outrora deve ter sido diferente. Antigamente sabíamos (ou talvez pressentíssemos) que contínhamos a morte em nós, como a fruta contém sua semente. Crianças tinham uma pequena; adultos, uma grande. (...) / Meu avô, o Camareiro Brigge, carregava – e isso era coisa que se via – sua morte dentro de si. E que morte! Durou dois meses, e foi tão ruidosa que até do lado de fora da propriedade a escutavam.", In: MLB-PT, p. 11.

[106] Tradução de Lya Luft: "Aquela não era a morte de um hidrópico qualquer, era a morte perversa e principesca que o Camareiro carregara em si a vida toda, e alimentara consigo mesmo. (...) / Como teria o Camareiro Brigge encarado a quem lhe pedisse para morrer qualquer outra morte que não a sua? Ele morreu a sua própria, dura morte.", In: MLB-PT, p. 15.

presente, ele retorna ao seu passado, quando aprendeu a entendê-la de forma singular e a respeitar sua particularidade. Por isso, quando Malte tem sua identidade também posta em questão em Paris diante da descoberta de um novo mundo interior, retoma as recordações de sua infância, período em que se iniciou na busca por sua identidade e a desafiar os seus limites. Se para ele Paris é percebida como o centro da radicalização da perda de identidade e da massificação da individualidade de seus habitantes, seu passado infantil e suas leituras ajudá-lo-ão a ter acesso a si mesmo (ainda que esteja se modificando, conforme ele mesmo observa), pois eles servem-lhe como referência para sua busca atual.

A realidade massificadora da metrópole confere a Malte força e ânimo para sua viagem introspectiva com destino à descoberta de sua identidade. Em vez de torná-lo indiferente e reservado ao meio externo, reação comum aos habitantes das grandes cidades, como analisou Georg Simmel, Paris proporciona ao jovem protagonista um valioso aprendizado: o "aprender a ver". Contudo, isso só lhe é possível porque encontra no espaço da cidade grande, com seu potencial de miséria, o palco apropriado para confrontar-se com o estranho[107]. Vivendo ali a experiência do estranho, a existência de um mundo interior encoberto à sua consciência é revelada a Malte que, por meio de seu anonimato no meio urbano, pode dedicar-se à descoberta de si mesmo. Sendo ele em Paris um estranho/estrangeiro (*der Fremde*), encontra-se distante de qualquer cobrança familiar ou social que poderiam reprimi-lo ou manipulá-lo durante a busca pelo conhecimento de seu mundo interior. Assim como alguém que não pertence originalmente àquele grupo social, Malte tem a possibilidade de tomar distância dele e posicionar-se crítica e objetivamente diante dele, ainda que suas impressões retratadas nas anotações contenham fortes traços subjetivos.

[107] Comentário de Franz Loquai, In: RILKE, 2005, p. 226.

Tal análise sobre a figura do estranho/estrangeiro (*der Fremde*) e seu comportamento distanciado na sociedade em que vive foi abordada por Georg Simmel (1858-1918) no ensaio "Exkurs über den Fremden", publicado em 1908. Para definir a figura do estranho/estrangeiro, o sociólogo escreve:

> Es ist hier also der Fremde nicht in dem bisher vielfach berührten Sinn gemeint, als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen der potentiell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat. (SIMMEL 1992: 764)[108]

A natureza característica dessa figura traçada pelo sociólogo é a de um errante, desprovido de uma moradia que possa vir a fixá-lo em um determinado lugar[109]. E já que ele não possui raízes ali, as proporções de proximidade e distância nas quais vive concedem-lhe o caráter de objetividade ou ainda uma expressão prática e abstrata na relação que tem com sua realidade: "Endlich gewinnt die Proportion von Nähe und Entferntheit, die dem Fremden den Charakter der Objektivität gibt, noch einen praktischen Ausdruck in dem abstrakteren Wesen des Verhältnisses zu ihm." (SIMMEL, 1992, p. 768).

Conforme dito anteriomente, percebe-se em Malte tanto o posicionamento objetivo diante de sua realidade, devido ao seu distanciamento característico em estrangeiros, quanto a forma subjetiva de abordá-la que tem correspondência ao modo como ele percebe a si mesmo ou ao seu mundo interior. Nesse aspecto, mesmo sendo um estranho/estrangeiro em Paris, com a mirada subjetiva sobre seu cenário caótico, fragmentado e confuso, ele logra exteriorizar ou materializar no espaço urbano seu mundo interior, o qual se encontra igualmente caótico, fragmentado e confuso. Com isso, o seu "aprendizado de ver" é uma rua

---

[108] Tradução: "Na verdade aqui o estranho/estrangeiro não é pensado naquele múltiplo aludido sentido como viajante, que hoje chega e amanhã parte; mas como aquele que hoje chega e amanhã continua ali – quase como um potencial viajante, que, embora ainda não tenha partido, não superou a solução do chegar e do partir."
[109] SIMMEL, 1992, p. 766.

de mão dupla que projeta o caos de Paris em seu próprio caos interior e vice-versa. Tais aspectos serão aprofundados no capítulo a seguir.

2.1. O aprendizado de "ver"

Da leben Menschen, weisserblühte, blasse,
und sterben staunend an der schweren Welt.
Und keiner sieht die klaffende Grimasse,
zu der das Lächeln einer zarten Rasse
in namenlosen Nächte sich entstellt.

Sie gehn umher, entwürdigt durch die Müh,
Sinnlosen Dingen ohne Mut zu dienen,
und ihre Kleider werden welk an ihnen,
und ihre schönen Hände altern früh.
(...)
Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
sie in der Kindheit wundersam gestreift, –
ihr eigener hängt grün und ohne Süße
wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.
(Das Stunden-Buch – Von der Armut und vom Tode) [110]

Este subcapítulo trata de uma outra experiência que Malte vive em seu presente em Paris, anunciada anteriormente: a descoberta de "aprender a ver". Desde o início do romance há a presença de fortes impressões sinestésicas que dominam a narrativa e se Malte aprende a ver, ele faz isso juntamente com todos seus outros sentidos. Ou seja, suas impressões óticas são complementadas igualmente com percepções acústicas, odores, gostos e contatos táteis. Com isso ele desprende-se de esquemas de pensamentos convencionais, pois vê o mundo ao seu redor e a si mesmo com todos os sentidos e de uma nova maneira, conforme analisa Franz Loquai:

> Sinneseindrücke beherrschen somit den Beginn des *Malte.* Malte sieht mit allen Sinnen. Die optischen Impressionen werden ergänzt durch akustische Wahrnehmungen, durch Riechen, Schmecken und Tasten ebenfalls. (...) Er löst sich von allen konventionellen Denkschemata, er sieht die Welt und sich auf eine neue Weise. (RILKE, 2005, p. 226)

[110] Tradução de José Paulo Paes: "Ali vivem homens, pálida florada / que morrem pasmos do mundo e sua agrura; / ninguém enxerga a careta indisfarçada / que o sorriso de uma raça delicada / ao fim de noites sem nome desfigura. / Vão por aí degradados pela lida / de servir, apáticos, a desrazão; / as suas roupas estão sempre puídas / e logo se enrugam suas belas mãos. / (...) Lá está a morte. Não a que, esplendor, / os tocou na infância, quando os saudou, mas / a pequena morte (como a entendem lá) / que ora dentro deles, verde, sem dulçor, / é fruto que não amadurece mais."

No entanto, vale destacar que, mesmo havendo uma forte presença sinestésica nas representações de Malte sobre a realidade da cidade (por exemplo: vielas e ruelas cheiram a iodofórmio e a gordura; carros e bondes rasgam as ruas em frenéticos e ruidosos movimentos), nenhum outro sentido chega a ser para ele tão essencial quanto a visão. Essa habilidade sinestésica permite não apenas que o meio externo seja captado objetivamente pelo observador, mas, conforme Marilena Chauí afirma no ensaio "Janela da alma, espelho do mundo" (1988), possibilita que seu mundo interno tenha contato com seu mundo externo. Assim, em um movimento sincrônico, o interior e o exterior de um indivíduo tem acesso um ao outro por meio do ver: o mundo externo é trazido ao interior e o mundo interior é levado ao exterior.

> Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, o olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. (1988, p. 33)

Ainda segundo Marilena Chauí, a ação de "ver" caracteriza-se pela aquisição de um determinado conhecimento. Devido à estreita ligação entre "ver" e "conhecer"/"saber" é que foi condicionado àquele um singular poder sobre as ações das pessoas e, paralelamente, concedido-lhe um revelador aspecto perigoso[111].

> Da raiz indo-europeia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber – e, no latim, da mesma raiz, *video* – ver, olhar, perceber e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (1988, p. 35)

[111] CHAUÍ, 1988, p. 33.

Após haver descrito em sua primeira anotação a atmosfera mórbida de Paris, com seus hospitais e moribundos pelas ruas, Malte faz uma afirmação que perpetuará em todo o romance e será uma condição para sua escrita[112]:

> Ich lerne sehen. Ich weiß nicht woran es liegt, es geht mir alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.
> Ich habe heute einen Brief geschrieben, dabei ist es mir aufgefallen, daß ich erst drei Wochen hier bin. Drei Wochen anderswo, auf dem Lande zum Beispiel, das konnte sein wie ein Tag, hier sind es Jahre. Ich will auch keinen Brief mehr schreiben. Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben.“ (MLB, p. 456-457)[113]

Conforme o crítico August Stahl, verbos como *sehen* (“ver”), *schauen* (“olhar”) e *zuschauen* (“expectar”) estão continuamente presentes no romance e indicam sutilmente o contato do autor, Rilke, com o mundo das artes plásticas[114]. Com o fato de estar “aprendendo a ver”, Malte começa a perceber e a considerar um novo interior, até então desconhecido para si. A partir desse aprendizado, todo o romance é conduzido por seu modo subjetivo de ver as coisas ao seu redor, as experiências de sua infância e as leituras realizadas:

> *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zeugen gerade durch die extreme Subjektivität der Beschreibung von der Subjektbedingtheit aller objektiven Erkenntnis und Darstellung. Aber eben die extreme Subjektivität der Beobachtung und Einfühlung, die Malte seiner Phantasie, der Sensivität seiner Einbildungskraft verdankt, macht die Besonderheit seines Dichtertums aus. (HAMBURGER, 1976, p. 74)[115]

---

[112] HAMBURGER, 1976, p. 73.

[113] Tradução de Lya Luft: “Estou aprendendo a ver. Não sei o que provoca isso, tudo penetra mais fundo em mim, e não para no lugar em que costumava terminar antes. Tenho um interior que ignorava. Agora, tudo vai dar aí. E não sei que aí acontece. / hoje escrevi uma carta e ocorreu-me que faz apenas três semanas que estou aqui. Três semanas em outro lugar – por exemplo, no campo – poderiam ser como um dia; aqui são anos. Também não quero mais escrever cartas. Para que diria a outra pessoa que estou me modificando? Se me modifico, já não sou aquele que fui, sou algo diferente do que até agora era, então é evidente que não tenho conhecidos. E é impossível escrever cartas para gente desconhecida, gente que não me conhece.”, In: MLB-PT, p. 8-9.

[114] RILKE, 1996, p. 913-14.

[115] Tradução: “*As anotações de Malte Laurids Brigge* registram por meio da dependência da extrema subjetividade da descrição a autonomia do sujeito de todo o conhecimento objetivo e a representação. Mas justamente essa subjetividade extrema da observação e da empatia, que Malte deve à fantasia e à sensitividade de sua força de imaginação, constitui a particularidade de sua fabulação.”

Pode-se dizer que "ver" se torna para Malte uma condição cada vez mais essencial para sua produção artística. Essa ação não trata de um fenômeno objetivo, distante e realista de observação do protagonista-narrador. Ele logra descobrir o lado interior das coisas ao seu redor porque essas, de alguma forma, tocam algo que lhe é familiar e, com isso, abrem-lhe o seu próprio mundo interior, segundo Ingo Leiß: "Sehen (...) läßt sich also nicht als 'objektiver' Vorgang beschreiben, wie es die 'Realisten' wollten; Rilke kann die Innenseite der Dinge enthüllen, weil sie in ihn etwas Vertrautes anrühren und ihm damit auch sein eigenes Inneres erschließen." (LEISS, 2004, p. 155).

Na descoberta de seu novo exercício de ver, Malte busca trabalhar e refletir por meio de sua escrita. Ele se dispõe a escrever uma carta a um destinatário desconhecido, conforme o excerto citado do romance – sua primeira carta após três semanas de instalação em Paris. Na redação dessa carta, constata que ele não é a mesma pessoa de outrora e que havia se modificado profundamente através de sua nova conquista de ver. Consternado, necessita escrever novamente, afirmar outra vez para si mesmo que está aprendendo a ver e, consequentemente, "conhecendo" o novo Malte: "Habe ich schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja. Ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen." (MLB, p. 457)[116].

Ainda que esteja iniciando seu exercício estético, do qual ainda não tem pleno domínio, o protagonista treina seu olhar para perceber o mundo e a si mesmo de uma maneira particular e detalhada. As revelações de sua nova habilidade de "ver" causam-lhe medo diante da hipótese de que poderia se tornar mais um desconhecido na cidade grande e do fato de que poderia vir a morrer ali anônimo, como um indigente (medo também presente na história do

[116] Tradução de Lya Luft: "Será que já contei isso? Estou aprendendo a ver. Sim, estou começando. Ainda o faço mal. Mas quero aproveitar bem meu tempo.", In: MLB-PT, p. 9.

falso czar, Grischa Otrepjow, que o motivou a permanecer firme na incorporação de sua falsa identidade – tal narrativa será abordada no capítulo 4):

> Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat. Es wäre sehr häßlich, hier krank zu werden, und fiele es jemandem ein,mich ins Hôtel-Dieu zu schaffen, so würde ich dort gewiß sterben. (MLB, p. 458)[117]

Paralelamente ao medo de ter uma morte "massificada", Malte também tem medo de viver sem ter conhecimento de seu novo mundo interior e de viver sendo um desconhecido para si mesmo. A tal conclusão ele chega pelo contato com o elemento simbólico da morte na cidade grande – fator que reaviva nele uma antiga busca pela descoberta de quem ele é. Desde sua infância, Malte buscou conhecer sua identidade mediante experiências com o estranho (sendo ele um estranho para si mesmo ou contando com a presença de algo que lhe era estranho), como será verificado no próximo capítulo. Estando entregue em seu momento presente aos estímulos da vida urbana de Paris, ele não somente tem a antiga chama da busca de sua identidade reacesa, como ainda toma a consciência de que é uma pessoa modificada, diferente daquela que ele pensava que era. Assim, Malte parte para as recordações de sua infância, época na qual sua personalidade estave em formação, para recolher algumas pistas que pudessem orientá-lo nesse reconhecimento de si mesmo. E diante dessas revelações presentes (de estar aprendendo a ver, de ter um novo mundo interior, de ser uma pessoa modificada), Malte confessa sua fragilidade e alegria em ter sua concepção de mundo e de si mesmo alteradas. Ao aprender a ver, tudo adquire para ele um novo significado e sua nova realidade, ainda que lhe pareça amarga, é-lhe preferida:

> Ich habe geweint. Ich habe geweint, weil das alles auf einmal so unerwartet da war. Ich habe davor geweint, ich wußte mir nicht zu helfen.

---

[117] Tradução de Lya Luft: "Tenho medo. É preciso fazer alguma coisa contra o medo, quando ele nos assalta. Seria péssimo adoecer neste lugar, e se alguém se lembrasse de me transportar ao Hôtel de Dieu eu certamente morreria ali.", In: MLB-PT, p.10.

> Ich bin in Paris, die es hören freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. Was mich betrifft, ich muß zugeben, daß ich ihnen in gewisser Beziehung erlegen bin. Ich glaube, es läßt sich nicht anders sagen. Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt, wenn nicht in meinem Charakter, so doch in meiner Weltanschauung, jedenfalls in meinem Leben. Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter diesen Einflüssen in mir herausgebildet, es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voll neuer Bedeutungen. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. Ich bin ein Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen.
> (...) Glaube nur nicht, daß ich hier an Enttäuschungen leide, im Gegenteil. Es wundert mich manchmal, wie bereit ich alles Erwartete aufgebe für das Wirkliche, selbst wenn es arg ist. (MLB, p. 504-505)[118]

Com essa consciência de procurar conhecer o "novo Malte" e de ter sua identidade definida, o jovem narrador parte para a reconstituição de recordações de sua infância e de leituras que lhe serviram e lhe servem como material de formação. Assim se inicia-se sua viagem interna, fomentada e possibilitada pela experiência do estranho, na qual ele representa o estranho para si mesmo. Se ele ao final tem sucesso em sua tarefa, é algo que permanecerá em aberto à interpretação de seus leitores.

[118] Tradução de Lya Luft: "Chorei. Chorei porque tudo de repente era tão inesperado. Chorei e não conseguia me dominar. / Estou em Paris, quem ouve isso alegra-se, a maioria me inveja. Têm razão. É uma grande cidade, grande e repleta de singulares tentações. Quanto a mim, devo admitir que de certa forma entreguei-me a elas. Acho que não há outro modo de dizer isso. Cedi a essas tentações, e isso trouxe certas transformações, se não no meu caráter, na minha concepção de mundo, e certamente na minha vida. Sob essas influências, formou-se em mim um conceito totalmente diverso de todas as coisas, há certas distinções que me separam mais das pessoas do que tudo até hoje. Um mundo transformado. Uma nova vida cheia de novos significados. No momento é um pouco difícil para mim, porque tudo é novo demais. Sou um aprendiz das minhas próprias circunstâncias de vida. (...) / Não penses que aqui sofro decepções; ao contrario. Às vezes me admiro da prontidão com que renuncio a tudo quanto esperava em troca da realidade, mesmo quando é amarga.", In: MLB-PT, p. 50-51.

CAPÍTULO 3. Malte e as recordações de sua infância

Und dann kam eine von dieser Krankheiten, die darauf ausgingen, mir zu beweisen, daß dies nicht das erste eigene Erlebnis war. Das Fieber wühlte in mir und holte von ganz unten Erfahrungen, Bilder, Tatsachen heraus, von denen ich nicht gewußt hatte; (...) Dann packte mich die Wut, und ich warf alles in Haufen in mich hinein und preßte es zusammen; aber ich ging nicht wieder darüber zu.
(MLB, p. 521)[119]

Este terceiro capítulo aborda algumas das recordações de Malte provenientes dos tempos de sua infância. Essas lembranças emergem à sua consciência como uma reação imediata frente a experiências estranhas e perturbadoras que vive em Paris. A realidade da cidade grande assusta o jovem dinamarquês, que não logra entendê-la com o ritmo frenético e ensurdecedor de seus incessantes carros e bondes, com suas ruas e vielas exalando fortes odores, com a presença massiva de miseráveis e convalescentes de sua população e com sua atmosfera de morte e medo que se propaga por toda a topografia. O temor e a falta de entendimento de Malte ante o agitado e violento organismo funcional de Paris é tão intenso que isso acaba por paralisá-lo, fazendo com que ele se emudeça e se distancie dessa realidade presente como uma forma de autoproteção. Assim como uma criança perdida nesse estranho e monstruoso ambiente, o solitário protagonista-narrador volta-se para seu passado, mais precisamente à sua infância na Dinamarca, que se apresenta como uma tábua salvadora para ele em meio ao seu caótico presente.

Essas lembranças "presentificadas" por sua memória formam, geográfica e temporalmente, um polo oposto aos trechos de seu momento atual em Paris[120]. Tanto elas

[119] Tradução de Lya Luft: "Nisso tive uma dessas enfermidades destinadas a provar-me que aquela não fora uma primeira vivência pessoal. A febre remexeu meu interior, fazendo emergir das profundezas experiências, imagens, fatos que eu desconhecia; (...) Fiquei com raiva e fui jogando tudo no meu interior, aos montes, comprimindo-o bem; mas depois vi que eu não fechava mais direito.", In: MLB-PT, p. 65.

quanto suas experiências atuais aproximam-se e interligam-se por meio de fatos estranhos que lhe causaram medo outrora e continuam amedrontando-o. Pode-se também considerar que a recuperação das recordações de sua infância aponta para o desejo de Malte em superar sua crise atual e seus medos que lhe acompanharam durante toda a vida, conforme analisa Franz Loquai: "Aus der Nachholung der Kindheit erhofft sich Malte die Überwindung der gegenwärtigen Krise und seiner Lebensängste." (RILKE, 2005, p. 228). A citada "crise atual" refere-se à dificuldade que o protagonista tem em ler e entender suas realidades interna e externa. Essa desordem de realidades é evidencializada por sua percepção caótica e fúnebre de Paris e como contrapeso Malte lança seu Eu de volta a si mesmo, deixando suas projeções interiores e resquícios de experiências infantis parecerem como fatos reais – inclusive aquelas que ao leitor podem parecer fantásticas[121] – e muitas vezes como projeções enfermas, conforme analisa Jürgen Petersen:

> Die Undurchschaubarkeit der Welt, die Malte gleich zu Beginn seiner Aufzeichnungen schildert, wirft das Ich auf sich selbst zurück und läßt seine Vorstellung als das allein Reale erscheinen, auch dann, wenn es sich um phantastische, ja mitunter, gar krankhafte Projektionen des Ich handelt. (PETERSEN, 1991, p. 79)

As recordações da infância reconstruídas por Malte ligam-se ao seu momento presente e relacionam-se de forma associativa e contrastiva[122]. De um lado, os acontecimentos e as experiências atuais possibilitam ao adulto Malte ascender e conectar-se ao seu mundo de experiências passadas; de outro lado, esses dois níveis de vivências do protagonista-narrador encontram-se em eventos tempo-espaciais distintos e distantes entre si. Isso possibilita a formulação de uma dialética coerência entre os planos de seu presente na miséria de Paris e de

---

[120] Comentário de Franz Loquai, In: RILKE, 2005, p. 228.
[121] Usa-se o termo "fantástico" de acordo com Tzvetan Todorov: "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito do fantástico se define pois com a relação aos de real e de imaginário (...) O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.", In: TODOROV, 2004, p.31; 73.
[122] HAMBURGER, 1976, p. 69.

seu passado abastado nas nobres propriedades dinamarquesas de sua família. Tal associação estabelecida entre esses dois níveis tempo-espaciais de sua vida converge a um fator intencional e comum a ambos: sua estreita relação com o sentimento de medo.

Seu momento atual na capital francesa e as lembranças de sua infância apresentam-se, à primeira vista, em um mútuo contraste, já que naquele são retratadas a morte e a cidade grande, enquanto nessas se destacam a riqueza, a aristocracia e a confortável vida rural das distintas famílias Brigge (paterna) e Brahe (materna). Contudo, com uma mirada mais atenta, nota-se que as fugazes imagens de sua infância – povoada por palácios, parques, serviçais e galerias com imagens de seus antepassados – mesclam-se e intercambiam-se na voz narrativa de Malte com imagens de hospitais, casas populares miseráveis, pobres transeuntes e fétidas ruas. O passado e o presente do jovem coabitam em um mesmo espaço e tempo em sua consciência e ambos os momentos são calcados pelo seu sentimento de medo, conforme afirma a crítica Käte Hamburger :

> Zunächst schein es, als stünden diese beiden Schauplätze des noch jungen Lebens von Malte gegeneinander wie Nacht und Tag: der Schauplatz der Armut und der Großstadt gegen den einstigen des Reichtum, der Vornehmheit, des bequemen Landlebens, mit Schlössern und Parken, Ahnengalerie und Dienerschaft. Die hier nur flüchtig aufgerufenen Bilder der Vergangenheit wechseln mit den Bildern der Großstadt ab, den Hospitälern, dumpfen Treppenhäusern, armselig möblierten Dachstuben, armen, elenden Existenzen. Aber dieser Gegensatz scheint gleichsam zu verfließen, Maltes Vergangenheit und Gegenwart in einem einzigen Raum zu stehen, in dem Raum eines Lebensgefühls, für das schon im Stundenbuch der Begriff der Angst aufgetreten war. So steht hinter der vornehmen, geborgenen Kindkeit schon ein dunkler Horizont der Ungeborgenheit, der Angst. (HAMBURGER, 1976, p. 70-71)[123]

[123] Tradução da citação: "Primeiramente parece que esses dois espaços [passado e presente] da vida do jovem Malte dispunham-se um contra o outro assim com a noite e o dia: o cenário da pobreza e da cidade grande contra antiga riqueza, a nobreza, a confortável vida campestre com castelos e parques, galerias com quadros de antepassados e serviçais. As fugazes imagens evocadas do passado alternam-se com imagens da cidade grande, de hospitais, úmidas escadarias de casas, sótãos pobremente mobiliados, pobres e miseráveis existências. Mas essa divergência parece como que desaparecer ao colocar o passado e o presente de Malte em um mesmo espaço, no espaço do sentimento de vida para o qual já surgiu o termo medo no livro *Stundenbuch*. Assim, o medo oculta-se já por detrás da nobre e segura infância um obscuro horizonte da insegurança."

Observa-se que a infância foi para Malte um período de insegurança, desproteção, desamparo e medo. Especialmente o medo nunca fora considerado por ele em Paris como algo passado[124] e sim como uma sombra que o perseguia desde sua infância e que emerge novamente em seu presente. Assim, ele sucumbe ao dinamismo de suas emoções na cidade grande ao reproduzir nas anotações suas recordações infantis – igualmente marcadas pelo medo. Em sua narrativa, Malte necessita da reflexão sobre aquilo que vivenciou e da reconstrução de seu passado[125] como um ponto de equilíbrio ou norteador para si. A confrontação com o mundo moderno proporciona-lhe uma permanente reflexão sobre aquilo que foi vivenciado e as condições individuais de sua experiência tornam-se objeto da narração, segundo Schmidt-Bergmann: "Aus der Konfrontation mit der modernen Lebenswelt folgt die dauernde Reflexion des Erlebten und die je individuellen Bedingungen von Erfahrung, die zum Gegenstand des Erzählten werden." (RILKE, 2000, p. 241).

Quando pequeno, Malte não experienciou uma infância em atmosfera harmônica, segura e de amparo familiar. Ao contrário, esse período de sua vida foi marcada por sinais de medos, infortunados aniversários, segredos, marcações, deformações[126] que o acompanharam ao longo de todos aqueles anos de forma encoberta e eclodem justamente quando volta a sentir-se ameaçado pelo meio externo de Paris, sendo dominado novamente pelo medo. Essa retrospectiva aos seus primeiros anos não apresenta nenhuma imagem idílica ou saudosista de protagonista: ao contrário, suas recordações ainda continuam espantando-o e causando-lhe uma vez mais um forte sentimento de estranhamento.

---

[124] Citação original: "Die Kindheit: ein Lebensraum der Ungeborgenheit, der Angst. Da sind die Ängste, die Malte in Paris noch als nie verlorene erlebet.", In: HAMBURGER, 1976, p.72.
[125] RILKE, 2000, p. 241.
[126] RILKE, 2005, p. 228.

Solitário em Paris, assim como um órfão, Malte aproveita a oportunidade para livrar-se da carga que sua família outrora lhe impunha. No entanto, a experiência do estranho que vivencia ali conduz-lhe às recordações de sua infância que, assim como pesadelos, remontam ao espanto e ao medo de seu momento presente, como afirma Hansgeorg Schmidt-Bergmann: "Das Waisenkind Malte hat die Gelegenheit genutzt, sich von der Last des Familiengepäcks zu befreien. Die Erinnerung an die Alpträume der Kindheit kehrt zu den Schrecken der Gegenwart zurück." (RILKE, 2005, p. 229). Observa-se que, mesmo que fosse seu desejo, Malte não logra desligar-se incisivamente de seu passado; esse tempo de sua vida acaba por penetrar em seu presente de forma natural e sem nenhum tipo de relutância. Como um interessante exemplo dessa intrínseca ligação entre esses dois espaços e tempos, tem-se a descrição da estrondosa e dominante morte de seu imponente avô materno, o Camareiro Brigge. Essa recordação surge-lhe após o confronto com a situação massificada da morte em Paris, um acontecimento estranho ao seu entendimento, retratado no capítulo anterior:

> Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer giebt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand." (MLB, p. 458)[127]

A visão da morte na cidade grande remete-o imediatamente e de modo inconsciente às experiências que teve em sua infância, quando seus familiares não o privavam do contato com ela. A morte era tanto um assunto comum durante os longos jantares quanto um fato tratado como natural e próprio da vida. Não é por acaso que a primeira recordação[128] dos tempos de sua infância retrata a morte de seu avô:

---

[127] Tradução de Lya Luft: "Esse excelente Hotel é muito antigo. Já nos tempos do Rei Clodovico se morria nele em algumas camas. Hoje, morre-se em 559 leitos. Produção em série, naturalmente. E numa produção dessas não se executa tão bem a morte individual, mas também isso é coisa que pouco importa. O que interessa é a quantidade. Quem, hoje, dá valor a uma morte bem executada?", In: MLB-PT, p. 10.
[128] HAMBURGER, 1976, p. 69.

> Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein. Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in* sich hatte wie die Frucht den Kern. (...)
> Meinem Großvatter noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an, daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einen: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus. (MLB, p. 459-460)[129]

Nota-se que a apresentação plástica da morte do Camareiro Brigge atinge um ponto crucial para Malte, pois aponta e desenrola-se na fase mais marcante de sua vida: sua infância[130]. Todas as experiências em seu presente remetem imediatamente a experiências primárias e correspondentes vividas no período de seus primeiros anos. O entendimento de suas experiências infantis inicia-se cerca de mais de vinte anos após seus acontecimentos e evidencia que elas sempre estiveram presentes em sua consciência – fato que lhe concedeu uma concepção temporal anacrônica, já que em seu interior o passado e o presente pertencem a um mesmo elo temporal. Essa estranha concepção do tempo interior em Malte somente é possível de ser efetuada por meio de sua compreensão da morte e apresenta para ele o passado não como "algo anterior" ao presente e nem o futuro como "algo posterior" ao presente e ao passado. A origem psicológica para o surgimento dessa concepção de tempo orienta-se mediante um inusitado significado: a infância como algo passado, mas não inteiramente recuperada, e que esteve sempre presente em si. Por isso, ele resgata as recordações de sua memória as quais dialogam perfeitamente com seu presente e são exibidas conscientemente ao leitor.

> In dem 'Malte Laurids Brigge' ist, hier in vollem tragischen Ernst, eine Auffassung von Zeit gelebt, die erst zwanzig Jahre später ihren wissenschaftlichen Ausdruck finden sollte: die Vergangenheit ist nicht 'früher' als die Gegenwart und die Zukunft nicht 'später' als Gegenwart und Vergangenheit. Diese Sicht ist von Rilke eindringlich mit seiner Auffassung

[129] Tradução de Lya Luft: "Quando penso em nossa casa, onde não mora mais ninguém, acho que outrora deve ter sido diferente. Antigamente sabíamos (ou talvez pressentíamos) que contínhamos a morte *em nós*, como a fruta contém sua semente. (...) / Meu avô, o Camareiro Brigge, carregava – e isso era coisa que se via – sua morte dentro de si. E que morte! Durou dois meses, e foi tão ruidosa que até do outro lado de fora da propriedade a escutavam." (MLB-PT, p. 11).
[130] BUDDEBERG, 1954, p. 152

> des Todes ausgebildet. (...) Der psychologische Ursprung für das Werden dieser Zeitauffassung in Rilke mag in der unerhörten Bedeutung liegen, die die Kindheit noch als vergangene – gerade als vergangene und noch nicht wieder eingeholte – für ihn sein ganzes Leben hindurch gehabt hat. Die Kindheit ist immer da. (BUDDEBERG, 1954, p. 152)[131]

A crítica Käte Hamburger observa, por sua vez, que a descrição do espaço da infância e das recordações de Malte diferencia-se do modo de escrita que o narrador utiliza ao se direcionar às experiências e aos fenômenos de seu presente em Paris. No espaço do passado, onde ele não pode ver imediatamente a realidade que o rodeia, mas que apresenta aquilo de que se recorda, seu impulso narrativo é despertado. Surgem cenários, pessoas familiares e conversações reproduzidas que são conduzidas objetivamente dele mesmo para seu Eu no presente:

> Die Schilderung des Kindheits-, des Erinnerungsraums unterscheidet sich von der Schreibweise, die Malte anwendet, wenn er sich den Erfahrungen und Phänomenen der Pariser Gegenwart zukehrt. Dort, wo er nicht unmittelbar 'sieht', sondern erinnernd vergegenwärtigt, wird sozusagen der erzählerische Impuls geweckt, der das Beschreiben verdrängt. Es entstehen Szenerien, Personen treten auf, mit denen das sich in seine Kindheitsperson verwandelnde, also sich selbst objektivierende Malte-Ich Gespräche führt. (HAMBURGER,1976, p. 73)

Com isso, observa-se que o fato de revelar em seu presente recordações de sua infância constitui-se em um intenso trabalho psicanalítico de Malte. Tais retratações passadas são permeadas por aconteciments raros e estranhos, no sentido da terceira nuance sobre a semântica de *fremd* analisada por Waldenfels.

---

[131] Tradução da citação: "Em 'Malte Laurids Brigge' é vivido em completa seriedade trágica uma concepção de tempo, que vinte anos mais tarde encontrou sua expressão científica: o passado não é "mais cedo" que o presente e o futuro não é "mais tarde" que o presente e o passado. Essa visão de Rilke forma-se decisivamente com sua concepção de tempo. (...) A origem psicológica para o desenvolvimento dessa concepção do tempo em Rilke deve-se a um inaudito significado que considera a infância ainda como algo passado para ele – precisamente como passado e ainda não recuperada – que a tem presente ao longo de toda sua vida. A infância está sempre ali."

As insólitas experiências que Malte vive em seu presente (como, por exemplo, a descrição da mulher cujo rosto fica colado em suas mãos[132] ou do vendedor cego de couve-flor[133]) causam-lhe um forte sentimento de estranhamento e medo. Paralelamente a esse tipo de visões assustadoras de seu presente, a realidade revela-lhe a existência de um interior, que até aquele momento encontrava-se encoberto para ele, conforme seu relato: "Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte." (MLB, p. 456)[134]. Assim, verifica-se que os distintos, provocadores e estranhos estímulos exteriores da metrópole produzem em Malte tanto o desvelamento de recordações de sua infância com seus antigos medos e traumas quanto a consciência da existência de um Eu que desconhecia até então.

Analisar as lembranças infantis de Malte é um importante meio para procurar entendê-lo quando adulto, e a Psicanálise mostra-se um eficaz instrumento para esse fim, pois, para essa ciência, as experiências vividas nos primeiros anos por uma pessoa geram fatores determinantes em sua constituição psíquica e estruturação subjetiva. O lugar da infância foi consolidado, desde o lançamento de "A interpretação dos sonhos" (1900) por Sigmund Freud (1856-1939), como essencial para a análise da constituição do psiquismo do indivíduo: "A infância faz parte da história da psicanálise como uma de suas marcas indeléveis. Cenas e lembranças referentes aos primeiros anos de vida dos pacientes estão presentes nos escritos freudianos desde os seus primórdios." (ZAVARONI et. al., 2007, p. 65). O que se mostra

---

[132] Referência à citação: "Die Straße war zu leer, ihre Leere langweilte sich und zog mir den Schritt unter den Füßen Weg und klappte mit ihm herum, drüben und da, wie mit einem Holzschuh. Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb.", In: MLB, p. 457.
Tradução de Lya Luft: "A rua estava vazia demais, esse vazio entediava-me, roubava-me o passo de sob meus pés, matraqueava com ele para um lado e outro, como um tamanco. A mulher assustou-se, ergueu-se depressa demais, com excessiva veemência, de modo que o rosto lhe ficou nas duas mãos.", In: MLB-PT, p. 10.

[133] Referência à citação: "Irgendwo habe ich einen Mann gesehen, der einen Gemüsewagen vor sich herschob. Er schrie: Chou-fleur, Chou-fleur, das fleur mit eigentümlich trübem eu. Neben ihm ging eine eckige, häßliche Frau, die ihn von Zeit zu Zeit antieß. Und wenn sie ihn anstieß, so schrie er.", In: MLB, p. 484-485.
Tradução de Lya Luft: "Em algum lugar vi um homem que empurrava um carrinho de verduras. Gritava: "Chou-fleur, chou-fleur", o *fleur* com um *eu* singularmente sombrio. A seu lado ia uma mulher feia e angulosa, que de tempos em tempos lhe dava uma cotovelada. E sempre que o cutucava, ele dava um grito.", In: MLB-PT, p. 33.

[134] Tradução de Lya Luft: "Tenho um interior que ignorava.", In: MLB-PT, p. 8.

relevante para a Psicanálise na compreensão de fatos ocorridos na infância não é exatamente o fato narrado em si, mas o modo como ele é relembrado[135]. É também levado em conta que a infância cronológia não é reproduzida fidedignamente nesse retrospectivo discurso e que fatos da fantasia narrativa são considerados tão importantes quanto o próprio material mnênico da realidade outrora vivida. Com isso, a fantasia assume um lugar de destaque na compreensão e na reconstituição do passado infantil em análise, tornando-se inclusive uma verdade psíquica para aquele que resgata as experiências de seus primeiros anos de vida. Ressalta-se ainda que o material psíquico das recordações infantis não é uma tradução exata do que realmente aconteceu no passado ou tampouco uma transposição literal de experiências[136] e sim uma mescla entre a força imaginária (que também pode ser denominada de fantasia) e resquícios da realidade.

Do mesmo modo que a Psicanálise busca uma melhor compreensão do ser humano, a Literatura procura, por sua vez, não apenas retratar sua necessidade de expressão, mas revelar-se como um meio humanizador para o homem, que retrata não apenas a si mesmo, como também seus pares, sua realidade e suas fantasias. Desse modo, a Psicanálise e a Literatura aproximam-se, complementando-se na tarefa de compreensão de seu objeto comum: o homem, conforme a seguinte citação:

> A Literatura destaca-se por seu cunho humanizador: no contato com ela, o homem passa a interrogar-se sobre a si mesmo, seu destino, sua história, seu funcionamento mental e função social. Já a Psicanálise permite o movimento contrário: ela atua como um mecanismo de decifração de todos os setores enigmáticos da experiência humana apoiando-se, por sua vez, em teorias e práticas de análise. (MARTINS, 2009, p. 104)

[135] ZAVARONI, 2007, p. 65.
[136] ZAVARONI, 2007, p. 66-67.

Esses dois campos do conhecimento humano têm seus esforços em ler o homem em sua vivência cotidiana e em seu destino histórico[137] por meio da linguagem, que por sua vez é entendida por Cleuza Rios Passos:

> [A linguagem] suscita imagens, reflexões, resiste ao estabelecido, transgride interditos, reconstrói histórias, empresta vida a cenas fictícias, insinuando, inclusive, a impossibilidade de tudo ser dito. Ela comporta saberes sobre os homens, dando margem a um jogo dual: se estes a trabalham, são igualmente trabalhados por ela. (PASSOS, 2001, p. 167):

A importância conferida à linguagem como instrumento de expressão do material ficcional mnêmico permite estabelecer um elo de complementação mútua entre a Literatura e a Psicanálise que, embora tenham se desenvolvido de forma autônoma em distintos momentos da história da cultura humana, com destinos diversos e intensidades variáveis, lidam e atingem simultaneamente o inconsciente do leitor, a quem é oferecido uma outra perspectiva sobre seu mundo externo e interno. Contudo, vale ressaltar as diferenças entre essas duas áreas: a Literatura é capaz de fazer vibrar o inconsciente do leitor e de atingir zonas de suas lembranças até então adormecidas, enquanto a Psicanálise caracteriza-se como teoria, método investigativo e prática clínica, cujo ponto de partida é a concepção singular do sujeito[138].

Como este capítulo trata das recordações infantis de Malte, verifica-se que o material mnênico apresentado em suas anotações mescla tanto elementos "reais" (do ponto de vista do mundo do personagem) quanto fantasiosos (elementos criados por Malte). Considerando a veracidade ficcional da narrativa apresentada por Malte, pode-se contar com o auxílio de teorias psicanalíticas para um aprofundamento interpretativo. Essas recordações não obedecem a uma ordem cronológica e dispõem-se de forma fragmentária no romance e na própria memória do protagonista-narrador:

---

[137] Referência à citação: "Literatura e Psicanálise leem o homem na sua vivência quotidiana tanto quanto no seu destino histórico", In: BELLEMIN-NOËL, 1983, p.13.
[138] MARTINS, 2009, p. 104.

> So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir: da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. (...) - alles das ist noch in mir und wird nie aufhören, in mir zu sein (MLB, p. 470)[139]

Mesmo que Malte considere que esteja se modificando – referência à sua citação: "Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere?" (MLB, p. 456)[140] – e tenha plena consciência de possuir um interior desconhecido, ele retrocede por iniciativa própria aos recordos de sua infância. Esse processo pode ser analisado como um meio de "acertar as contas" com seus medos passados e do presente, despertados por algum elemento estranho (*das Fremde*). Quanto ao seu autoconhecimento, sendo ele um Malte modificado, já não possui mais a certeza de saber quem ele é; consequentemente, busca em suas primeiras experiências resquícios de sua formação psíquica. Assim como constata-se no fragmento anterior, tais lembranças de suas experiências infantis nunca deixaram de estar nele e o quê permaneceu registrado em sua memória não deixa de ser, todavia, um material seletivo e tendencioso.

Quanto ao aspecto seletivo das recordações infantis em nossa memória, as quais não se apresentam segundo princípios lógicos ou coerentes, Freud afirma em seu ensaio "Über Kindheits- und Deckerinnerungen", publicado inicialmente em 1901:

> Da es bekannt ist, dass das Gedächtnis unter den ihm dargebotenen Eindrücken eine Auswahl trifft, stände man hier vor der Annahme, dass diese Auswahl im Kindesalter nach ganz anderen Prinzipien vor sich geht, als zur Zeit der intellektuellen Reife. (FREUD, 1947, p. 51)[141]

---

[139] Tradução de Lya Luft: "Tal como a reencontro na minha recordação infantil, não chega a ser uma construção; está totalmente dividida em mim; um quarto aqui, outro ali, aqui um pedaço de corredor, que não liga esses dois aposentos, mas se mantém como fragmento. (...) tudo está em mim, e nunca deixará de estar." (MLB-PT, p. 21).

[140] Tradução de Lya Luft: "Para que diria a outra pessoa que estou me modificando?", In: MLB-PT, p. 9.

[141] Tradução de José Etcheverry: "Como es sabido que la memoria practica una selección entre las impresiones que se le ofrecen, podría insinuarse aqui el supuesto de que tal selección se produce en la infância siguiendo princípios enteramente diversos de los que rigen en la época de la madurez intelectual.", In: FREUD, 2004, p. 48.

E como essa seleção de experiências vividas é difusa tanto em sua apresentação quanto em seu conteúdo, a memória não reproduz exatamente o fato considerado "correto", mas algo diverso como um substituto e ficcional[142], como ainda aponta o psicanalista no ensaio citado anteriormente:

> Es handelt sich hier wie dort um das Fehlgehen des Erinnerns; es wird nicht das vom Gedächtnis reproduziert, was korrekterweise reproduziert werden sollte, sondern etwas anderes zum Ersatz. (FREUD; 1947, p. 53)[143]

Em um outro artigo mais tardio, "Eine Kindheitserinnerung aus *Dichtung und Wahrhei*t" (1917), Freud, ao analisar a obra autobiográfica de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit" (1811-1830), cita uma observação de Goethe em uma de suas primeiras páginas:

> Wenn man sich erinnern will, was uns in der frühesten Zeit der Kindheit begegnet ist, so kommt man oft in den Fall, dasjenige, was wir von anderen gehört, mit dem zu verwechseln, was wir wirklich aus eigener anschauender Erfahrung besitzen. (FREUD, 1986, p. 15)[144]

Nota-se que a observação do poeta antecipou em um século considerações da Psicanálise sobre as recordações infantis: o conteúdo das lembranças dos primeiros anos de nossa infância não é algo em que podemos confiar como sendo um material seguramente original e que ocorreu tal como ficou registrado em nossa memória. Goethe adiciona ainda que a narração de um determinado evento passado pode ser feito por outros e transmitido-nos como uma história alheia – fato que acaba por nos confundir e questionar se ele realmente ocorreu.

---

[142] Referência à citação original: "A infância que aparecerá em "A interpretação dos sonhos" (Freud, 1900/1980) não estará mais circunscrita ao resgate dos acontecimentos dos primeiros anos. Nessa obra, a infância aparecerá como lembrança e fantasia e terá consolidado seu lugar como fundante e constituinte do psiquismo.", In: ZAVARONI et al., 2007, p. 68.

[143] Tradução de José Etcheverry: "Aquí como allí se trata de unos desaciertos del recordar; la memoria no reproduce lo correcto, sino ago diverso como sustituto.", In: FREUD, 2004, p. 50.

[144] Tradução de José Etcheverry: "Cuando queremos recordar lo que nos sucedió en la época más temprana de la niñez, hartas veces damos en confundir lo que hemos escuchado decir a otros con lo que efectivamente poseemos por experiencia propia, habiéndolo contemplado nosotros mismos.", In: FREUD, 1994, p. 141.

Para Freud, aquilo que se torna preservado e conservado "presente" na memória revela-se como o elemento mais significativo de nosso desenvolvimento em dado momento:

> Vielmehr durfte man vermuten, daß dies im Gedächtnis Erhaltene auch das Bedeutsamste des ganzen Lebensabschnittes sei, und zwar entweder so, daß es solche Wichtigkeit schon zu seiner Zeit besessen oder anders, daß es sie durch den Einfluß späterer Erlebnisse nachträglich erworben habe. (FREUD; 1986, p.17)[145]

As recordações infantis apontam para os segredos da alma do adulto, segundo o psicanalista. Partindo então desse princípio, para que se possa compreender o adulto Malte (e ele próprio a si mesmo) é necessário que suas lembranças e segredos infantis sejam desvelados aos seus próprios olhos e aos do leitor. A apresentação dessas lembranças não se realiza seguindo uma ordem cronológica; ela bem mais obedece a uma forma livre de sequências – fator que facilita a locomoção da narrativa no tempo presente e passado. A forma livre de apresentação dessas recordações permite o estabelecimento de um nexo reflexivo e de uma composição em técnica associativa. Ao ligar o "aqui" e o "lá", aquilo que foi e é visto e vivido no passado e no presente, emerge um fenônemo típico em *Die Aufzeichnungen*: o estabelecimento de similaridades por meio de visíveis contrastes[146].

As lembranças evocadas de sua infância "simplesmente surgem" em suas anotações, quase como produtos de uma escrita automática[147] de seu inconsciente que, não obedecendo a nenhuma linearidade no desenvolvimento do enredo e não formulando nenhuma relação de causa-consequência entre si e diretamente com seu presente, ilustram a composição "desestruturada" do mundo interior de Malte. Nesse ponto, o trabalho da Literatura e da

---

[145] Tradução de José Etcheverry: "Más bien era lícito suponer que lo conversado en la memoria era también lo más significativo de toda esa época de la vida, ya fuese que poseyera esa importancia en su tiempo o la hubiera asquirido con posterioridad por el influjo de vivencias más tardias.", In: FREUD, 1994, p. 142.

[146] HAMBURGER, 1954, p. 68.

[147] O termo "escrita automática" refere-se ao projeto literário defendido pelos escritores surrealistas nas primeiras décadas do século XX. Baseados nas teorias psicanalíticas de Freud, eles atestavam que seguiam o impulso de depositar na escrita estímulos do fluxo do inconsciente. Com isso, atingiriam seu Eu mais elevado.

Psicanálise cruzam-se nas *Aufzeichnungen* e criam, por meio da reelaboração de recordações da infância do protagonista-narrador, associações que apontam para seu desenvolvimento psíquico, revelando seus desejos, objetos de desejo e traumas ainda não totalmente trabalhados. Nos dois próximos subcapítulos, dois eventos marcantes da infância de Malte serão retratados e analisados a partir da teoria psicanalítica de Sigmund Freud.

Salienta-se novamente que as experiências do estranho marcaram significantes fatos do desenvolvimento de Malte em sua infância. Elas podem ser consideradas como uma espécie de "ritual de passagem" de seu desenvolvimento natural, como a descoberta de sensações de prazer – parte da etapa sexual de sua primeira infância. Além de retratar a origem de seus medos e processos de devenvolvimento, o elemento do estranho nessas experiências contribuiu para busca da afirmação da identidade do menino. O impacto dessa ação manteve-se vivo em sua memória por anos a fio. Apenas em seu momento presente em Paris, quando se encontra só, independente e longe de qualquer intervenção familiar, ele logra reunir forças internas necessárias para assumir tais experiências passadas francamente para si mesmo e sem medo algum de qualquer retaliação por parte de seus parentes.

3.1. A mão da parede

O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen...
Und dann hinaus: die Straßen sprühn und klingen
und auf den Plätzen die Fontänen springen
und in den Gärten wird die Welt so weit —.
Und durch das alles gehn im kleinen Kleid,
ganz anders als die andern gehn und gingen —:
O wunderliche Zeit, o Zeitverbringen,
o Einsamkeit.
(Das Buch der Bilder – Des ersten Buches erster Teil, "Kinhkeit") [148]

Conforme dito anteriormente, os tempos presente e passado de Malte convergem-se em sua narrativa, mesclando-se livremente nos fragmentos que compõem o romance. Imagens de sua memória são revolvidas em seu inconsciente e trazidas à luz pela verbalização após o contato com "experiências estranhas" que vive em sua realidade atual. Tais experiências provocam um forte sentimento de medo no protagonista-narrador, como ele próprio admite: "Ich fürchte. Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat." (MLB, p. 458)[149] e "Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben, und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg über die Felder von Ulsgaard." (MLB, p. 464)[150].

Essa mesma atmosfera de medo no presente havia permeado a infância de Malte e tal correspondência possibilita o acesso a recordações que o marcaram profundamente. Nesse ponto, lembranças passadas não se diferenciam de suas experiências presentes, pois possuem um coeficiente em comum: o sentimento de medo que elas produzem ou produziram no

---

[148] Tradução: "Oh solidão, oh pesado passar o tempo... / E então mais além: as ruas cintilam e soam / e nas praças as fontes saltitam / e nos jardins o mundo torna-se tão amplo –. / E caminhar através de tudo isso em um pequeno vestido, / totalmente diferente de como os outros vão e foram –:/ Oh tempo singular, oh passar o tempo, / Oh solidão."

[149] Tradução do poema: "Tenho medo. É preciso fazer alguma coisa contra o medo, quando ele nos assalta." , In: MLB-PT, p. 10.

[150] Tradução de Lya Luft: "Fiz algo contra o medo. Passei a noite toda sentado escrevendo, e agora estou tão cansado como depois de um longo passeio pelos campos de Ulsgaard.", In: MLB-PT, p. 15.

protagonista-narrador. Do mesmo modo que Malte encontra-se solitário em Paris, desamparado e sem nenhuma referência de afetividade familiar, assim também esteve em sua infância, que aparece projetada como um antimodelo de harmonia e proteção familiares[151]. O crítico Hansgeorg Schmidt-Bergmann afirma ainda que, com a superposição do tempo presente e do passado, as experiências atuais de Malte em Paris tendem a remodelar as imagens de suas recordações, as quais repentinamente surgem em seu consciente e são selecionadas por seu olhar retrospectivo: "Aktuelle und vergangene Zeit fallen zusammen, unter den gegenwärtigen Erfahrungen in Paris gestalten sich die Bilder des Erinnenung um, die plötzlich in das Bewußtsein treten und durch den retrospektiven Blick selektiert werden." (RILKE, 2000, p. 238).

Conforme averigou-se na prévia introdução a este capítulo, o material mnêmico de uma pessoa conserva um significativo elemento de seu desenvolvimento psíquico e fica registrado esparsa e difusamente em sua consciência. As recordações infantis não se ordenam cronologicamente na memória e tampouco são um fiel material que transcreve um determinado acontecimento tal como ocorreu realmente no passado. Ao contrário, elas podem conter elementos fantasiosos que desafiam qualquer análise lógica na fase adulta, mas que são tão importantes e reveladoras do Eu quanto qualquer fato real em si. Seguindo esses princípios, pode-se afirmar que as recordações infantis de Malte contêm não apenas fatos reais vividos em seu passado (ou assim considerados), como também imaginários que chegam a beirar o fantástico devido à presença de acontecimentos estranhos que provocam hesitação no leitor e no protagonista e desafiam qualquer explicação lógica[152].

---

[151] RILKE, 2005, p. 223.
[152] TODOROV, 2004, p. 38.

Um significativo exemplo desse tipo de recordação de Malte está registrado na descrição de sua experiência diante de um fato bastante particular e que lhe provocou grande terror outrora e ainda continua a povoar-lhe os pensamentos: a visão de uma mão grande e magra que emerge da parede e vai ao encontro da sua. Assim como as demais recordações esparsas de sua infância, o protagonista narra um acontecimento insólito que o acompanhou conscientemente desde então e é revelado a partir do contato com a realidade perturbadora que vive em Paris. Malte admira-se com o fato de abordá-la voluntariamente e pela primeira vez anos após esse acontecimento fantasmagórico:

> So ist es, wunderlich genug, das erste Mal, daß ich (und schließlich auch nur mir selber) eine Begebenheit erzähle, die nun weit zurückliegt in meiner Kindheit.
> Wie klein ich damals noch gewesen sein muß, sehe ich daran, daß ich auf dem Sessel kniete, um bequem auf dem Tisch hinaufzureichen, auf dem ich zeichnete. Es war am Abend, im Winter, wenn ich nicht irre, in der Stadtwohnung. Der Tisch stand in meinem Zimmer, zwischen den Fenstern, und es war keine Lampe im Zimmer, als die, die auf meine Blätter schien und auf *Mademoiselles* Buch; denn Mademoiselle saß neben mir, etwas zurückgerückt, und las.(....) Es ist ausgemacht, daß ich an jenem Abend einen Ritter zeichnete, einen einzelnen, sehr deutlichen Ritter auf einem merkwürdig bekleideten Pferd. (MLB, p. 518-519)[153]

O pequeno Malte, na companhia de *Mademoiselle*, sua governanta, encontra-se desenhando um cavaleiro no cair da noite. Essa informação inicial indica sutis detalhes que sugerem importantes considerações para a interpretação desse fragmento:

1. A figura da *Mademoiselle* ao lado de Malte, acompanhando-o em sua solitária e silenciosa atividade de desenhar, aponta para a presença marcante das figuras femininas em sua formação. Ela, assim como a mãe do menino, tem um significativo

[153] Tradução de Lya Luft: "Assim – coisa bastante estranha – esta é a primeira vez que (e afinal apenas para mim mesmo) conto um fato da minha longínqua infância. / Vejo como devia ser pequeno naquele tempo, porque estou ajoelhado em uma poltrona para alcançar comodamente a mesa na qual desenho. Era ao entardecer, no inverno, se não me engano, em nossa casa da cidade. A mesa estava no meu quarto entre as janelas, e não havia lampião no quarto além daquele que iluminava as minhas folhas e o livro de Mademoiselle: pois Mademoiselle estava sentada ao meu lado, um pouco inclinada para trás lendo. / O fato é que naquela noite eu desenhava um cavaleiro, um único, muito nítido, num cavalo de estranhas vestimentas.", In: MLB-PT, p. 62-63.

papel em seu desenvolvimento e em sua concepção de mundo. Observa-se ainda que ao longo de todo o romance o elemento do feminino opõe-se drasticamente ao sóbrio e austero mundo masculino que, por meio de personagens como seu pai e seu avô materno, privam-no e reprimem-no de qualquer espontaneidade e expressão de afetuosidade. Enquanto o universo feminino proporciona-lhe espaço para o lúdico, para a criatividade, para a expansão de suas capacidades, talentos e sentimentos, o masculino impõe-lhe distanciamento, frieza e ausência de comunicação em suas relações humanas. Finalmente, o gênero feminino é representado não somente como detentor da calidez humana, mas também da intelectualidade. No trecho acima citado, *Mademoiselle* está lendo, ou seja, ela tem acesso aos segredos culturais codificados em símbolos gráficos; em um outro trecho a ser retratado mais adiante verificar-se-á que Malte incorpora a figura fictícia de sua alteridade feminina, *Sophie,* fomentada por sua mãe. Não é por acaso que a escolha desse nome remete ao seu significado em grego, "sabedoria" .

2. Outro elemento importante concentra-se na figura do cavaleiro, que se posiciona contrastivamente ao mundo feminino. Esse cavaleiro tem contornos e definição nítidos – não se trata de um desenho surgido entre rabiscos despretensiosos do garoto. Ao contrário, ele deposita toda a sua concentração e consciência na realização desse desenho. Ora, não se pode ignorar que tal figura simboliza a masculinidade heroica, nobre e virtuosa, também caracterizada como *höfisch,* das sociedades medievais e tema de poemas em língua alemã dessa época, o *Minnesang*. Ao mesmo tempo em que o cavaleiro está submetido a um forte pacto moral, isso em relação ao seu senhor e à irmandade a qual pertence, a simbologia de sua masculinidade e, por conseguinte, de sua sexualidade, não pode ser desconsiderada. Tais aspectos devem ser levados em

conta para a defesa da interpretação de que através desse acontecimento Malte estaria iniciando a fase da descoberta da sexualidade (ou prazer) em sua primeira infância.

Diante desses complementares aspectos, percebe-se a existência de uma dicotomia entre os gêneros feminino e masculino, reconhecidos por Malte já em sua infância, mesmo que inconscientemente.

Na continuação desse fragmento, verifica-se que a cor usada predominantemente por Malte para colorir seu cavaleiro é a vermelha. Sendo o vermelho considerado popularmente a cor do sangue e da paixão, ele tampouco pode deixar de ser analisado como um revelador detalhe para a interpretação desse episódio. Sobre o efeito psicológico imediato que uma cor produz na alma de um sensível observador, o pintor russo Vassily Kandinsky (1866-1944) em sua obra de 1912, "Do espiritual na arte", disserta:

> Aqui aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la via por la que el color llega al alma. (KANDINSKY, 2010, p. 52)

Mais especificamente sobre o vermelho, o pintor russo afirma que essa cor possui um efeito vital e inquietante em sua própria composição, que ilustra uma nota de grande potência e tenacidade. Seu ardor brioso é um signo da maturidade viril que concentra em si mesmo uma força e uma paixão incandescentes, difícil de ser vencida[154]:

> El rojo, tal como se imagina, como color ilimitado y cálido, tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquietante, pero no posee el carácter ligero del amarillo desbordante, sino una nota fuerte de gran potencia y tenacidad. Este ardor brioso, esencialmente centrado en sí mismo y poco extravertido, es un signo de la madurez viril (KANDINSKY, 2010: 78-79)

[154] KANDINSKY, 2010, p. 79.

A escritora argentina Ana von Rebeur, em "La ciencia del color" (2010), analisa o poder que as cores exercem sobre as ações humanas[155]. O vermelho é apontado por ela como uma cor que sempre suscitou atração, procura e respeito – isso por ser a cor do sangue: "El rojo siempre fue un color muy atractivo, cotizado, buscado y respetado: es el color de la sangre." (VON REBEUR, 2010, p. 72). E por ativar a parte direita do cérebro, uma área associada à atividade emocional, essa cor produz um poderoso efeito no comportamento humano. Daí provém a simbologia que o vermelho tem: a cor da paixão[156].

Tais considerações sobre o valor simbólico da cor vermelha são bastante sugestivas para a interpretação do trecho abaixo, que continua a descrever essa essencial experiência de Malte nos primeiros anos de sua infância:

> Er wurde so bunt, daß ich oft die Stifte wechseln mußte, aber vor allem kam doch der rote in Betracht, nach dem ich immer wieder griff. Nun hatte ich ihn noch einmal nötig; da rollte er (ich sehe ihn noch) quer über das beschienene Blatt an den Rand und fiel. (...) Ungeschickt, wie ich war, kostete es mich allerhand Veranstaltungen, hinunterzukommen; meine Beine schienen mir viel zu lang, ich konnte sie nicht unter mir hervorziehen. (...) Endlich kam ich doch, etwas konfus, unten an und befand mich auf einem Fell, das sich unter dem Tisch bis gegen die Wand hinzog. (...) Ich verließ mich also auf mein Gefühl und kämmte, knieend und auf die linke gestützt, mit den andern Hand in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum, der sich recht vertraulich anfühlte; nur daß kein Bleistift zu spüren war." (MLB, p. 519)[157]

Ao desenhar o cavaleiro, Malte usa predominantemente a cor vermelha. Essa figura, símbolo da masculinidade, como dito anteriormente, tem sua virilidade reforçada pela coloração que

---

[155] Referência à citação: "(...) el color nos impulsa a hacer determinadas cosa, modifica nuestros estados de ánimo y nos hace actuar de un modo que ni siquiera imaginábamos.", In: VON REBEUR, 2010, p. 35.
[156] VON REBEUR, 2010, p. 73.
[157] Tradução de Lya Luft: "Ficou tão colorido que tive de trocar muitas vezes de lápis, mas era especialmente o vermelho que eu pegava. E precisava dele mais uma vez; nisso, o lápis (ainda posso vê-lo) rolou oblíquo sobre a folha iluminada, até a beira da mesa, e, antes que eu pudesse impedi-lo, caiu e sumiu (...) Desajeitado como era, custou-me bastante esforço descer; minhas pernas pareciam longas demais, não conseguia tirá-las de baixo de mim (...) Por fim consegui chegar embaixo, um pouco confuso, encontrando-me sobre uma pele que se estendia desde a mesa até a parede (...) Assim, confiei na minha intuição, e, ajoelhado, e apoiado na mão esquerda, fiquei penteando com a outra o tapete frio, de pêlos compridos, que dava uma sensação aconchegante; só que não se encontrava ali lápis algum.", In: MLB-PT, p. 63.

recebe e ambos elementos podem ser considerados uma encobridora metafóricos do protagonista-narrador para indicar a descoberta de sua masculinidade e sexualidade nesse momento. Segundo o olhar da Psicanálise, tais lembranças podem ser analisadas como "encobridoras", pois aparentemente ilustram algo sem importância que, mediante um vínculo associativo indireto, dissimula marcantes ou traumáticos acontecimentos na primeira infância. Essas reproduções mnêmicas encobridoras são formas substitutas de significativas impressões ou experiências cujo conteúdo, sofrendo algum tipo de resistência inconsciente, encontra-se impedido de ser reproduzido direta e livremente, como afirma Sigmund Freud no ensaio "Über Kindheits- und Deckerinnerungen" de 1901:

> Die indifferenten Kindheitserinnerungen verdanken ihre Existenz einem Verschiebungsvorgang; sie sind der Ersatz in der Reproduktion für andere wirklich bedeutsame Eindrücke, deren Erinnerung sich durch psychische Analyse aus ihnen entwickeln lässt, deren direkte Reproduktion aber durch einen Widerstand gehindert ist. Da sie ihre Erhaltung nicht dem eigenen Inhalt, sondern einer assoziativen Beziehung ihres Inhaltes zu einem anderen, verdrängten, verdanken, haben sie auf den Namen "Deckerinnerungen", mit welchem ich sie ausgezeichnet habe, begründeten Anspruch. (FREUD, 1947, p. 51)[158]

Assim, pode-se entender que elementos "desinteressantes" e aparentemente não importantes, como o desenho do cavaleiro e a cor que ele recebe, ilustram discretamente um marcante fato no desenvolvimento psíquico do pequeno Malte. Vale considerar também que, sendo o vermelho uma cor que excita e estimula as emoções, sua contemplação afeta o núcleo mais profundo da criança[159] – fator subliminar que induz o leitor ao "ritual de passagem", à introdução do pequeno Malte na fase de sua sexualidade.

---

[158] Tradução de José Etcheverry: "Los recuerdos indiferentes de la infancia deben su existencia a un proceso de desplazamiento {descentramiento}; son el sustituto, en la repoducción [mnémica], de otras impresiones de efectiva sustantividad cuyo recuerdo se puede desarrollar a partir de ellos por medio de un análisis psíquico, pero cuya reproducción directa está estorbada por una resistencia. Puesto que deben su conservación, no a su contenido propio, sino a un vínculo asociativo de su contenido con otro, reprimido, tienen fundados títulos al nombre de *recuerdos encubridores*, con el cual los he designado.", In: FREUD, 2004, p. 48.

[159] Referência à citação: "(...) el efecto psicológico producido por este. Aqui aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica.", In: KANDINSKY, 2010, p. 52.

Ao cair no chão, o lápis vermelho força a criança a sair de seu plano iluminado em companhia da *Mademoiselle*, de seu ambiente familiar (*heimlich*) e infantil, para rebaixar-se ao plano sombrio e vazio da parte inferior da mesa. A descida da criança ao chão pode ser interpretada como uma "queda" simbólica do paraíso perdido de sua inocência infantil e, assim como a figura bíblica de Adão, Malte,ao ter uma vez contato com o prazer, seu fruto proibido, não pode mais retornar ao seu estado anterior. Após a queda do paraíso, não há mais retorno ou acesso à inocência de outrora.

Conscientemente, Malte encontrava-se desde o momento dessa descoberta abalado com essa iniciação ao mundo dos adultos, o mundo dos segredos do prazer e da sexualidade[160]. A sensação de prazer que Malte tem embaixo da mesa é provocada pelo tato, pelo contato físico com o peludo tapete que, com seus longos fios macios e frios, lhe proporciona uma sensação de conforto e de intimidade. Ao tocar esse tapete, ele deixa-se guiar por sua intuição e goza do momento que passa apalpando essa superfície que se molda à sua pequena mão. Incapacitado de poder ver nitidamente onde se localizava o lápis caído, o menino entrega-se ao prazer de seu tato. No entanto, passados alguns instantes nesse gozo sinestésico, e já se acostumando à penumbra do plano inferior, ele começa a distinguir e delimitar o que sua visão reconhece nesse espaço:

> Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß; ich orientiere mich über die Beine des Tisches; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolge sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der

[160] Referência ao livro *O desaparecimento da infância* de Neil Postman (1999).

> anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegen sich blind aufeinander zu. (MLB, p. 520) [161]

A partir dos pés da mesa, Malte orienta-se e reconhece a parede com seu rodapé e, sobretudo, sua própria mão que lhe causa um sentimento de estranhamento devido ao seu deslocamento autônomo, desinibido e livre (esses movimentos assemelham-se aos de animais aquáticos em seu *habitat* natural). A habilidade, beleza e leveza dos movimentos de sua mão sobre o macio tapete surpreendem-no de tal maneira que ele se encontra fascinado e contemplativo diante de tal gracioso espetáculo. Era como se sua mão fosse um membro alheio a si. Malte segue interessado nos caminhos aos quais sua mão o conduz embaixo da mesa e desfruta de seus movimentos: "Ich verfolge sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet." (MLB, p. 520)[162]. Essa espécie de transe que vive nesse instante é interrompida pela aparição macabra de uma outra mão, que vai ao encontro da sua. Essa "outra mão", saída da parede e com dimensões assustadoras, atrai a pequena mão do garoto que lentamente também se aproxima dela.

Observa-se que o surgimento dessa "outra mão" vinda da parede interrompe o prazer que Malte sentia ao haver-se entregado aos movimentos livres e intuitivos de sua pequena mão sobre os longos fios do tapete. Assim como um elemento castrador, essa "outra mão" surge para interromper ,e por que não?, para reprimir a descoberta de seu prazer. Tomado por um paralisante terror, o menino vê nessa "outra mão" um elemento estranho (*unheimlich*),

---

[161] Tradução de Lya Luft: "Já conseguia distinguir a parede de trás, que terminava com um rodapé claro; orientava-me pelas pernas da mesa; reconhecia sobretudo minha própria mão espalmada, movendo-se solitária lá embaixo, um pouco parecida com algum animal submarino, examinando o fundo. Ainda me lembro de a ter contemplado quase com curiosidade; parecia-me que sabia de coisas que eu não lhe ensinara, pelo modo como se mexia lá embaixo, tateando com movimentos que eu jamais percebera nela. Segui-a, enquanto avançava, aquilo me interessava, estava preparado para qualquer coisa. Mas como poderia estar preparado para o fato de que de repente outra mão viria ao seu encontro, saindo da parede, uma mão maior, de uma magreza incomum, como jamais vira nenhuma. Ela também procurava, vinda do outro lado, e as duas mãos espalmadas aproximavam-se uma da outra cegamente.", In: MLB-PT, p. 63-64.

[162] Tradução de Lya Luft: "Segui-a, enquanto avançava, aquilo me interessava, estava preparado para qualquer coisa.", In: MLB-PT, p. 64.

demoníaco e ameaçador. E a hipótese do choque entre ambas as mãos enche-o de medo, pois sabia que após tal contato algo nunca mais poderia ser desfeito:

> Meine Neugierde war noch nicht aufgebracht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da. Ich fühlte, daß die eine von den Händen mir gehörte und daß sie sich da in etwas einließ, was nicht wieder gutzumachen war. Mit allem Recht, das ich auf sie hatte, hielt ich sie an und zog sie flach und langsam zurück, indem ich die andere nicht aus den Augen ließ, die weitersuchte. Ich begriff, daß sie es nicht aufgegeben würde, ich kann nicht sagen, wie ich wieder hinaufkam. Ich saß ganz tief im Sessel, die Zähne schlugen mir aufeinander, und ich hatte so wenig Blut im Gesicht, dass mir schien, es wäre kein Blau mehr in meinen Augen. Mademoiselle –, wollte ich sagen und konnte es nicht, aber da erschrak sie von selbst, sie warf ihr Buch hin und kniete sich neben den Sessel und rief meinen Namen; ich glaube, daß sie mich rüttelte. Aber ich war ganz bei Bewußtsein. Ich schluckte ein paarmal; denn nun wollte ich es erzählen. (MLB, p. 520) [163]

Malte reúne forças para retirar lentamente sua mão do campo de atração da "outra mão" e, sem saber explicar como, retorna ao plano da mesa pálido e mudo. Sua glacial palidez contrasta fortemente com a cor do vermelho intenso refletido de seu cavaleiro. Mesmo sentindo a necessidade de relatar a *Mademoiselle* o que acabara de vivenciar abaixo da mesa, permanece mudo: as palavras não lhe dão o suporte necessário para sua expressividade; elas são insuficientes para exteriorizar o que ele realmente sente naquele momento de medo ante o confronto com a mão da parede. Como afirma Else Buddeberg: "So schreckenerregend auch dieses Erlebnis an sich gewesen war, seine eigentliche Bedeutung für Malte liegt erst darin, wie er sich weiter dazu verhielt: Er wollte erzählen, – aber wie?" (BUDDEBERG, 1954, p. 174)[164].

---

[163] Tradução de Lya Luft: "Minha curiosidade ainda não estava esgotada, mas de repente acabou-se, ficando apenas o terror. Senti que uma daquelas mãos me pertencia, e estava prestes a se envolver em alguma coisa que nunca mais poderia ser desfeita. Com todo o direito que tinha sobre ela, detive-a, retirei-a devagar, rente ao chão, sem tirar os olhos da outra que continuava procurando. Entendi que ela não desistiria, e não posso dizer como cheguei de novo lá em cima. Fiquei afundado na poltrona, meus dentes batiam, havia tão pouco sangue no meu rosto que pensei também não haver mais azul nos meus olhos. Queria dizer a Mademoiselle, mas não conseguia. No entanto, ela se alarmou, jogou o livro fora, ajoelhou-se ao lado da poltrona, dizendo meu nome; acho que até me sacudiu. Mas eu estava plenamente consciente. Engoli algumas vezes, pois queria contar-lhe tudo.", In: MLB-PT, p. 64.

[164] Tradução da citação: "Esta experiência foi tão espantosa que seu verdadeiro significado para Malte somente poderia apresentar-se como ele próprio anunciou em seguida: Ele queria contar o que aconteceu, – mas como?"

> Aber wie? Ich nahm mich unbeschreiblich zusammen, aber es war nicht auszudrücken, so daß es einer begriff. Gab es Worte für dieses Ereignis, so war ich zu klein, welche zu finden. Und plötzlich ergriff mich die Angst, sie könnten doch, über mein Alter hinaus, auf einmal da sein, diese Worte, und es schien mir fürchterlicher als alles, sie dann sagen müssen. Das Wirkliche da unten noch einmal durchzumachen, anders, abgewandelt, von Anfang an; zu hören, wie ich es zugebe, dazu hatte ich keine Kraft mehr. (MLB, p. 521)[165]

Verifica-se que Malte precocemente vivencia o limite das palavras, as quais não logram decodificar por meio da linguagem o choque do olhar pela cena que presenciou abaixo da mesa. Antecipadamente, ele vivencia a crise da linguagem (*Sprachkrise*) na modernidade: a linguagem já não é capaz de comportar a necessidade de expressão do homem moderno diante de sua realidade perturbadora e caótica, e de sua própria fragmentação[166].

É necessário ressaltar que os convencionalismos linguísticos do século XIX não acompanhavam o rápido desenvolvimento do homem do século XX. Esse indivíduo não estava mais seguro da relação com sua realidade expressada pelos meios linguísticos, conforme Ingo Leiß e Hermann Stadler: "Man kann sich der Wirklichkeitsbeziehung sprachlicher Mittel nicht sicher sein."(LEISS; STADLER, 1997, p. 31). Nesse mesmo sentido, Friedrich Nietzsche apontava que a linguagem estava demasiada enferma e sobre todo o desenvolvimento humano pesava essa monstruosa enfermidade que com seus braços fantasmagóricos tocava e direcionava os homens para onde eles, na realidade, não queriam ir: "Überall ist hier die Sprache erkrankt, und auf der ganzen menschlichen Entwicklung lastet der Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit (...), welche nun mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen;" (GRIMMINGER, 1995, p.

---

[165] Tradução de Lya Luft: "Mas como? Dominei-me de uma maneira indescritível, mas não havia como expressá-lo de modo que alguém o entendesse. Se havia palavras para aquele fato, eu era pequeno demais para encontrá-las. De repente assaltou-me o medo de que, transcendendo minha idade, elas pudessem aparecer, essas palavras, e ter de pronunciá-las pareceu-me mais terrível que o resto. Experimentar de novo aquela coisa tão real ali embaixo, do outro modo, transformada, desde o início; escutar-me admitindo tudo aquilo – para isso me faltavam forças.", In: MLB-PT, p. 64.

[166] GRIMMINGER, 1995, p. 170.

169). Assim, verifica-se que o choque do olhar de Malte somente pode ser expresso e decodificado por meio de seu silêncio. Ademais, reproduzir com palavras tal acontecimento estranho seria para ele como retornar a viver essa experiência. Ao ponto que, com seu silêncio, ela fica reservada somente para si e em sua memória. Também vale ressaltar que Malte, naquele tempo, já pressentia que havia coisas singulares na vida destinadas a cada um e que somente o silêncio poderia captá-las e decodificá-las em sua essência.

Ao alcançar o nível da mesa, o menino estava consciente daquilo que acabara de presenciar e sabia que havia sido introduzido ao mundo dos adultos. Tal acontecimento fez surgir nele um triste e pesado orgulho, quase um consolo de quem acabara de abandonar o paraíso perdido de sua inocência e uma simpatia pelos adultos passou a dominar-lhe.

> Es ist natürlich Einbildung, wenn ich nun behaupte, ich hätte in jener Zeit schon gefühlt, daß da etwas in mein Leben gekommen sei, geradeaus in meines, womit ich allein würde herumgehen müssen, immer und immer. Ich sehe mich in meinem kleinen Gitterbett liegen und nicht schlafen und irgendwie ungenau voraussehen, daß so das Leben sein würde: voll lauter besonderer Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen. Sicher ist, daß sich nach und nach ein trauriger und schwerer Stolz in mir erhob. Ich stelle mir vor, wie man herumgehen würde, voll von Innerem und schweigsam. Ich empfand eine ungestüme Sympathie für die Erwachsenen; ich bewunderte sie. (MLB, p. 521)[167]

Essa descoberta do prazer por Malte, fato considerado por ele como algo singular e destinado a cada pessoa particularmente, também pode ser justificada pelos seguintes elementos interpretativos que permeiam implicitamente essa estranha experiência:

[167] Tradução de Lya Luft: "Naturalmente é pura imaginação afirmar que naquele tempo já sentira que algo acontecera na minha vida, que algo entrara nela diretamente, algo com que eu teria de andar sozinho, para sempre e sempre. Vejo-me na minha caminha de grades, deitado sem dormir, prevendo indistintamente que a vida seria assim: cheia de coisas singulares, que se destinam a apenas uma pessoa, e que não se podem dizer. O certo é que aos poucos brotou em mim um orgulho triste e pesado. Ficava imaginando como se andaria por aí, cheio de coisas interiores, e em silêncio. Senti uma imensa simpatia pelos adultos.", In: MLB-PT, p. 64-65.

- Ao atingir o plano abaixo da mesa e já acostumado à penumbra dali, Malte podia ter, além da visão da parede e de seu rodapé, a visão das pernas de sua governanta. Tal fato não é mencionado explicitamente, mas pode ser intuído a partir da recordação encobridora das "pernas da mesa" que lhe serviu de orientação para o reconhecimento do ambiente e de sua própria mão. As pernas são consideradas, de modo comum, um canal do despertar da curiosidade sexual e, consequentemente, um caminho para o alcance do órgão genital feminino. Assim, as "pernas da mesa" podem ser uma referência encobridora às pernas da governanta que lhe serviram de orientação e despertar de sua curiosidade sexual nesse momento.

- Normalmente, a função de muitas governantas em famílias abastadas consistia tanto no trabalho como tutoras acadêmicas quanto na iniciação sexual dos meninos[168]. Mesmo que tal fato não possa ser defendido, pois Malte era ainda muito pequeno, não se pode descartar a hipótese da função de *Mademoiselle* como uma "iniciadora" para o despertar do desenvolvimento sexual do menino. Afinal, como defendido anteriormente, a orientação de sua percepção do prazer abaixo da mesa dá-se a partir das "pernas da mesa"/"pernas da *Mademoiselle*".

- Mesmo sendo Malte uma criança pequena nessa época, presume-se que já estava na idade para introduzir-se no período sexual de sua primeira infância. Tal introdução se deu pela descoberta do prazer tátil que sente em contato com o tapete e da curiosidade que os movimentos intuitivos de sua mão despertam-lhe. A "mão da parede" surge como um objeto de castração que tanto interrompe seu prazer com os movimentos manuais e impossibilitando uma provável visão nas pernas da governanta quanto

[168] Na literatura brasileira tal tema foi abordado por Mário de Andrade no romance "Amar verbo intransitivo", de 1927.

impedindo também um possível toque nelas, já que ele se entregara aos instintivos movimentos livres e prazerosos de sua própria mão. Desse modo, verifica-se que a figura de *Mademoiselle* não apenas marca o gênero feminino como índice de intelectualidade, mas também como de iniciador da sexualidade do menino.

Observa-se ainda que, ao haver ocultado de sua mãe tal fato que o marcara tão profundamente, Malte tinha consciência de que havia descoberto o segredo do mundo dos adultos, ou seja, a sexualidade. Nessa descoberta, ele sepulta a relação de dependência que tinha com sua genitora, pois descobrira seu prazer – e com uma mulher que não era ela. Ou seja, com esse acontecimento, a mãe perdera seu posto de "objeto de desejo" do pequeno Malte. Tal dissociação emocional entre o menino e sua mãe pode ser considerada como o sepultamento do complexo de Édipo[169] – uma referência ao ensaio "Der Untergang des Ödipuskomplexes", de Sigmund Freud, publicado em 1924:

> Eine andere Auffassung wird sagen, der Ödipuskomplex muß fallen, weil die Zeit für seine Auflösung gekommen ist, wie die Milchzähne ausfallen, wenn die definitiven nachrücken. Wenn der Ödipuskomplex auch von den meisten Menschenkindern individuell durchlebt wird, so ist er doch ein durch die Heredität bestimmtes, von ihr angelegtes Phänomen, welches programmgemäß vergehen muß, wenn die nächste vorherbestimmte Etwicklungsphase einsetzt." (FREUD, 1987, p. 395-396)[170]

---

[169] O termo "complexo de Édipo" foi utilizado no ensaio "Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens I") de 1910. A argumentação do autor nesse artigo defende a aquisição pelo pré-adolescente do conhecimento das relações sexuais do mundo dos adultos. Ele reconhece que seus próprios pais não são uma excessão às práticas sexuais dos adultos. Assim, ele passa a enxergar a mãe como a portadora de uma sexualidade que lhe desperta a curiosidade, mas que concede o privilégio da relação sexual ao seu pai e não a ele. Por isso, passa a considerar o pai um concorrente. Embora a teoria do "complexo de Édipo" seja considerada típica do fenômeno do conhecimento da sexualidade na fase da pré-adolescência, verifica-se que na tenra infância a criança já tem a ativação de impulsos de propriedade e desejos em relação à sua progenitora. Assim, quando se aborda o termo de "sepultamento do complexo de Édipo" no caso de Malte, está sendo feita uma referência à segunda situação citada. Ou seja, essa experiência provoca um corte na relação de dependência e de desejo que o protagonista tinha com sua mãe em sua infância.

[170] Tradução de José Etcheverry: "Otra concepción dirá que el complejo de Edipo tiene que caer porque ha llegado el tempo de su disolución, así como los dientes de leche se caen cuando salen los definitivos. Es verdade que el complejo de Edipo es vivenciado de manera enteramente individual por la mayoría de los humanos, pero es también un fenómeno determinado por la herencia, dispuesto por ella, que tiene que desvanecerse de acuerdo con el programa cuando se inicia la fase evolutiva siguiente, predeterminada.", In: FREUD, 2000, p. 181-182.

Com medo da reação materna e do rosto de decepção que ela provavelmente teria diante de sua revelação da descoberta do prazer, o menino guarda para si tal experiência. Isso aponta que ele tinha consciência do seu rito de passagem para a vida adulta:

> Einmal, als es über dieser Erzählung fast dunkel geworden war, war ich nahe daran, Maman von der "Hand" zu erzählen: in diesem Augenblick hätte ich es gekonnt. Ich atmete schon auf, um anzufangen, aber da fiel mir ein, wie gut ich den Diener begriffen hatte, daß er nicht hatte kommen können auf ihre Gesichter zu. Und ich fürchtete mich trotz der Dunkelheit vor Mamas Gesicht, wenn es sehen würde, was ich gesehen habe. (MLB, p. 518)[171]

Essa estranha experiência com a mão da parede também pode ser considerada como a procura de Malte por sua identidade. Pois, sendo privado muitas vezes da presença de sua mãe e para satisfazer desejo dela de haver tido uma filha, ele vestia-se de menina e comportava-se como tal diante dela em uma espécie de encenação absurda em que incorporava efetivamente o papel de uma menininha. Pode-se analisar tal representação de Malte como uma estratégia de aproximação à mãe, o objeto de seu desejo naquela fase de sua vida. A fim de ter sua aceitação e atenção, o menino veste-se com a fantasia de *Sophie.* Assim, sua necessidade de ser amado pela mãe passa a ser reenchida, mas somente naquelas condições de incorporação da identidade de um outro:

> Es fiel uns ein, daß es eine Zeit gab, wo Maman wünschte, daß ich ein kleines Mädchen wäre und nicht dieser Junge, der ich nun einmal war. Ich hatte das irgendwie erraten, und ich war auf den Gedanken gekommen, manchmal nachmittags an Mamans Türe zu klopfen. Wenn sie dann fragte, wer da wäre, so war ich glücklich, draußen ‚Sophie' zu rufen, wobei ich meine kleine Stimme so zierlich machte, daß sie mich in der Kehle kitzelte. Und wenn ich dann eintrat (in dem kleinen, mädchenhaften Hauskleid, das ich ohnehin trug, mit ganz hinaufgerollten Ärmeln), so war ich einfach Sophie, Mamas kleine Sophie, die sich häuslich beschäftigte und der Maman einen Zopf flechten mußte, damit keine Verwechslung stattfinde mit dem bösen Malte, wenn er je wiederkäme. Erwünscht war dies durchaus nicht; es war sowohl Maman wie Sophie angenehm, daß er fort war, und ihre Unterhaltungen (die Sophie immerzu mit der gleichen, hohen Stimme fortsetzte) bestanden meistens darin, daß sie Maltes Unarten aufzählten und

[171] Tradução de Lya Luft: "Um dia quando quase escurecera completamente durante esse relato, quis contar à mamãe sobre a "mão": nesse momento teria conseguido. Já estava tomando fôlego para falar, quando lembrei-me de como compreendera bem a sensação do criado ao não querer aproximar-se daqueles rostos. E apesar da escuridão tive medo do rosto de mamãe, se visse o que eu vira.", In: MLB-PT, p. 62.

> sich über ihn beklagen. ‚Ach ja, dieser Malte', seufzte Maman. Und Sophie wußte eine Menge über die Schlechtigkeit der Jungen im allgemeinen, als kennte sie einen ganzen Haufen. (MLB, p. 523-524)[172]

Transformar Malte em uma menina sob o nome de *Sophie* é um dado autobiográfico de Rilke, cuja mãe, *Sophie*, vestiu-o na realidade com roupas femininas até seus cinco anos de idade e procurou assim educá-lo: "Eine Reminiszenz an die für Rilke prägende Erfahrung, dass ihn seine Mutter bis zu seinem fünften Lebensjahr wie ein Mädchen kleidete und zu erziehen versuchte." (RILKE, 2000, p. 281)[173]

Assim como a pequena e doce *Sophie* preenchia o desejo da mãe de ter uma filha, o menino não se arriscou em decepcioná-la com o relato da descoberta do prazer do "malvado Malte". Tal atitude seria mostrar à mãe que ele definitivamente não era a pequena e frágil *Sophie* e que tampouco ela ainda era seu objeto de desejo. Ao contrário: estaria confessando-lhe a marca de sua masculinidade e, concomitantemente, demarcando sua identidade em prejuízo de *Sophie* e sepultando o complexo edipiano que ligava fortemente os dois, ainda que não tivessem um intenso contato cotidiano.

---

[172] Tradução de Lya Luft: "Lembrávamo-nos de que houvera um tempo em que mamãe desejava que eu fosse uma meninazinha, e não esse menino que, enfim, eu era. De alguma forma eu adivinhara aquilo, e tivera a ideia de às vezes bater na porta de mamãe à tarde. Quando ela perguntava quem era, eu me sentia feliz ao dizer: "Sofia", fazendo minha voz miúda tão delicada que me fazia cócegas na garganta. E, quando, entrava (na roupa caseira semelhante à de uma menina que eu sempre usava, com as mangas arregaçadas), era simplesmente Sofia, a pequena Sofia de mamãe, que fazia trabalhos domésticos, e em quem minha mãe tinha de fazer uma trança, para que não pudesse ser confundida com aquele malvado Malte quando ele voltasse. E não desejávamos que voltasse; tanto mamãe quanto Sofia preferiam que ficasse longe, e suas conversas (em que Sofia continuava com aquele tom e voz agudo e sempre igual) constavam geralmente do relato de artes de Malte, e de queixas quanto a ele. "Pois é, esse Malte", suspirava mamãe. Sofia sabia uma porção de coisas sobre a ruindade dos meninos em geral, como se conhecesse muitos deles.", In: MLB-PT, p. 67.

[173] Else Buddeberg complementa tal informação: "René wurde fünf Jahre lang als Mädchen erzogen. Die Mutter hatte sich einen Ersatz für das erstgeborene, sehr bald verstorbene Töchterchen gewünscht. Pagenhaar, lange Locken, Mädchenkleider und Puppenspiele bestimmten nicht nur das äußere Benhemen des Knaben. Die Mädchenrolle wurde im Verhältnis zur Mutter, die ihren Knaben zärtliche liebte, auch wirklich gelebt.", In: BUDDEBERG, 1954, p. 3. Tradução: "René (Rainer) foi educado como menina até seus cinco anos de idade. A mãe desejava uma compensação pela primogênita, que morreu precocemente. Cabelo de pajem, longos cachos, roupas de menina e jogos de boneca determinavam não apenas o comportamento do garoto. O papel de menina em relação à mãe, que amava carinhosamente o menino, também era vivido realmente."

Ao privar a mãe dessa revelação da afirmação do desenvolvimento psíquico e físico de sua masculinidade, fato que seria decepcionante para ela, Malte reprime-se e cala-se novamente. Outra vez, a linguagem mostrara-se deficiente diante de sua necessidade de expressão. Seu silêncio é um marco consciente de sua própria repressão ante à obediência e submissão a convenções familiares, corporificadas na figura de sua mãe. Para livrar-se desse engodo, ele necessita tomar distância do meio familiar e de tudo que tenha relação com ele para reproduzir suas recordações encobertas da infância. Na realidade, pode-se observar a busca e afirmação de sua própria identidade como a grande tarefa de Malte em Paris. E tanto suas recordações infantis quanto as reminiscências de suas leituras passadas convergem a esse ponto crucial do protagonista: “des-cobrir” quem ele finalmente é.

3.2. O Desconhecido do espelho

Es wäre gut viel nachzudenken, um
von so Verlorenem etwas auszusagen,
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
die so nie wiederkamn – und warum?
Noch mahnt es uns – : vielleicht in einem Regnen,
Aber wir wissen nicht mehr was das soll;
Nie wieder war das Leben von Begegnen,
Von Wiedersehn und Weitergehn so voll
(Neue Gedichte, "Kindheit")[174]

Um outro exemplo das recordações de Malte de sua infância é um jogo de troca consecutiva de trajes que encena diante de um espelho em uma tarde na espaçosa e pouco visitada casa de campo de seu avô materno em Ulsgaard. Assim como no fragmento analisado anteriormente, não há indicação de sua idade na época do acontecimento, tampouco neste o protagonista-narrador informa ao leitor quantos anos tinha na época dessa outra experiência infantil.

Malte encontra-se desta vez solitário, sem a companhia da *Mademoiselle*, que sofria de enxaqueca nessa tarde. O fato de estar só dá-lhe a oportunidade de, guiado por sua imaginação, ter contato com circunstâncias inteiramente diversas e imprevisíveis:

> Wenn man aber allein spielte, wie immer, so konnte es doch geschehen, daß man diese vereinbarte, im ganzen harmlose Welt unversehens überschritt und unter Verhältnisse geriet, die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen. (MLB, p. 525)[175]

---

[174] Tradução da poesia "Infância": "Seria bom meditar bastante, / para se pronunciar sobre algo assim tão passado, / sobre aquelas longas tardes da infância, / que nunca mais retornaram – e por quê? / Ainda a advertência: talvez na chuva, / mas não sabemos mais o que deve ser; / nunca mais a vida foi tão plena de encontros, / de reencontros e partidas."

[175] Tradução de Lya Luft: "Mas quando brincava a sós, como sempre, sem querer por vezes ultrapassava esse mundo convencionado, em geral inofensivo, e entrava em circunstâncias inteiramente diversas, imprevisíveis.", In: MLB-PT, p. 68.

Sua infância foi calcada em experiências do estranho apoiadas em situações de solidão e medo. Esses dois polos encontram no tempo presente e no espaço de Paris a oportunidade ideal para se manifestarem novamente em Malte. Pode-se inclusive afirmar que a solidão e o medo, como se verificou no episódio da "mão da parede" e será verificado neste, impulsionam-no para a afirmação de sua identidade. Assim, os tempos passado e presente tornam-se coerentemente o caminho para a descoberta de quem ele é.

> Diese Gastzimmer befanden sich, eines neben dem anderen, im Giebel von Ulsgaard und standen, da wir in dieser Zeit sehr Selten Hausbesuch hatten, fast immer leer. Anschließend an sie aber war jener große Eckraum, der eine so starke Verlockung für mich hatte.(...) Den Schlüssel hatte ich an einer der Schranktüren entdeckt, und er schloß alle anderen. So hatte ich in kurzem alles untersucht: die Kammerherrenfräcke aus dem achtzehnten Jahrhundert (...) Dann wirkliche Roben, die, von ihren Unterlagen auseinander gehalten, steif dahingen wie Marionetten eines zu großen Stückes, das so endgültig aus der Mode war, daß ihre Köpfe anders verwendet hatte. (MLB, p. 525-526)[176]

Nessa espécie de "quarto das maravilhas", Malte encontra o cenário ideal para suas solitárias e espontâneas brincadeiras. Nessa ocasião, prova roupas que retirava do escuro armário de um dos quartos de hóspedes, postando-se diante de um espelho a fim de admirar-se com aquelas vestimentas que lhe conferiam ares de "outros". Excitado e nervoso com esse jogo de troca de roupas, o menino ansia cada vez mais, quase que em um sistema automático de repetição, por ver sua imagem refletida no espelho.

> Niemand wird es verwunderlich finden, daß ich das alles herauszog und ins Licht neigte: dass ich das und jenes an mich hielt oder umnahm; daß ich ein Kostüm, welches etwa passen konnte, hastig anzog und darin, neugierig und aufgeregt, in das nächste Fremdenzimmer lief, vor den schmalen Pfeilerspiegel, der aus einzelnen ungleich grünen Glasstücken zusammengesetzt war. Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreißend war es, wenn man es war. Wenn da etwas aus dem Trüben heraus sich näherte, langsamer als man selbst, denn der Spiegel glaubte es

[176] Tradução de Lya Luft: "Esses quartos de hóspedes ficavam um ao lado do outro no torreão de Ulsgaard, e estavam quase sempre vazios, pois naquele tempo recebíamos poucas visitas. Junto deles havia também aquele aposento grande, no canto da casa, que me fascinava tanto. (...) Eu descobrira a chave numa das portas dos armários, e ela abria todas as outras portas. Assim, em breve examinara tudo: os fraques do camareiro do século XVIII (...) E vestidos de verdade, sustentados por armações, hirtos como marionetes de uma peça grande demais, tão definitivamente fora de moda que suas cabeças tinham sido usadas para outra coisa.", In: MLB-PT, p. 68-69.

> gleichsam nicht und wollte, schläfrig wie er war, nicht gleich nachsprechen, was man ihm vorsagte. Aber schließlich mußte er natürlich. Und nun war es etwas sehr Überraschendes, Fremdes, ganz anders, als man es sich gedacht hatte, etwas Plötzliches, Selbständiges, das man rasch überblickte, um sich im nächsten Augenblick doch zu erkennen, nicht ohne eine gewisse Ironie, die um ein Haar das ganze Vergnügen zerstören konnte. Wenn man aber sofort zu reden begann, sich zu verbeugen, wenn man sich zuwinkte, sich, fortwährend zurückblickend, entfernte und dann entschlossen und angeregt wiederkam, so hatte man die Einbildung auf seiner Seite, solang es einem gefiel. (MLB, p. 526-527)[177]

O menino encontra-se em um estado de inflamação emocional ocasionado por um raro e insólito elemento: o espelho tarda em refletir sua imagem com peças tiradas do armário. Era como se o cristal fosse tomado por uma sonolência e demorasse em reproduzir a imagem que a criança lhe apresentava. Num instante inicial, quando sua imagem é finalmente refletida, Malte não se reconhece. Contudo, num momento seguinte, reconhece-se por fim, mas lamenta que com isso, ironicamente, sua diversão e aquela impressão arrebatadora de desorientação diante daquela imagem estranha refletida no espelho acabassem.

Observa-se no trecho do romance citado acima que o elemento do estranho poderia ser melhor definido pelo termo alemão *das Unheimliche*[178]. Essa palavra, bastante controversa, foi analisada por Freud a partir de sua etimologia como:

> Das deutsche Wort "unheimlich" ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist. Natürlich ist aber nicht alles schreckhaft, was neu und nicht vertraut ist; die Beziehung ist nicht umkehrbar. Man kann nur sagen, was neuartig ist, wird leicht schreckhaft

[177] Tradução de Lya Luft: "Ninguém achará estranho que eu tirasse tudo aquilo de lá e levasse para a luz; que segurasse uma peça ou outra contra meu corpo, ou a colocasse nos ombros; que vestisse precipitadamente um traje que me servia e, nervoso e excitado, corresse com ele para o quarto de hóspedes mais próximo, com o estreito espelho do aparador, composto de fragmentos de um verde desigual. Ah, como tremia por entrar ali, e como era arrebatador quando entrava! Quando algo se aproximava, vindo daquela profundeza turva, mais lento do que a gente mesmo, pois o espelho ainda não estava acreditando, e, sonolento, não queria repetir logo o que eu lhe apresentava. Mas, naturalmente, por fim tinha de ceder. E então era surpreendente, algo estranho, bem diferente do que eu imaginara, algo repentino, independente, que eu olhava depressa para no momento seguinte reconhecer-me, com uma nuance de ironia que quase estragava a alegria toda. Mas se eu começasse a falar, a fazer mesuras, a acenar para mim mesmo, olhando a toda hora para trás, afastando-me e depois retornando, decidido e animado, a imaginação ficava ao meu favor pelo tempo que eu quisesse.", In: MLB-PT, p. 69-70.

[178] O termo *das Unheimliche* remete diretamente ao ensaio "Das Unheimliche", de Sigmund Freud, publicado em 1919, e pode ser traduzido ao português como *o numinoso*, *o estranho*, *o sinistro.*

> und unheimlich; einiges Neuartige ist schreckhaft, durchaus nicht alles. Zum Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht. (FREUD, 1986, p.231)[179]

O elemento do *unheimlich* manifesta-se quando há uma reação de desorientação (FREUD, 1986, p. 231-232)[180], de estranhamento ante algo não familiar e desconhecido. No entanto, como a própria composição da palavra comporta em si o significado de "algo que é familiar" (*heimlich*), esse elemento é reconhecido como sendo tal qual.

Observa-se que a ação de reflexo do espelho obedece primeiramente a uma ordem virtual interna que tarda em espelhar a imagem vestida do pequeno Malte – tal efeito encontra-se no limite entre o fantástico e a realidade da ficção. O narrador também afirma que sua imagem refletida parece-lhe estranha, pois a princípio não se reconhece nela. Somente quando gesticula e fala, volta a reconhecer-se nela. A função do espelho é um imprescindível canal para o estabelecimento dessa experiência do estranho. Do seu lado virtual ou interno está o mundo não familiar (*unheimlich*) e estranho (*fremd*) de Malte, que reflete à sua maneira e com seu próprio tempo as imagens do garoto com cada traje novo; e do seu lado externo está o mundo real e familiar do protagonista que, por sua vez, pode ser ele próprio na pele, ou melhor, na vestimenta de mil outros.

Conforme Umberto Eco, o espelho é um fenômeno-limiar que delimita as fronteiras entre o imaginário e o simbólico, e lida ainda com imagens reais e virtuais[181], sendo estas um registro objetivo daquilo que o atinge (a imagem real): "Quanto à imagem virtual, é assim

---

[179] Tradução de José Etcheverry**:** "La palabra alemana *unheimlich* es, evidentemente, lo opuesto de *heimlich (íntimo), heimisch (doméstico), vertraut (familiar);* y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido (*bekannt*) ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexo no es susceptible de inversión. Solo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso.", In. FREUD, 1994, p. 220.

[180] Referência à edição traduzida FREUD, 1994, p. 221.

[181] ECO, 1985, 13-14. Ainda segundo a definição de Eco, o espelho é definido como sendo "qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente."

chamada porque o espectador a percebe como se ela estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente, não tem um *dentro.*" (ECO, 1985, p. 14). No campo simbólico, todavia, essa superfície funciona como uma metáfora da divisão entre o mundo real ou físico e o mundo metafísico ou "espiritual". Ou seja, ele inspira o conhecimento tanto de algo real quanto de algo numinoso. O espelho revela um "outro" mundo, um *Jenseits*[182] que não pode ser compreendido pela racionalidade e, por isso, tem um grande poder mítico sobre o pensamento das pessoas[183]. Popularmente, o espelho serve como um canal comunicativo com o mundo espiritual e tem poderes sobrenaturais por revelar a realidade de uma outra margem.

> Das Verhältnis des Menschen zum Spiegel hat in den Mythen der Völker von jeher und in der Literatur aller Zeiten seinen Niederschlag gefunden; es ist von Geheimnis und Verzauberung um wittert und vom Verlust des Selbstseins bedroht. (BUDDEBERG, 1954, p. 176)[184]

Por isso, o narrador já induz o leitor a suspeitar que algo particular ocorrerá justamente através desse espelho. E tal acontecimento ficará marcado na memória de Malte e será reativado em seu presente por tratar-se de um outro fenômeno ligado à determinação de sua identidade.

Nesse jogo do estranho/familiar, não reconhecimento/reconhecimento com o espelho, o menino tem a liberdade de ser distintos personagens. É-lhe aberta a possibilidade de ser muitos Maltes, que provavelmente não teriam espaço e tampouco aceitação em seu rígido círculo familiar. Quando ele se reconhece e se torna familiar para si mesmo diante do espelho, tem sua liberdade imaginativa interrompida, pois tem de voltar a ser Malte Laurids Brigge, neto do Camareiro Christoph Detlev Brigge. Por isso, ele afirma que quanto mais se

---

[182] O vocábulo *Jenseits* pode ser traduzido ao português como "além", no sentido de um mundo espiritual.
[183] CHEVALIER, 1988, p. 393-396.
[184] Tradução: "A relação do homem com o espelho encontrou nos mitos dos povos desde sempre e na Literatura de todos os tempos seu sedimento; ele é sentido com mistério e um encantamento e ameaçado com a perda do próprio ser."

transformava, mais era convencido de quem era. E nesse jogo de possibilidades de ser muitos em um só, ele ousa cada vez mais em um estado compulsivo repetitivo:

> Ich lernte damals den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann. Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb (...) Diese Verstellungen gingen indessen nie so weit, daß ich mich mir selber entfremdet fühlte; im Gegenteil, je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst. Ich wurde kühner und kühner; ich warf mich immer höher; denn meine Geschicklichkeit im Auffangen war über allen Zweifel. Ich merkte nicht die Versuchung in dieser rasch wachsenden Sicherheit. (MLB, p. 527)[185]

Pode-se considerar também que Malte tem sua identidade convencida a partir da incorporação do Outro, representado pelos diversos personagens encarnados a partir de distintas vestimentas. Essas imagens refletidas no espelho, todas estranhas e ao mesmo tempo "velhas conhecidas" do menino podem ser analisadas como seu *Doppelgänger*, ou seja, seu duplo. Tal figura manifesta-se sempre por meio de acontecimentos raros e incomuns e, conforme as observações de Freud, pode ser interpretada como anunciadora de uma força misteriosa, estranha e mortal. Ao brincar com as imagens de seu *Doppelgänger* no espelho, Malte não se dá conta de que está se envolvendo em um jogo macabro, do qual se dará conta em instantes mais tarde e se desesperará para libertar-se dele.

No já citado ensaio "Das Unheimliche", Freud afirma que o motivo do *Doppelgänger* começou a ser avaliado por seu colega Otto Rank em 1914, para quem tal figura trata de um desdobramento de uma desordem íntima do homem que, após sua crença num primeiro

[185] Tradução de Lya Luft: "Naquela ocasião aprendi a influência que pode exercer determinado traje. Mal vestia uma daquelas roupas, tinha de admitir que estava sob seu poder; que ela prescrevia meus movimentos, a expressão do meu rosto , até minhas ideias (...) Mas esses disfarces nunca iam ao ponto de me sentir estranho a mim próprio; ao contrário, quanto mais me transformava, mais me convencia de mim. Ficava cada vez mais ousado; jogava-me cada vez mais alto; pois minha habilidade em apanhar-me de novo era indubitável. Não sentia a tentação oculta nessa crescente segurança.", In: MLB-PT, p. 70.

narcisismo e energético desmentimento do poder da morte, revela-se um anunciador da morte por determinar o desmembramento do Eu:

> Das Motiv des Doppelgängers hat in einer gleichnamigen Arbeit von O. Rank eine eingehende Würdigung gefunden. Dort werden die Beziehungen des Doppelgängers zum Spiegel- und Schattenbild, zum Schutzgeist, zur Seelenlehre und zur Todesfurcht untersucht, es fällt aber auch helles Licht auf die überraschende Entwicklungsgeschichte des Motivs. Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine "energische Dementierung der Macht des Todes" (O. Rank) und wahrscheinlich war die "unsterbliche" Seele der erste Doppelgänger des Leibes. (FREUD, 1986, p. 247)[186]

No caso de Malte, a formação de seu *Doppelgänger* do espelho pode ser analisada não como uma instância particular que se confronta com o resto do seu Eu ou de uma realidade material[187], mas que provém de sua problemática interior em firmar sua identidade em seu meio familiar e da repressão que vivencia ali em ser alguém que moldado a suas convenções tradicionais (vide os episódios da "mão da parede" e da *Sophie*, tratados anteriormente). Ou seja, esse *Doppelgänger* pode ser interpretado como a exteriorização do "malvado Malte" reprimido que não encontra espaço em sua família para poder ser quem ele é.

Como motivo literário, a figura do *Doppelgänger* está presente no imaginário humano desde a Antiguidade, a exemplo do prólogo de tragédia Helena (412), de Eurípedes, que o apresenta como um caráter de substituição. Somente em 1796, o termo foi empregado pelo escritor romântico alemão Jean-Paul Richter em seu romance *Siebenkäs*, com vieses psicológicos. A figura do duplo foi, todavia, consagrada pelo Romantismo alemão e maestralmente utilizada como tema em diversos contos e poemas, a exemplo de Adalbert von

---

[186] Tradução de José Etcheverry**:** "El motivo del 'doble' ha sido estudiado a fondo por O. Rank en un trabajo que lleva ese título. En El él se indagan los vínculos del doble con la propia imagen vista en el espejo y con la sombra, el espíritu tutelar, la doctrina del alma y el miedo a la muerte, pero también se arroja viva la luz sobre la sorprendente historia genética de ese motivo. En efecto, el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una 'enérgica desmentida {*Dementierung*} del poder de la muerte' (O. Rank), z es probable que el alma 'imortal' fuera el primer doble del cuerpo.", In: FREUD, 1994, p. 234-235.

[187] Referência à citação original FREUD, 1986, p. 263-264 e à edição traduzida FREUD, 1994, p. 248.

Chamisso, com o conto "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" (1813), cujo protagonista vende sua sombra e de E.T.A Hoffmann com o conto "Der Sandmann" (1817) em que a boneca Olimpia não é verdadeiramente o duplo de nenhum personagem, mas tem a função de espelhar os desejos e sonhos do protagonista Nathanael. Apesar de receber diversas abordagens, o tema do *Doppelgänger* sempre esteve ativo na imaginação artística literária e uma possível explicação para isso se deve ao fato de que ele toca nas raízes mais internas da existência humana e com uma fita invisível está atado a importantes problemas existenciais, como afirma Natalie Reber: "Das Motiv des Doppelgängers rührt an die innersten Wurzeln der menschlichen Existenz, ist durch ein unsichtbares Band mit wichtigen Seinsproblemen verbunden." (REBER, 1964, p. 40).

Malte, ao continuar seu repetitivo jogo de transformação-estranhamento-reconhecimento diante do espelho, atinge o último armário, que até então nunca havia logrado abrir. Ali encontra uma infinidade de peças de fantasias de todos os tipos e, principalmente, máscaras. Embora nunca tivesse visto uma máscara anteriormente, reconhece-as prontamente:

> das alles hatte man jetzt in der Hand, besonders da auch Masken da waren, große drohende oder erstaunte Gesichter mit echten Bärten und vollen oder hochgezogenen Augenbrauen. Ich hatte nie Masken gesehen vorher, aber ich sah sofort ein, daß es Masken geben müsse. Ich mußte lachen, als mir einfiel, daß wir einen Hund hatten, der sich ausnahm, als trüge er eine. Ich stellte mir seine herzliche Augen vor, die immer wie von hinten hineinsahen in das behaarte Gesicht. (MLB, p. 528)[188]

O vocábulo "máscara" tem origem controversa, podendo muito provavelmente provir do árabe (*mashara*) que significa coisa ou pessoa ridícula. Já em baixo latim, *masca* significa

[188] Tradução de Lya Luft: "tudo aquilo estava nas minhas mãos, sobretudo porque também havia máscaras, grandes caras ameaçadoras ou espantadas, com barbas de verdade e sobrancelhas densas ou arqueadas. Nunca vira máscara antes, mas logo vi que devia haver máscaras. Tive de rir quando me lembrei de que tínhamos um cão que se portava sempre como se estivesse usando uma. Imaginei, na cara peluda, seus olhos afetuosos, que pareciam estar sempre olhando de trás de outra cara.", In: MLB-PT, p. 71.

demônio ou uma representação sua. Além de indicar um objeto que representa uma cara ou parte dela com fins de disfarce, ela também aponta figuradamente para o significado de aparência enganosa[189]. Vale também ressaltar que: "a máscara não esconde, mas revela, ao contrário, tendências inferiores, que é preciso pôr para correr." (CHEVALIER, 1988, p. 596).

> Mas a máscara não é inócua para quem a usa. Essa pessoa, tendo desejado captar as forças do outro lançando-lhe as ciladas de sua máscara, pode ser, por sua vez, possuída pelo outro. A máscara e seu portador se alternam e a força vital que está condensada dentro da máscara pode apoderar-se daquele que se colocou sob a sua proteção: o protetor se transforma em senhor. (CHEVALIER, 1988, p. 597)

Com a descoberta das máscaras por Malte, o leitor recebe mais um indício de elemento do estranho na narrativa que se junta à ação quase autônoma do espelho em refletir a imagem do garoto em seu próprio tempo interno. Com isso, intensificam-se as expectativas de que algo realmente *unheimlich* está prestes a ocorrer.

Malte entrega-se ao poder da máscara sem nenhuma resistência ou exigência e impressiona-se com a rapidez com que o espelho reflete, dessa vez, sua imagem – agora mascarada e completamente desconhecida para ele:

> Ich lachte noch, während ich mich verkleidete, und ich vergaß darüber völlig, was ich eigentlich vorstellen wollte. Nun, es war neu und spannend, das erst nachträglich vor dem Spiegel zu entscheiden. Das Gesicht, das ich vorband, roch eigentümlich hohl, es legte sich fest über meines, aber ich konnte bequem durchsehen, und ich wählte erst, als die Maske schon saß, allerhand Tücher, die ich in der Art eines Turbans um den Kopf wand, so daß der Rand der Maske, der unten in einen riesigen gelben Mantel hineinreichte, auch oben und seitlich fast ganz verdeckt war. Schließlich, als ich nicht mehr konnte, hielt ich mich für hinreichend vermummt. Ich ergriff noch einen großen Stab, den ich, soweit der Arm reichte, neben mir hergehen ließ, und schleppte so, nicht ohne Mühe, aber, wie mir vorkam, voller Würde, in das Fremdenzimmer hinein auf den Spiegel zu.
> Das war nun wirklich großartig, über alle Erwartung. Der Spiegel gab es auch augenblicklich wieder, es war zu überzeugend. Es wäre gar nicht nötig gewesen, sich viel zu bewegen; diese Erscheinung war vollkommen, auch

[189] Tais definições provêm do *Dicionário Novo Aurélio Século XXI*, p. 1293.

> wenn sie nichts tat. Aber es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei (...) (MLB, p. 528)[190]

Na tentativa de descobrir esse seu último personagem, Malte acaba por derrubar sem querer uma mesinha com delicados objetos, entre os quais está um frasco com líquido cujo odor logo empestea o quarto: „sehr erschreckt, verlor ich das Wesen da drüben aus den Augen und war arg verstimmt, zu gewahren, daß ich einen kleinen, runden Tisch ungeworfen hatte mit weiß der Himmel was für, wahrscheinlich sehr zerbrechlichen Gegenständen."(MLB, p. 529)[191]. Desesperado por secar esse líquido tão logo e não conseguindo se desvencilhar de sua improvisada vestimenta, que o priva de qualquer liberdade de movimento, o garoto passa a lutar contra a roupa e a máscara que há pouco havia colocado. Irritado com essa situação de aprisionamento e já quase sufocado pela máscara, mira-se no espelho e tem a pior visão possível: depara-se com a vingança do espelho em sua plana e cristalina superfície.

> Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötige er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe

---

[190] Tradução de Lya Luft: "Eu ainda ria enquanto me fantasiava, e esqueci totalmente o que pretendia imitar. Bem, era novo e fascinante decidir isso depois, diante do espelho. O rosto que amarrei diante do meu tinha um cheiro singularmente oco, colocou-se firmemente sobre o meu, mas podia ver comodamente através dele, e só quando a máscara estava colocada é que escolhi toda sorte de panos, os quais enrolei na cabeça à maneira de um turbante, de modo que a beirada da máscara, que chegava embaixo até um imenso manto amarelo, também ficasse tapada em cima e dos lados. Finalmente, quando já não sabia mais o que inventar, julguei estar suficientemente disfarçado. Peguei um grande bastão, que levei ao meu lado, afastando-o do corpo tanto quanto podia meu braço, e assim me arrastei, não sem esforço, mas, segundo me parecia, cheio de dignidade, até o quarto de hóspedes com espelho. / Foi verdadeiramente espetacular, além de qualquer expectativa. O espelho refletiu tudo de imediato, pois era convincente demais. E nem precisava movimentar-se muito; a aparição era perfeita, mesmo se eu não executasse coisa alguma. Mas, afinal, precisava descobrir o que eu era.", In: MLB-PT, p.71.

[191] Tradução de Lya Luft: "assustado, tirei os olhos da criatura do espelho, e fiquei muito aborrecido ao ver que derrubara uma mesinha redonda com, sabe Deus, que objetos, provavelmente muito frágeis.", In: MLB-PT, p. 71.

> und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm. (MLB, p. 529-530)[192]

A vingança do espelho dá-se por meio do confronto de Malte com seu *Doppelgänger*, que o havia observado e acompanhado lentamente durante todo o tempo de seus jogos cênicos e de identidade. Agora seu duplo, que outrora ficava projetado em poucos instantes no espelho causando-lhe um estranhamento inicial, manifesta-se através de uma nova realidade monstruosa: ao contrário das vezes anteriores, a imagem projetada do *Doppelgänger* não é mais reconhecida como familiar pelo menino. Diante de um Desconhecido postado em sua frente, uma nova e nefasta realidade apresenta-se para o menino. Essa imagem estranha de seu duplo penetra-o, engole-o, fazendo com que Malte perca a consciência de quem ainda era. Devido à manifestação dessa figura, o menino deixa de existir: assim como em um movimento de telepatia, o *Doppelgänger* deixa o plano virtual do espelho para habitar o corpo de Malte, enquanto o menino descola-se para o interior do espelho.

Com essa mudança de planos, Malte passa a observar através do plano cristalino o Desconhecido em seu corpo. Esse estranho câmbio de realidades, de perspectivas e de novas identidades ata-o à realidade interna do espelho. Essa modificação espaço-corporal aterroriza-o a tal ponto que perde sua consciência, deixando de existir frente ao Desconhecido, que se torna o senhor do corpo de Malte e se põe a correr pela casa. No entanto, de alguma forma inexplicada e misteriosa, o garoto logra conservar uma perspectiva onipresente do que está acontecendo com seu corpo possuído pelo Desconhecido.

---

[192] Tradução de Lya Luft: "Furioso, com calor, precipitei-me diante do espelho e com esforço espiei através da máscara, vendo minhas mãos trabalharem. Mas o espelho estava só esperando aquele momento. Chegara a sua hora de vingança. Enquanto, numa sufocação crescente e imensurável, eu lutava para me libertar daquela fantasia, não sei como o espelho me obrigava a olhar para ele, ditando-me uma imagem; não, uma realidade, uma realidade estranha, inconcebível, monstruosa, que se entranhava em mim contra a minha vontade, pois agora ela era mais forte, eu era apenas o espelho. Fitei aquele grande e terrível desconhecido diante de mim, e pareceu-me horripilante estar a sós com ele. E, no instante em que pensei nisso, aconteceu o pior: perdi a consciência, simplesmente deixei de existir. Por um segundo tive uma indescritível, dolorida e vã saudade de mim, depois só o Desconhecido ficou: e nada existia além dele.", In: MLB-PT, p. 72.

Desesperado diante dessa nova situação como prisioneiro de si mesmo e impossibilitado de libertar-se, Malte vive uma imobilidade mortal diante dessa horrível e estranha realidade:

> Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm. / Ich rannte davon, aber nun war er es, der rannte. Er stieß überall an, er kannte das Haus nicht, er fiel auf dem Gange über eine Person her, die sich schreiend freimachte. Eine Tür ging auf, es traten mehrere Menschen heraus: Ach, ach, was war das gut, sie zu kennen. (MLB, p.196)[193]

Ao chocar-se com objetos e serviçais da casa, o menino vai retomando a posse de seu corpo. Todavia, por não conseguir ainda livrar-se da máscara e da vestimenta, e sentindo-se cada vez mais sufocado, perde os sentidos e desmaia. Nota-se que o Desconhecido, por mais estranho que seja a Malte, contém em si algo de familiar ao próprio do menino. Do mesmo modo e em um sentido inverso, Malte contém também em si aquele Desconhecido. Ambos completam-se mutuamente e convivem em um espaço intermediário (*Zwischenraum*) de uma realidade interna que os aproxima e ao mesmo tempo os repele um do outro. Porém, ambos estão ligados pelo fator da busca e afirmação de identidade do menino.

Tal experiência do estranho permitiu a Malte ter precocemente a noção de que é um desconhecido para si mesmo. Com a descentralização do seu Eu, ele não logra mais visualizar a si mesmo diante de si e afunda em uma crise de identidade que o apavora sobretudo. Assim, como na experiência da "mão da parede", o protagonista-narrador dá outro indício da crise do homem moderno: com a experiência do Desconhecido do espelho fica evidente sua consciência prematura da fragmentação da unidade do Eu em que o homem não é mais capaz

[193] Tradução de Lya Luft: "Por um segundo tive uma indescritível, dolorida e vã saudade de mim, depois só o Desconhecido ficou: e nada existia além dele. / Fugi correndo, mas era ele quem corria. Esbarrava em tudo, não conhecia a casa, não sabia aonde ir; foi ele quem se precipitou por uma escada, no corredor tropeçou com alguém que se libertou aos gritos. Abriu-se uma porta, saíram várias pessoas; ah, ah, como era bom reconhecê-las.", In: MLB-PT, p. 72.

de reconhecer a si mesmo: "Ich-Krise: Der Mensch kann seiner selbst nicht mehr sicher sein." (LEISS et al., 2004: 31)[194].

Else Buddeberg[195] aponta ainda que a facilidade e rapidez com que Malte troca as vestimentas evidencia que tanto a realidade ao seu redor quanto sua consciência de tradição de seu mundo familiar encontravam-se em desordem e com a necessidade de desestabilizá-las para a descoberta de sua identidade. Com tal brincadeira, Malte procura suprir seu desejo e impulso de poder ser quem ele finalmente queria. Sua imaginação dá-lhe asas para não se sentir culpado por encarnar uma identidade que provavelmente traria a repreensão de sua mãe, por se tratar do "malvado Malte". Assim, o Desconhecido do espelho pode ser interpretado como a materialização (ainda que somente para si) de um desconhecido Malte, livre para encenar e viver todas suas fantasias sem temer a retalhação de nenhuma parte.

Na realidade, Malte sempre fora um estranho entre seu seio familiar. Tal conceito será potenciado na história do Filho Pródigo, que lhe serve de metáfora para ilustrar sua percepção sobre si mesmo. Vale ressaltar ainda que, o fato de Malte ser muitos personagens por meio de suas variadas encenações em frente ao espelho, pode ser interpretado como o fazer artístico próprio de um escritor. É dizer, ao provar muitos papéis distintos, Malte tem a autonomia ficcional para criar e experimentar seus próprios personagens, além de determinar o destino de cada um. Assim como um ator, ele pode ser muitos no corpo de um só com toda a liberdade e autoridade que a máscara de cada personagem lhe concede.

Mediante um personagem fragmentado como Malte, a realidade moderna abordada por Rilke é ilustrada e igualmente caracterizada. Já adulto, ele ainda não está seguro de si e de sua

[194] Tradução: "A crise do eu: o homem não pode mais estar seguro de si mesmo."
[195] BUDDEBERG, 1954, p. 175.

identidade, porém não tem mais a pressão e a repressão familiar para determinar-lhe quem e como ele deveria ser. Assim, ele não necessita mais de jogos cênicos com vestimentas e máscaras de outros para simular uma fugaz liberdade criativa. Em seu presente, os limites entre seu Eu, o mundo externo e os outros se tornam levemente liquefeitos[196]. E nessa realidade rarefeita e livre de qualquer limite, o jovem se permite ser quem ele realmente quer e a ter a liberdade necessária para descobrir sua identidade. Desconhecido para si mesmo em seu momento atual, Malte procura com sua escrita captar indícios de si mesmo. Para isso, prossegue escrevendo e recordando fatos marcantes de sua infância e importantes lições de suas leituras, que serão tratadas no próximo capítulo.

[196] Citação original: "Grenzen vom Ich zu Welt und zum Anderen weden zu leicht flüssig.", In: BUDDEBERG, 1954, p. 176.

CAPÍTULO 4. Malte e suas notas de leitura

> Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur Übertreibung bleibt in unseren Augenbrauen, wir merken nicht, daß unsere Mundwinkel verbogen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende noch Schauspieler. (MLB, p. 615)[197]

Esta quarta parte da dissertação retrata as reminiscências de leituras feitas por Malte em seu passado. O contato com histórias exemplares e fatos da historiografia francesa e russa tanto o comoveram outrora que são reavivadas por sua memória tempos depois, mais precisamente em seu momento presente em Paris. Segundo a observação do crítico Wilhelm Loock, a apresentação de histórias, de reflexões histórico-filosóficas e de sabedorias de vida ocupa uma posição importante no romance e é posta conscientemente por Malte em contraste com suas impressões da realidade de miséria de Paris nos primeiros anos do século XX: "Geschichtliche Darstellungen, geschichtsphilosophische Reflexionen und Lebensweisheit nehmen Platz vor allem ein." (LOOCK, 1971, p. 73).

Pode-se entender que, por meio do resgate de tais histórias exemplares e reflexões sobre a vida, o jovem personagem-narrador esteja procurando um aconselhamento prático, uma intervenção utilitária da sabedoria de um "narrador maior" para orientá-lo nesse seu momento presente de desorientação na capital francesa. Tal concepção de narrador como um conselheiro foi retratada por Walter Benjamin em seu texto "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" (1936), em que o apresenta como uma figura emblemática

[197] Tradução de Lya Luft: "Descobrimos que não sabemos nosso papel, procuramos um espelho, queremos tirar a pintura e a falsidade, e sermos verdadeiros. Mas em algum lugar um pedaço de disfarce que tínhamos esquecido ainda se gruda em nós. Um traço de exagero permanece em nossas sombrancelhas, não percebemos que os cantos de nossa boca estão repuxados. E assim andamos por aí, um escárnio, metade de nós mesmos: nem reais nem atores.", In: MLB-PT, p. 147.

entre mestres e sábios por ter justamente o dom de dar conselhos práticos a seus ouvintes, retirando-os de suas próprias experiências passadas para contá-las em seu presente: "Die Ausrichtung auf das praktische Interesse ist ein charakteristischer Zug bei vielen geborenen Erzählern. (…) in jedem Falle ist der Erzähler ein Mann, der dem Hörer Rat weiß." (1977, p. 441-442)[198].

O poder do narrador estaria, segundo Benjamin, na imersão do fato retratado em sua própria vida ao ponto de imprimir nele sua marca pessoal. Desse modo, a narrativa passa a ser sua arte, sua força de libertação criativa adiante de um simples relato de um fato ocorrido ou vivenciado:

> Sie legt es nicht darauf an, das pure 'an sich' der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale. (BENJAMIN, 1977, p. 447)[199]

Diante de tais considerações de Benjamin, pode-se considerar que a prática arte narrativa dos "narradores maiores" das histórias lidas por Malte seria um refúgio da realidade em que se encontra, uma fonte de sabedoria e conforto diante da obscuridade de seu atordoante presente. Essa arte não somente o acompanha como "fiel conselheira" por anos a fio, como também se revela uma iluminadora orientação em meio às experiências que o ele adquire no espaço urbano parisiense. Ou conforme afirma Franz Loquai: "Dem familiär wie gesellschaftlich isolierten Malte bleibt als Refugium nur die Welt der Bücher." (RILKE, 2005, p. 224)[200].

---

[198] Tradução de Sérgio Paulo Rouanet: "O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. (...) o narrador é um homem que sabe dar conselhos.", In: BENJAMIN, 1994, p. 200.

[199] Tradução de Sérgio Paulo Rouanet: "Ela *(a narrativa)* não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.", In: BENJAMIN, 1994, p. 205.

[200] Tradução da citação: "Ao Malte isolado em termos de família e sociedade resta como refúgio somente o mundo dos livros."

De certo modo, ao reproduzir tais histórias, Malte busca também posicionar-se como um "narrador maior" diante do leitor. Mediante suas particulares observações sobre as narrativas exemplares que o acompanham ao logo dos anos, ele expressa suas preocupações mais importantes e íntimas, ilustra sua alma e seus medos. Com isso busca transmitir ao leitor suas próprias experiências e sabedorias de vida. Na forma composicional das anotações, e não na de um romance segundo os parâmetros narratológicos tradicionais, o personagem-narrador encontra o mais eficaz canal comunicativo para transmitir seus conselhos e pensamentos ao seu destinatário, o leitor. O valor semântico intrínseco de aconselhamento das anotações assemelha-se ao patrimônio da tradição oral – devido ao senso utilitário que Malte lhes confere e que não poderia ser totalmente captado e transmitido pelo romance tradicional.

Novamente, o texto de Walter Benjamin faz-se útil por apontar características do gênero do romance e por explicar como sua forma distingue-se do projeto da "centelha" de experiências de sabedorias articuladas pelas narrativas orais.

> Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. (…) Das erste große Buch der Gattung, der Don Quichote, lehrt sogleich, wie die Seelengröße, die Kühnheit, die Hilfsbereitschaft eines der Edelsten – eben des Don Quichote – von Rat gänzlich verlassen sind und nicht den kleinsten Funken Weisheit enthalten. (BENJAMIN, 1977, p. 443)[201]

A análise desse capítulo do romance liga, então, o presente em Paris do protagonista-narrador às reminiscências de leituras passadas em um mesmo nível narrativo. Ou seja, a partir de seu momento presente, Malte reproduz sua recepção de antigas leituras, tornando-as vivas e "presentificadas" através de sua voz. Contudo, esse jogo temporal entre o passado e o

[201] Tradução de Sérgio Paulo Rouanet: "A origem do romance é o indivíduo, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (...) O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não têm a menor centelha de sabedoria.", In: BENJAMIN, 1994, p. 201.

presente aponta perspectivas futuras para Malte e as histórias de reis, nobres e czares rememoradas por ele formam um paralelo, uma metáfora para sua própria situação present, conforme Franz Loquai: "Die historischen Gestalten, von Fürsten und Königen bis zu den 'großen Liebenden', sind Parallelfiguren für Maltes eigene Situation, sind – mit Rilkes Worten – 'Vokabeln seiner Not'." (RILKE, 2005, p. 224). Tais figuras históricas são o seu modo de defesa, os vocábulos de sua necessidade diante da esmagadora realidade em que se encontra:

> Einen Versuch, sich der vernichtenden Wirklichkeit zu erwehren, stellen auch die geschichtlichen Vorgänge dar, an die Malte sich im zweiten Teile der Aufzeichnungen als Reminiszenzen seiner Belesenheit erinnert. (LOOCK, 1971, p. 73)[202]

Essas figuras são compreendidas subjetivamente por Malte que não as considera como sendo pura e meramente históricas. Se essa fosse a sua percepção sobre elas, lhes seria conferido um caráter de figuras estranhas, distantes e não internalizadas pelo jovem. Ele, ao contrário, encontra nelas uma forma de expressão de sua alma, de sua necessidade: "Für Malte handelt es sich nicht um historische Figuren oder Gestalten seiner eigenen Vergangenheit, sondern (um) Vokabeln seiner Not." (LOOCK, 1971, p. 18). Assim, o jovem acaba por selecionar figuras com as quais se identifica e com as quais compartilha tanto um sentimento de identificação com seus projetos de vida quanto um reconhecimento em si das angústias e necessidades que essas figuras tiveram.

Embora essas histórias contenham elementos do estranho (*das Fremde*), como é o caso do falso czar Grischa Otrepjow, a ser retratado a seguir, Malte familiariza-se com a experiência do estranho que tais personagens experimentam. Verifica-se que se pode associar à esse bloco temático a segunda nuance semântica de Bernhard Waldenfels sobre o vocábulo

---

[202] Tradução da citação: "Os fatos históricos dos quais Malte se recorda na segunda parte das *Aufzeichnungen* como reminiscências de sua formação letrada representam uma tentativa de se defender de uma realidade aniquilante."

fremd: algo que pertence ao outro. Essas histórias exemplares, no entanto, servem-lhe como máscaras que usa para encobrir a si mesmo, como metáforas[203] para se estruturar, definir e justificar suas ações a si próprio e ao leitor.

Como afirma a crítica Else Buddeberg, tais reminiscências históricas podem parecer "estranhas" ou "particulares", mas a função de tais personagens e acontecimentos evocados é vital para a figura de Malte, já que o passado histórico é melhor espelhado e entendido pelo protagonista do que seu momento presente:

> Diese historischen Reminiszenzen mögen befremdlich erscheinen. Was ist ihr Sinn? Rilke selbst gibt, sechzehn Jahre nach dem Abschluß des Buches, der Funktion dieser heraufgerufenen Gestalten und Ereignisse für die Gestalt Maltes die unübertrefflich sichere Auslegung. Er nennt sie 'Vokabeln von seiner Not'. Sie sind Äquivalenz aus Zeit und Raum und Geschichte für ein ganz im Unsichtbaren ablaufendes Schicksal. Die historische Vergangenheit konnte sie besser spiegeln als die historische Gegenwart Maltes. (BUDDEBERG, 1954, p. 189)

O momento presente não somente é perturbador para Malte como também é ilegível para a captação de qualquer ensinamento que a urbe poderia vir a proporcionar-lhe. De suas experiências atuais e da realidade em Paris, ele não logra retirar para si nenhum aprendizado utilitário, já que se encontra paralisado diante do ritmo, da topografia e da população urbanos. Desde o princípio de suas anotações, o protagonista-narrador admite estar sob a influência da cidade. O contato com o cenário parisiense lhe produz uma compreensão totalmente diferente de todas as coisas já vistas por ele; Paris permite-lhe aprender a ver um mundo modificado e uma vida repleta de novos significados: "Schon viel früher hatte Malte davon gesprochen, daß unter dem Einfluß von Paris 'eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge' sich in ihm herausgebildet habe: 'Eine veränderte Welt'. Ein neues Leben voll neuer Bedeutungen."

[203] O termo "metáfora" refere-se ao conceito do teórico Norman Fairclough (2001, p. 241): "As metáforas estruturam o modo como pensamos e o modo como agimos, e nossos sistemas de conhecimento e crença, de uma forma penetrante e fundamental."

(BUDDEBERG, 1954, p. 192). Por isso, ele precisa da presença dessas histórias alheias cujos narradores dão-lhe o suporte emocional e prático necessário em sua vida cotidiana.

Como Malte não logra ainda ler, entender e interpretar todos esses novos significados de seu presente em Paris, recorre ao seu passado e às leituras de sua formação letrada. Com isso ele busca não apenas um conforto diante de algo que lhe é familiar e parte de sua constituição como indivíduo, como também a afirmação de sua própria identidade por meio do paralelismo formado entre si e os personagens históricos das narrativas reproduzidas. Acrescenta-se que, conforme tratado anteriormente, o modo como o narrador apropria-se de tais histórias, reproduzindo-as ao seu leitor sob a tênue forma de conselhos ou de sabedorias de vida provindos de suas próprias experiências, faz com que ele incorpore o papel de um "narrador maior" – alguém que busca através de seu senso prático aconselhar aquele que o ouve ou o lê.

A seguir, duas histórias provenientes de leituras passadas de Malte serão abordadas para analisar como a experiência do estranho dos personagens de tais narrativas serve-lhe de metáforas ou máscaras protetoras para a afirmação de sua própria identidade. Por meio do Outro dessas histórias exemplares, o jovem não busca apenas o espelhamento protegido e mascarado de si no reflexo dos protagonistas dessas narrativas, mas, em um campo semântico mais profundo, projetar seus medos e angústias em um nível universal. Ou seja, ao apropriar-se de histórias exemplares, Malte eleva a si próprio ao patamar de um personagem exemplar, um porta-estandarte de seus contemporâneos. Seus dilemas seguem igual direção: ilustram problemas universais que correspondem às necessidades e questionamentos existenciais comuns ao homem moderno. Assim, ele apresenta-se a si mesmo como um "caso exemplar" do homem moderno e por meio das histórias de Outros aconselha e transmite ensinamentos e

sabedorias de vida ao seu leitor, ainda que mascarado por narrativas alheias. Ou conforme afirma o crítico August Stahl:

> In den folgenden Auseinandersetzungen mit Gestalten der russischen und französischen Geschichte und des kulturellen Lebens ganz Europas macht Malte den Versuch, die eigenen Nöte und Ängste, aber auch die eigenen Konzepte zu ihrer Bewältigung als algemeines Schicksal und allgemein brauchbare Modelle zu bestätigen. (RILKE, 1996, p. 984)[204]

[204] Tradução da citação: "Nas seguintes confrontações com figuras da história russa e francesa e da vida cultural europeia, Malte faz uma tentativa para afirmar suas próprias necessidades e medos, como também seus próprios conceitos sobre seu domínio como destino comum e modelos comuns práticos."

4.1. A história de Grischa Otrepjow, o falso czar

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.
Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.
(Das Stunden-Buch – Von der Armut und vom Tode)[205]

Em uma determinada noite em Paris em seu tempo presente, Malte torna a se lembrar de um pequeno livro verde que possuía em sua infância. Essa fictícia publicação, que outrora lhe fora de suma importância, conservou-se viva em sua memória ao longo dos anos. Seu conteúdo, segundo sua recordação, era repassado de alusões: "Es war durch und durch voller Bezug, auch äußerlich betrachtet" (MLB, p. 585)[206] e suas páginas amareladas impunham-lhe um sentimento de receio, inibição e hesitação para folheá-lo.

> Jedenfalls hatte ich eine Scheu vor den beiden Seiten, wie vor einem Spiegel, vor dem jemand steht. Ich habe sie nie gelesen. Ich weiß überhaupt nicht, ob ich das ganze Buch gelesen habe. Es war nicht sehr stark, aber es standen eine Menge Geschichten drin, besonders am Nachmittag; dann war immer eine da, die man noch nicht kannte. (MLB, p. 585) [207]

Mesmo não tendo certeza da proveniência do livro (Malte crê que ele pertencia a sua tia, Mathilde Brahe) e lembrando-se de que não lhe havia causado um interesse imediato, o protagonista-narrador afirma que desde o primeiro momento aquela publicação se tornara importante para ele: "Es interessierte mich nicht, da ich es bekam, und ich las es erst mehrere Jahre später, ich glaube in der Ferienzeit auf Ulsgaard. Aber wichtig war es mir vom ersten

---

[205] Tradução de Geir Campos: "Senhor, dá a cada um a morte que lhe é própria: / a morte que condiz com cada vida, / que seja amada e que faça sentido. / Eis que nós somos só casca e folhagem; / a grande morte – a que cada um traz em si – / é um fruto em torno ao qual tudo gravita."
[206] Tradução de Lya Luft: "Era totalmente repassado de alusões, mesmo visto do exterior", In: MLB-PT, p .121.
[207] Tradução de Lya Luft: "De qualquer modo eu sentia um tímido receio das duas páginas, como de um espelho com alguém postado à frente. Nunca as li. Aliás, nem sei se li o livro todo. Não era muito grosso, mas continha uma porção de histórias, especialmente à tarde havia sempre alguma que eu ainda não conhecia.", In: MLB-PT, p.121.

Augenblick an." (MLB, p. 585)[208]. Embora não tenha lido todas as histórias ali contidas, Malte havia guardado em sua memória duas delas e que são abordadas em suas anotações presentes: "Ich erinnere nur noch zwei. Ich will sagen, welche: Das Ende des Grischa Otrepjow und Karls des Kühnen Untergang." (MLB, p. 586)[209]. Trataremos apenas da primeira delas nesta dissertação: a história do falso czar Demetrius-Grischa Otrepjow.

O caso da história de Grischa Otrepjow integra uma das narrativas lidas por Malte em seu remoto passado enquanto estava na Dinamarca e retomada em seu presente em Paris. Ela serve-lhe como uma máscara para se apresentar e definir sua identidade diante do leitor. Do mesmo modo que Otrepjow apropriou-se da identidade de um Outro para poder libertar-se de si mesmo e ilimitar suas possibilidades de atuação ao proteger-se em uma imagem usurpada, Malte faz uso do mesmo artifício ao utilizar-se da figura do falso czar para tornar transparente a si mesmo e sua geração, conforme Loock: "Die Gestalt des Otrepjow wird transparent auf das Schicksal Maltes und seiner Generation überhaupt." (LOOCK, 1971, p. 97). De certo modo, esse livrinho verde espelha a alma do protagonista-narrador[210] e, ainda conforme o crítico Franz Loquai, tal publicação é a mais bem-sucedida e a melhor metáfora para a sua "naturalização", "residência", "estabelecimento" (*Beheimatung*) no campo da Arte: "Als gelungenste und schönste Metapher für Maltes Beheimatung in der Kunst erscheint das 'kleine grüne Buch' aus seiner Kindheit." (2005, p. 232).

Tantos anos depois da leitura da história de Grischa, a cena que permaneceu impactante na memória de Malte é a da descrição do cadáver dilacerado do falso czar e o anterior

[208] Tradução de Lya Luft: "Não me interessou quando o recebi, e só o li muitos anos depois, acho que numas férias em Ulsgaard. Mas desde o primeiro momento foi importante para mim.", In: MLB-PT, p. 121.
[209] Tradução de Lya Luft: "Lembro-me de apenas duas: 'O fim de Gricha Otrepiov' e 'A queda de Carlos, o Destemido'.", In: MLB-PT, p. 122.
[210] Comentário de Franz Loquai, In: RILKE, 2005, p. 232.

encontro que ele teve com sua suposta mãe, Marie Nagoi, que o reconhecendo como um usurpador, não o desmascarou imediatamente diante de toda a corte:

> Gott weiß, ob es mir damals Eindruck machte. Aber jetzt, nach so viel Jahren, entsinne ich mich der Beschreibung, wie der Leichnam des falschen Zaren unter die Menge geworfen worden war und dalag drei Tage, zerfetzt und zerstochen und eine Maske vor dem Gesicht. (...) Ich hätte auch Lust, nachzulesen, wie die Begegnung mit der Mutter verlief. Er mag sich sehr sicher gefühlt haben, da er sie nach Moskau kommen ließ; ich bin sogar überzeugt, daß er zu jener Zeit so stark an sich glaubte, daß er in der Tat seine Mutter zu berufen meinte. (...) Ob aber seine Unsicherheit nicht gerade damit begann, daß sie ihn erkannte? Ich bin nicht abgeneigt zu glauben, die Kraft seiner Verwandlung hätte darin beruht, niemandes Sohn mehr zu sein.“ (MLB, p. 586-587)[211]

O conteúdo desse enredo provém da história russa: trata-se do assassinato em 1591 do herdeiro do czar Iwan IV (Ivã, o Terrível: 1530-1584), Dimitrij Iwanowitch, que na época tinha dez anos de idade[212]. Esse assassinato permitiu a Boris Godunow ascender ao trono de czar, fator que o punha como principal suspeito pela misteriosa morte da criança. No entanto, em 1605, Godunow foi destituído do poder por Grischa Otrepjow, que reclamou ser o sobrevivente herdeiro de Iwan IV, Dimitrij Iwanowitch, salvo inexplicavelmente do atentado sofrido em 1591[213]. Otrepjow foi aceito pela czarina-mãe, Marie Nagoi, como sendo o autêntico Dimitrij Iwanowitch, seu filho. Todavia, ele não logrou firmar-se por muito tempo como czar: um ano após sua coroação, foi alvo de uma conspiração e, ao tentar fugir saltando de uma janela, feriu-se e ficou impedido de prosseguir em sua fuga. Nisso, ele acabou sendo assassinado pela guarda-real.

---

[211] Tradução de Lya Luft: “Sabe Deus que impressão me causaram naquele tempo. Mas agora, depois de tantos anos, recordo a descrição do cadáver do falso czar lançado na multidão, jazendo ali por três dias, todo dilacerado e perfurado, com uma máscara diante da cara. (...)Também gostaria de reler o seu encontro com a mãe. Deve ter sido muito seguro, pois mandou-a vir a Moscou; estou convencido de que acreditava tanto em si mesmo que realmente desejava chamar a mãe. (...) Será que a insegurança dele não começou quando ela o reconheceu? Inclino-me a acreditar que a força do czar estava no fato de não ser filho de ninguém.”, In: MLB-PT, p. 122.

[212] Referências aos comentários de August Stahl, In: RILKE, 1996, p. 985-986.

[213] Tais dados históricos foram tomados dos comentários de Hanswagner Schmidt-Bergmann para a edição Basisbibliothek da Suhrkamp Verlag de 2000.

Rilke não somente se apropriou desse intrigante fato da história russa como reelaborou-o para *Die Aufzeichnungen*. Conforme o comentário de August Stahl, o autor teve contato com a História e a Arte russas a partir de duas viagens que realizou a esse território em 1899 e 1900 em companhia de Lou-Andreas Salomé[214]. As duas estadias em solo russo marcaram-no profundamente e tiveram seus vestígios notavelmente impressos em *Die Aufzeichnungen* através da voz de Malte. Hans Egon Holthusen aponta que logo em sua chegada à Moscou Rilke foi recebido pelo novelista Leon Tolstoi (1828-1910):

> Die seit längerer Zeit geplante, schon im Sommer 1898 brieflich erwähnte erste Rußlandreise wurde im Frühjahr 1899 endlich wirklicht. Am 25. April machte man sich zu dritt: Rilke, Lou und ihr Mann, von Berlin aus auf den Weg, am 27. April, dem Gründonnerstag des orthodoxen Kalenders, war man in Moskau und wurde schon am 28. Abends von dem großen, damals 71jährigen Leo Tolstoj empfangen. (1990, p. 38)[215]

Além disso, o poeta conheceu também pessoalmente ilustres pintores russos, como Leonid Pasternak e Elia Repin, e entre 4 de maio e 17 de junho viveu em São Petesburgo na casa de parentes de Lou (HOLTHUSEN, 1990, p. 38), retornando somente em 1 de julho de 1899 a Berlim.

Essa primeira viagem à Rússia foi de extrema importância para o artista, que, juntamente com sua amiga Lou, passou a planejar uma segunda viagem ao país. Movidos por esse propósito, ambos iniciaram aprofundados estudos teórico-científicos sobre língua, literatura, história da arte e cultura russas:

> Nach der längeren russischen Reise, die sie in diesem Frühjahr unternommen, hatten sie sich mit Leib und Seele dem Studium des

[214] Citação original: "Mit der russischen Geschichte, Kunst und Literatur hat sich Rilke im Zusammenhang mit seinen beiden Reisen nach Rußland (1899 und 1900) sehr intensiv beschäftigt.", In: STAHL, 1996, p. 984-985.
[215] Tradução da citação: "A primeira viagem à Rússia, que há muito tempo estava planejada e já mencionada em cartas no verão de 1898, finalmente realizou-se no início do ano de 1899. Em 25 de abril parte de Berlin o trio: Rilke, Lou (Lou Andreas-Salomé) e seu marido, no dia 27 de abril eles chegam a Moscou na Quinta-feira de Páscoa do calendário ortodoxo e na noite de 28 de abril foram recepcionados pelo grande Leo Tostoj, naquela época com 71 anos."

> Russischen verschrieben und lernten mit phänomenalem Fleiß den ganzen Tag: Sprache, Literatur, Kunstgeschichte, Weltgeschichte, Kulturgeschichte von Rußland, als ob sie sich für ein fürchterliches Examen vorbereiten müßten. (HOLTHUSEN, 1990, p. 39)[216]

No contato com a cultura russa, Rilke desenvolveu um especial interesse pelos reinados de czares e, principalmente, pela fase de sua decadência[217]. Nota-se que um novo paralelo a partir desse argumento pode ser estabelecido entre a atenção real do autor para com a história russa e a figura ficcional de Malte: o declínio verídico da classe nobre dos czares liga-se à decadência e extinção tanto da nobre família dinamarquesa do protagonista-narrador quanto de sua classe aristocrática em geral. Portanto, Malte é um símbolo da decadência da nobreza europeia e, em uma analogia mais abrangente, da civilização ocidental.

A segunda viagem empreendida somente por Rilke e Lou iniciou-se em 7 de maio de 1900, com partida novamente de Berlim. Contudo, essa foi mais minuciosa e dedicada intensivamente ao conhecimento do sul do país: áreas agrárias, paisagens naturais, a população campesina e seus poetas representativos, como Spiridon Droschin, foram visitados e observados pela dupla. Sobre esses dias, Rilke escreve a Sophia Schrill, uma amiga escritora domiciliada em Moscou: "Mit diesen Tagen, so schrieb Rilke an Sofia Schill, tun wir einen großen Schritt auf das Herz Rußland zu, nach dessen Schlägen wir schon lange hinhorchen im Gefühl, daß dort die richtigen Taktmaße sind auch für unser Leben." (HOLTHUSEN, 1990, p. 41)[218]. No dia 22 de agosto do mesmo ano, Rilke e Lou retornaram a Berlim.

---

[216] Tradução da citação: "Após a longa viagem que eles empreenderam no início deste ano, dedicaram-se de corpo e alma ao estudo de russo com fenomenal dedicação durante todo o dia: língua, literatura, história da arte, história mundial, história da cultura da Rússia. Era como se estivessem se preparando para um terrível exame."

[217] STAHL, 1996, p. 985

[218] Tradução da citação: "Com estes dias, assim escreve Rilke a Sofia Schrill, damos um grande passo em direção ao coração da Rússia, cujos batimentos já escutávamos há tempos e que também são a medida do compasso para nossa vida."

O fervor com que ele viveu essas experiências foi expresso em uma carta à sua companheira de viagem em que declara a Rússia como sua pátria: "Daß Rußland meine Heimat ist, so heißt es in einem Brief an Lou vom 15. August 1903, gehört zu jenen großen und geheimnisvollen Sicherheiten, aus denen ich habe." (HOLTHUSEN, 1990, p. 42). Verifica-se na declaração acima que uma das grandes e misteriosas certezas de Rilke era a de que a Rússia era sua pátria. Contudo, não havia para ele apenas um único país que considerava como sua pátria, pois poucos meses antes de morrer escreveu a seguinte carta:

> Rußland (Sie erkennen das in Büchern, wie etwa dem Stundenbuch) wurde, in gewissem Sinne, die Grundlage meines Erlebens und Empfangens, ebenso wie, vom Jahre 1902 ab, Paris - das unvergleichliche - zur Basis für mein Gestaltenwollen geworden ist. (HOLTHUSEN, 1990, p. 42)[219]

Paris sempre foi para o autor uma outra referência de "casa", mesmo sendo ele um estrangeiro e não possuindo ali nenhum ente familiar. Tal fator também é verificado na figura de Malte: sua força vem de estar só, de "não ser filho de ninguém" nessa cidade. Ele goza da liberdade e de todas as possibilidades de ser quem ele quer, assim como o ilustra a figura histórica de Otrepjow: "Ich bin nicht abgeneigt zu glauben, die Kraft seiner Verwandlung hätte darin beruht, niemandes Sohn mehr zu sein." (MLB, p. 587)[220]. Observa-se ainda que, na margem do manuscrito dessa citação, Rilke complementa essa ideia com a anotação: "(Das ist schließlich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind.)" (MLB, p. 587)[221]. Sendo em sua essência estranhos/estrangeiros, Malte e Otrepjow encontram-se em um estado de "transitório perpétuo"[222], em um tipo particular de felicidade do desenraizamento, do nomadismo que lhes confere forças necessárias para romperem com suas origens. Ambos não pretendem, ou ao menos não manifestam o desejo de retornar a sua pátria ou à casa familiar,

[219] Tradução da citação: "A Rússia (os srs. reconhecem-na nos livros como *Stundenbuch* – "Livro das horas") tornou-se de certo modo a base de minha vivência e recepção, assim também como a incomparável Paris, a partir do ano de 1902, que virou a base para meu desejo de forma."
[220] Tradução de Lya Luft: "Inclino-me a acreditar que a força do czar estava no fato de não ser filho de ninguém.", In: MLB-PT, p. 122.
[221] Tradução de Lya Luft: "Afinal, é essa a força de todos os jovens que saem de casa.", In: MLB-PT, p.122.
[222] Referência ao texto de Julia Kristeva "Estrangeiro para nós mesmos", In: KRISTEVA, 1994, p. 12.

no caso de Malte, ou retomar sua verdadeira identidade, no caso de Otrepjow. Livres de qualquer laço emocional repressor, ambos sentem-se completamente livres, gozam de plena liberdade para construir suas identidades sem intervenções e influências de familiares e conhecidos. No entanto, o preço por essa absoluta liberdade é o estado de solidão em que têm de viver[223]. Assim, Malte e Otrpjow encontram-se ilimitados em seus atos e suas escolhas.

Conforme visto logo acima, a voz narrativa em primeira pessoa de Malte aponta que a força de Otrepjow estava no fato de não ser filho de ninguém, ou seja, de ser um estranho em sua essência. Essa situação de "orfandade eleita" – típica do estranho/estrangeiro (*der Fremde*) – é analisada pela filósofa Julia Kristeva como o principal ponto de partida da liberdade de que goza. Seu estado extasiante de independência confere-lhe um especial prazer por se ver livre de obrigações e deveres: "Ser desprovido de pais – ponto de partida da liberdade? Certamente o estrangeiro se embriaga com essa independência e, sem dúvida, o seu próprio exílio inicialmente não passa de um desafio à fertilidade parental." (KRISTEVA, 1994, p. 28). Consequentemente, sua única obrigação é ser aquele e fazer somente aquilo que tem vontade ou desejo. Se por um lado o fato de ser um estranho em sua essência permitiu a Otrepjow consolidar-se no poder, por outro a ignorância do povo (por não saber quem ele realmente era) firmava cada vez mais sua liberdade e seu "alles-Sein"[224] (*Ser-tudo*). Assim como o artista tem poder e força sobre sua criação, Otrepjow ao interpretar o czar Dimitrij Iwanowitch exerce seu poder de persuasão sobre o povo e seu mundo interior criado através de uma mentira abrange todo um novo mundo externo: "seine Innerlichkeit faßt die ganze

[223] Referência à: "Livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se 'completamente livre'. O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão.", In: KRISTEVA, 1994, p. 18.
[224] LOOCK, 1971, p. 97

Welt (...). Unter der Maske des echten Zaren, die er im Tode doch noch trug, verbirgt sich sein Wesen, das eben nicht ‚Person', sondern ‚alles' ist." (LOOCK, 1971, p. 98)[225].

No novo mundo criado a partir da imagem do czar, Otrepjow encontra uma barreira ameaçadora: a czarina-mãe, Marie Nagoi. Ela não o reconhece como sendo o seu filho. No entanto, não o desmascara nesse primeiro momento. Ao contrário, com uma mentira consciente, ela confirma sua condição de usurpador, reduzindo-o à condição de um indivíduo que não era:

> Das Volk, das sich ihn erwünschte, ohne sich einen vorzustellen, machte ihn nur noch freier und unbegrenzter in seinen Möglichkeiten. Aber die Erklärung der Mutter hatte, selbst als bewusster Betrug, noch die Macht, ihn zu verringern; sie hob ihn aus der Fülle seiner Erfindung; sie beschränkte ihn auf ein müdes Nachahmen; sie setzte ihn auf den Einzelnen herab, der er nicht war: sie machte ihn zum Betrüger. (MLB, p. 587) [226]

Nota-se que Otrepjow tinha a possibilidade de uma ilimitada criação interna para a realidade que tecia por meio da incorporação de uma falsa identidade. Contudo, ela tornou-se limitada a partir do momento em que a czarina-mãe e a noiva do verdadeiro czar acreditaram nele por diferentes motivos: "Er hat also die Möglichkeit zu einem grenzenlosen inneren Schöpfertum. Diese Möglichkeit wird allerdings dadurch begrenzt, daß die Mutter und die Braut des echten Zaren an ihm, wenn auch aus verschiedenen Gründen, glauben." (LOOCK, 1971, p. 97). Marie Nagoi, por meio de sua declaração ratificando Otrepjow como seu filho Dimitrij Iwanowitsch, ilustra que seu discurso não somente representa e confirma na prática o mundo que o falsário cria em torno de si, mas que tal discurso constitui e constrói um novo mundo,

[225] Tradução da citação: "Sua intimidade abrange o mundo todo. (...) Por detrás da máscara do verdadeiro czar, que ele ainda usa na morte, dissimula-se, oculta-se o seu ser, que não é uma pessoa e sim *tudo*."

[226] Tradução de Lya Luft: "O povo, que o desejara como chefe sem imaginar como ele seria, tornara-o apenas mais livre e ilimitado. Mas a declaração da mãe, mesmo sendo uma mentira consciente, teve o poder de reduzi-lo; retirou-o da plenitude de suas fantasias; limitou-o a uma desgastada imitação; rebaixou-o à condição desse indivíduo que ele não era; tornou-o um embusteiro.", In: MLB-PT, p. 122.

com significados[227] estabelecidos por ela, a detendora da verdade sobre a identidade de Otrepjow. Assim, o mundo dele passa a ser baseado em instâncias externas a ele, a instâncias do "não saber" e do "saber". Ou seja, tanto na ignorância popular quanto no discurso materno passam a limitar sua liberdade órfana e a posicioná-lo em um presente em suspenso, conforme se verifica na citação acima.

Não tardou muito para Otrepjow tornar-se vítima de uma conspiração e ser detido pela guarda-real. Mesmo pressentindo que a verdade sobre sua identidade estaria prestes a ser revelada, ele não proferiu nenhuma palavra em sua defesa. A única voz que preencheu o ambiente foi a da czarina-mãe, que finalmente manifestou-se, renegando-o, apontando-o como um impostor e determinando, assim, o final trágico de seu destino:

> Er weiß, wer dort steht; er begreift, daß es still wird, ganz ohne Übergang still. Jetzt wird die Stimme kommen, die er von damals her kennt; die hohe, falsche Stimme, die sich überanstrengt. Und da hört er die Zarin-Mutter, die ihn verleugnet. (MLB, p. 588) [228]

A renegação da czarina-mãe permite a Grischa Otrepjow assumir sua verdadeira identidade. No entanto, ele nega-se a tal fato e segue usando a máscara de Dimitrij Iwanowitsch, mesmo diante de sua irrevogável e próxima morte. Até o final da vida que lhe restava, entre punhaladas e o fulminante tiro de pistola, Otrepjow não tirou sua máscara – o que lhe conferiu ainda uma vez mais poder e força para Ser-tudo. A distância entre ele e o universo nobre conferiu-lhe forças para sustentar até o último instante sua apropriação da identidade do czar Iwanowitsch. Segundo Julia Kristeva, o intervalo verificado entre o

---

[227] A concepção da ligação entre discurso - constituição - construção de mundo provém do teórico Norman Fairclough: "O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significados.", In: FAIRCLOUGH, 2001, p. 91.

[228] Tradução de Lya Luft: "Sabe quem está ali; entende que tudo permanecerá em silêncio, sem transição. E virá a voz que conhece de outrora; a voz fina e falsa que se esforça ao máximo. E então escuta a czarina-mãe, que o renega." (MLB-PT, p. 123).

estranho/estrangeiro, os outros e a si mesmo fortifica-o ante ao ostracismo da realidade em que se encontra:

> O estrangeiro fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento altivo, não por estar em posse da verdade, mas por relativizar a si próprio e aos demais, quando estes encontram-se nas garras da rotina da monovalência. (KRISTEVA, 1994, p. 14)

Otrepjow preferiu desde o princípio ter sua própria morte como czar e toda sua existência se havia desenvolvido ao redor desse propósito. Sendo a morte um elemento essencial da vida, ela deve ser conscientemente vivenciada e formulada. Se a morte, conforme a visão de Malte, está sendo trivializada na sociedade moderna, a vida, seu oposto correspondente, também está seguindo esse mesmo caminho de banalização, segundo Franz Loquai:

> Der Trivialisierung des Todes in der modernen Gesellschaft setzt Rilke ein Verständnis vom Tod als Teil des Lebens, ja als Mittel der Selbsterkenntnis entgegen. Tod und Leben sind die Kehrseiten einer Medaille, beide bedingen und befruchten einander. (RILKE, 2005, p. 229)[229]

Assim, quando o protagonista-narrador retoma no início do romance a morte individualizada e própria de seu avô ao se deparar com a "produção anônima em série" da morte em Paris, experiência essa que pode ser considerada estranha por si só, busca de certo modo também exemplos de vidas próprias e individualizadas que renunciaram ao anonimato e à trivialidade de uma realidade repressora. A simbologia da morte de Otrepjow adquire, então, o valor implícito de "propriedade" – também observada anteriormente na descrição do sofrido e particular fim do Camareiro Brigge. Desse modo, o falso czar insere-se na galeria de "mortes e vidas próprias e exemplares" para Malte. Pois, até em seus últimos instantes com fôlego, o falso mandatário russo não retirou sua máscara de czar, a fim de não se tornar um ser anônimo

[229] Tradução da citação: "A morte deve ser assim compreendida como um sólido elemento da vida, conscientemente vivenciada e formulada. A banalização da morte na sociedade moderna oferece a Rilke um entendimento da morte como parte da vida, como meio contrário ao conhecimento próprio. Morte e vida são os diferentes lados de uma mesma moeda, ambos servem e frutificam um ao outro."

em vida e, consequentemente, de não ter uma morte igualmente anônima e descaracterizada de particularidade. Analogicamente, Malte aprende não apenas a ver e a escrever em presente em Paris, mas também a morrer, segundo Franz Loquai[230] – legado recebido por meio da história de Otrepjow.

> Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muß Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus. Ob es gesagt wird oder nicht, man muß man darauf schwören, daß zwischen Stimme und Pistolenschuß, unendlich zusammengedrängt, noch einmal Wille und Macht in ihm war, alles zu sein. Sonst versteht man nicht, wie glänzend konsequent es ist, daß sie sein Nachtkleid durchbohrten und in ihm herumstachen, ob sie auf das Harte einer Person stoßen würden. Und daß er im Tode doch noch die Maske trug, drei Tage lang, auf die er fast schon verzichtet hatte." (MLB, p. 588)[231]

No princípio desta citação, Malte clama por um narrador, um contador de histórias (*Erzähler*) que lhe pudesse revelar minuciosamente a violência da cena da morte de Otrepjow. A necessidade desse narrador evocada pelo jovem corresponde à figura tradicional, vista anteriormente pela definição de Walter Benjamim, que apresentaria esse fato de forma rica e impecável ao leitor. Esse narrador estabeleceria com sua arte retórica, por sua vez, uma coerência à história e permitiria ao leitor compreender o ato narrado com maior facilidade:

> Was der Erzähler, was das Erzählen im traditionellen Sinne leistet, ist hier zu erkennen: Es stellt etwas als unerschütterliches Faktum dar, wodurch man versteht, was vor sich geht. Der Erzähler stiftet Zusammenhänge, stiftet Sinn und lässt den Leser durch sein bestimmendes, das Erzählte beglaubigendes Verfahren begreifen, worum es geht. (PETERSEN, 1991, p. 73)[232]

---

[230] Citação original: "Malter lernt nicht nur sehen und schreiben, sondern auch – im Anschluß an das berühmte Wort Michel de Montaignes – sterben.", In: RILKE, 2005, p. 230.

[231] Tradução de Lya Luft: "Até aqui a coisa vai por si mesma, mas agora, por favor, um contador de histórias, um contador: pois nessas poucas frases que restam há que ressumar uma violência que supere qualquer contradição. Quer seja dito ou não, é preciso poder jurar que, entre voz e tiro de pistola, infinitamente próximos, houve nele, ainda uma vez, poder e força para tudo ser. Caso contrário não se compreenderá essa brilhante coerência: que tenham perfurado o seu robe, apunhalando-o tantas vezes, como se fossem deparar com o obstáculo da sua dureza pessoal. E que na morte ainda usasse, três dias a fio, a máscara a que quase renunciara.", In: MLB-PT, p. 123.

[232] Tradução da citação: "O que o narrador e a narração permitem em um sentido tradicional é aqui reconhecido: apresenta-se algo como um fato imperturbável através do qual se entende o que se passa. O narrador estabelece a coerência e o sentido permitindo ao leitor compreender o fato narrado através de um determinado e reconhecido processo."

A partir desses preâmbulos, a verdadeira função do narrador seria de tornar o mundo melhor "entendível" e "visível" para aquele que o ouve. Assim como o Eu e o mundo estão na modernidade absolutamente distantes um do outro e a existência (*Dasein*) tornou-se estranha ao homem, a vida não é mais facilmente entendida; sua realidade é tampouco reconhecida. Por isso, ela não pode mais ser apresentada e seria necessário, por esse motivo, a intervenção de um narrador no sentido tradicional[233]. Ora, se a realidade de Otrepjow é demasiada estranha para Malte, ele não logra compreendê-la por completo e, por isso, clama por um narrador externo, um narrador-maior: aquele que possa orientá-lo nesse momento e seja capaz de lhe oferecer conselhos. A experiência do estranho que o jovem tem com essa história permaneceu inquietando-o internamente porque lhe permitiu seguir questionando o sentido do Eu, do mundo, da existência, de sua vida e de sua morte. Além disso, o fato histórico do falso czar serviu a Malte como uma valiosa simbologia: de ser ilimitado em suas possibilidades, "Ser-tudo" (*alles-Sein*) e aceitar sua própria morte. Com razão ele afirma que tal narrativa de modo algum envelhecera ao longo dos anos: "Aber auch abgesehen davon ist diese Begebenheit durchaus nicht veraltet." (MLB, p. 587)[234]. Ao contrário, ela permanecera fresca em sua memória e oferecendo-lhe ensinamentos para si mesmo e seus leitores.

Com a história de Grischa Otrepjow verifica-se também que a realidade e a ficção aproximam-se e mantêm-se distanciadas por uma tênue linha. Explica-se: para abdicar de sua realidade como "não-czar", Otrepjow cria e alimenta a imagem do falso czar em uma ficção própria. Para tanto, parâmetros morais de certo ou errado, verdadeiro ou falso perdem sua validade ou efeito. Na realidade, o que realmente lhe importa é a coerência que sua ficção é capaz de sustentar por si mesma – por isso é que Otrepjow manteve-se altivo e convencido em seu personagem de falso czar, mesmo diante de sua morte. Pois, com a relativização de

[233] PETERSEN, 1991, p. 73.
[234] Tradução de Lya Luft: "E independentemente disso, o acontecimento de modo algum envelheceu.", In: MLB-PT, p. 122.

valores, estava sendo justamente aquele de que era convencido: o czar Grischa Otrepjow. Nesse aspecto, ele elevou ao máximo a premissa de Arthur Rimbaud (1854-1891) "Je *est* un autre" – ou seja, Eu *é* um outro. Por sua vez, Julia Kristeva observa que o fato de utilizar muitas máscaras ou "falsos selfs" permite ao estranho/estrangeiro estar concomitantemente entre o verdadeiro e o falso:

> Narcisismo inveterado? Psicose branca sob o turbilhão do conflito existenciais? Passando uma fronteira (... ou duas), o estrangeiro transformou as suas inquietações em foco de resistência, em cidadela de vida. Aliás, se tivesse ficado em casa, talvez fosse um marginal, um doente, um fora-da-lei... Sem lar, pelo contrário, propaga o paradoxo do comediante: multiplicando as máscaras e os "falsos selfs", ele jamais é inteiramente verdadeiro nem inteiramente falso (...) (KRISTEVA, 1994, p. 16)

Otrepjow teve a oportunidade de confessar seu crime de apropriação de uma falsa identidade. Mas isso faria com que sua construída e articulada ficção se arruinasse. Contrário a esse desenlace, cumpriu com seu projeto, com seu determinado destino até o final, tornando-se por tal motivo mortal. Sua imortalidade não provém do fato de haver sido por um determinado período o czar Dimitrij Iwanowitch. Ao contrário, ela se deve ao fato de ele haver sido o falso czar Grischa Otrepjow em todas as suas possibilidades. Sua imortalidade foi alcançada graças a sua coerente amoralidade.

Observa-se com isso que, profundamente, seu projeto não era ser um czar e sim E para tanto, fez uso do personagem do falso czar que lhe permitiu a perpetuação na história russa. Paralelamente, poder-se-ia ousar a interpretação de que a invenção do falso czar seria uma símile, uma alegoria pela qual o autor mortal Rainer Maria Rilke expressa seu desejo de alcançar semelhante imortalidade por meio do personagem Malte. Segundo essa lógica, Malte seria então uma máscara, um "falso self" de Rilke, que, não sendo nem inteiramente verdadeiro ou inteiramente falso, ilustra sutilmente o desejo do autor em perpetuar-se na história. Cabe ao leitor, portanto, confirmar se tal feito foi logrado. Todavia um fato é certo:

assim como o nome de Dimitrij Iwanowitch remete imediatamente à figura maior de Grischa Otrepjow, Malte Laurids Brigge remete com igual impressão, efeito e rapidez à figura maior Rainer Maria Rilke.

4.2. A lenda do Filho Pródigo

Ich habe kein Vaterhaus,
und habe auch keines verloren;
meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
geboren.
Da steh ich nun in der Welt und geh
in die Welt immer tiefer hinein,
und habe mein Glück und habe mein Weh
und habe jedes allein.
Und bin doch manch eines Erbe.
(Das Buch der Bilder – Des ersten Buches
zweiter Teil, "Der Letzte")[235]

O último fragmento que compõe *Die Auzeichnungen* trata da interpretação de Malte sobre a parábola bíblica do Filho Pródigo (*der verlorene Sohn*). Assim como a história de Grischa Otrepjow serviu-lhe de metáfora para ilustrar sua própria identidade, esta também é utilizada pelo protagonista-narrador como uma máscara para o mesmo propósito. Para tanto, ele reformula a história bíblica original[236] a fim de que ela obtenha um novo sentido[237] e se adapte a sua necessidade narrativa. Hansgeorg Schmidt-Bergmann afirma que Rilke também conhecia o personagem do Filho Pródigo por meio do conto de André Gide (1869-1951) "Le retour de l'enfant prodigue" (*O retorno do filho pródigo*), de 1907, cuja tradução ao alemão foi empreendida por ele próprio em 1913[238].

---

[235] Tradução do poema *O último*: "Eu não tenho nenhuma pátria, / também não perdi nenhuma; / Minha mãe me pariu para o mundo. / Agora estou no mundo e / cada vez mais me afundo no mundo, / e tenho minha fortuna e tenho minha dor / e tenho tudo, sozinho. / E, no entanto, sou herdeiro de alguns."

[236] A parábola do Filho Pródigo está no Evangelho de Lucas (capítulo 15, versículos 11 – 32): "Um homem tinha dois filhos. O mais novo disse ao pai: 'Pai, quero a minha parte da herança'. (...) Não muito tempo depois, o filho mais novo reuniu tudo o que tinha, e foi para uma região distante; e lá desperdiçou os seus bens vivendo irresponsavelmente. Depois de ter gasto tudo, houve uma grande fome em toda aquela região, e ele começou a passar necessidade. (...) Caindo em si, ele disse: 'Quantos empregados de meu pai têm comida de sobra, e eu aqui, morrendo de fome!' (...) A seguir, levantou-se e foi para seu pai. Estando ainda longe, seu pai o viu e, cheio de compaixão, correu para seu filho, e o abraçou e beijou.". Fonte: Nova Versão Internacional, edição de 2002.

[237] Citação original: "Rilke hat sie umgeformt zu einem Gleichnis, dem er einen neuen Sinn gab.", In: BUDDEBERG, 1954, p. 194.

[238] SCHMIDT-BERGMANN, 2000, p. 296.

A comparação estabelecida entre as figuras do Filho Pródigo e de Malte em *Die Aufzeichnungen* ultrapassa, contudo, o campo ficcional: um pouco antes de iniciar o trabalho no romance, Rilke escreve à sua amiga e confidente Lou Andreas-Salomé em 15 de janeiro de 1904 desde Roma:

> Ich aber, Lou, Dein irgendwie verlorener Sohn, ich kann noch lange, lange noch kein Erzähler sein, kein Wahr-Sager meines Wegs, kein Beschreiber meines gewesenen Schicksals; was Du hörst, ist nur der Laut meines Schrittes, der immer noch weitergeht, der, auf unbestimmten Wegen, sich immer noch entfernt, ich weiß nicht von was, und ob er sich irgendwem nähert, weiß ich nicht. (SCHMIDT-BERGMANN 2000, p. 237)[239]

Essa associação entre o personagem da história bíblica e o autor no início de 1904 não deve ser interpretada imediatamente como uma correspondência biográfica no romance. Tampouco tal fato pode ser classificado como uma correspondência casual. Ao contrário, a ligação entre o autor e sua criação fictícia, Malte, apenas indica que, no início da escrita de *Die Aufzeichnungen*, Rilke encontrava-se em uma situação semelhante à do Filho Pródigo, com a qual também confrontou o personagem do romance. O autor pôde por fim superar essa fase, mas algumas de suas experiências suficientemente dolorosas em Paris durante suas estadias entre 1904 e 1910 foram reportadas a Malte, conforme afirma Schmidt-Bergmann:

> Dabei soll hier nicht einsinnigen autobiographischen Korrespondenzen das Wort geredet, sondern nur darauf hingedeutet werden, dass Rilke selbst am Anfang seriner Abfassung der *Aufzeichnungen* sich dem Leben gegenüber in einer Position befand, mit der er seinem Malte Laurids Brigge in Paris konfrontiert hat. Der Autor konnte diese Phase hinter sich lassen, doch seine Erfahrungen, die er nur teilweise seiner Malte-Figur aufgeladen hat, empfand er in den Jahren zwischen 1904 und 1910 als schmerzhaft genug. (2000, p. 237)

Se no capítulo imediatamente anterior verificou-se a retratação da temática da morte ilustrada na figura de Grischa Otrepjow, não se pode evitar a constatação de outras duas

[239] Tradução da citação: "Mas eu, Lou, de algum modo seu filho pródigo, não posso ser por muito, muito tempo nenhum narrador, nenhum contador da verdade de meu caminho, nenhum descritor do meu destino; o que você ouve é apenas o barulho de meu passo que sempre ainda prossegue, que em trilhas indeterminadas ainda sim sempre se distancia. Eu não sei do quê e se ele vai me aproximar de algo. Eu não sei."

temáticas impregnadas na história do Filho Pródigo: a do amor e a do significado da solidão. Ambas ligam-se intimamente, segundo Else Buddeberg[240] que analisa também a falta de coerência nas anotações de Malte como seu desempenho para a máxima concentração no relato "personalizado" da história bíblica. Nota-se que o abrupto final da história do Filho Pródigo aponta para o encerramento coerente do projeto de escrita de Rilke em *Die Aufzeichnungen*. Essa foi a forma adotada pelo autor para apresentar imediatamente ao leitor o destino do personagem:

> Das, was die 'Aufzeichnungen' an Geschlossenheit zu wünschen übrig lassen, (...) erfüllt nun das Gleichnis in äußerster Konzentration. Aber wahrscheinlich ist es nur dazu imstande, weil die 'Aufzeichnungen' in immer wiederholten Ansätzen dem Leser diese Gedanken schon vermittelt haben, nicht als Theorem, sondern in der unmittelbaren Darstellung eines Schicksals, das [es] in seinen Antrieben und Verhängnissen zu begreifen galt. (1954, p. 194)[241]

Ao contrário do teor de "aconselhamento" da história de Grischa Otrepjow, Malte não busca com a história do Filho Pródigo aconselhar ou tampouco ensinar a seu leitor valores religiosos, moralistas ou afins. Ao apropriar-se da parábola, ele evidencia sua própria condição de "filho pródigo" no mundo. No entanto, efetua nela reformulações de significados de importantes elementos para que corresponda à sua necessidade de expressão. Já na primeira sentença desse último fragmento do romance, observa-se que a "História do Filho Pródigo" é tratada por Malte como a "Lenda do Filho Pródigo", daquele que não queria ser amado: "Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte." (MLB, p. 629)[242]. Primeiramente, observa-se que Malte não figura nessa anotação, sendo dissolvido e até

---

[240] Citação original: "Die über das Buch verstreuten Gedanken vom Wesen und von der Bedeutung der Einsamkeit sind darin auf das engste verbunden.", In: BUDDEBERG, 1954, p. 194.

[241] Tradução da citação: "Isso o quê as *Aufzeichnungen* deixam a desejar em coerência, a parábola desempenha em extrema concentração. Mas é provável que isso certamente se dê porque as *Aufzeichnungen* sempre nos inícios repetidos já propiciavam ao leitor esses pensamentos, não como doutrina, mas como uma apresentação direta de seu destino, que valia ser compreendido em seus impulsos e fatalidades."

[242] Tradução de Lya Luft: "Será difícil me convencerem de que a história do filho pródigo não é a lenda do que não quis ser amado.", In: MLB-PT, p. 160.

mesmo suprimido pelo personagem do Filho Pródigo[243]. Nota-se também que a forma negativa como o tema é introduzido reproduz um posicionamento polêmico do autor adiante da história original, segundo August Stahl[244]. O evidente contraste entre amar e ser amado, dois estados bipolares de situações da existência humana, indica uma valorização positiva e negativa para ambos estados respectivamente. Segundo Käte Hamburger, amar significa transcender a si mesmo, tentar alcançar o infinito do sentimento; enquanto ser amado aponta para limitação, imprecisão, passividade e incerteza, que provêm da dependência de um outro sentimento:

> Liebe bedeutet über sich selbst hinaus zu kommen, sich selber zu transzendieren, das Unendliche (des Gefühls) erreichen zu können. Geliebtwerden aber Beschränkung, Angewiesensein, Passivität und Unsicherheit, die aus der Abhängigkeit von eines anderen Gefühl kommt. (1976, p. 81)

Já a modificação da classificação da forma da narrativa bíblica (de História do Filho Pródigo para Lenda do Filho Pródigo) indica uma importante alteração em sua semântica textual[245]. Com a transformação do gênero de história em lenda, altera-se também o significado relacionado com a figura do Filho Pródigo. A lenda, conforme o teórico André Jolles define em seu livro *Einfache Formen*, expressa o caminho de sacrifícios, sofrimentos, revelações e redenção de um "escolhido" ou "santo", que deve ser tomado como exemplo pelo "homem comum". Essa forma revela o paradigma de estar e ver o mundo através de um ser exemplar, de um "representante bom" da comunidade; essa pessoa é um meio pelo qual a virtude pode ser vista concretizada e personalizada em sua máxima potência:

> Er [der Heilige] ist ihr [Gemeinschaft] nicht in diesem Sinne ein Mensch wie andere, er ist ihr ein Mittel, Tugend vergegenständlicht zu sehen, vergegenständlicht bis in die höchste Potenz, bis in die himmlische Macht. (JOLLES, 1968: 35)

---

[243] HAMBURGER, 1976, p. 83.
[244] RILKE, 1996, p. 1041.
[245] LOOCK, 1971, p. 112.

Esse "santo" teria então a função de levar o homem comum à consciência do caminho da virtude, que pode ser seguida sem qualquer dificuldade[246]. Ao efetuar essa transposição de formas em torno da narrativa do Filho Pródigo, Rilke propõe ao leitor um modo de proceder que pode ser seguido, um exemplo que pode ser tomado a fim de que se alcance um nível mais elevado de si mesmo. Contudo tal alcance não tem intuitos nem características religiosos. Aqui, a parábola bíblica ilumina a profana ao oferecer ao leitor material suficiente para que possa construir por si mesmo sua história longe de qualquer pressão ou expectativa familiares. Mais do que considerar a parábola do Filho Pródigo uma história exemplar do perdão divino, Rilke revela-a como o paradoxo da recompensa a partir do erro e não da virtude e da obediência. O "santo" da lenda abordado por Jolles é desmistificado e desmembrado pelo romancista: aqui ele não possui nada de extraordinário em relação aos seus semelhantes – salvo sua audácia em romper com a normalidade e o convencionalismo imperativos em sua comunidade. Sendo assim, se Malte caracteriza a narrativa do Filho Pródigo como uma lenda, está apontando ao seu leitor que o exemplo dessa figura fictícia deveria ser imitado nos encalços que predetermina[247].

O fato de "não querer ser amado" reveste a versão de Rilke com uma caracterização profana. Renegar o amor indica renegar o seio familiar e, consequentemente, o divino. Aquela que deveria ser a "Parábola do amor de Deus que perdoa e prefere um pecador arrependido a noventa e nove justos" é interpretada de outra forma pelo romancista: "A parábola do contra-amor (*Gegenliebe*) que, em vez de ser uma realização, torna-se uma limitação para o quê o amado deseja ser"[248].

---

[246] Referência à citação: "der Heilige bringt uns zum Bewußtsein, was wir auf dem Wege der Tugend tun und erfahren und sein möchten; er selbst ist dieser Weg zur Tugend, wir können ihm selbst folgen.", In: JOLLES, 1968, p. 36.
[247] LOOCK, 1971, p. 113.
[248] HAMBURGER, 1976, p. 81.

Tal informação implícita ao texto parece ao leitor por si só "estranha", pois o autor relaciona diretamente o fato de ser amado com o de ser limitado em suas possibilidades e escolhas próprias. A renegação do amor familiar por parte do Filho Pródigo surge inicialmente aos olhos do leitor como um fato gratuito. No entanto, ela está intrinsecamente conectada a uma outra alteração de conteúdo realizada pelo romancista, a qual é de grande importância para o entendimento da nova versão à tradicional matéria-prima, segundo o crítico August Stahl, em sua análise logo abaixo. O citado aspecto contrastivo do conteúdo deve-se ao fato de que a figura do Filho em *Die Aufzeichnungen* não desperdiçou sua herança com banquetes e prostitutas, como consta no texto bíblico. A deterioração e a degradação do Filho na versão de Rilke é expressivamente nobre e de uma maneira muito distante da figura de um mártir. A insurreição e o combate às normas da conduta burguesa podem não parecer a princípio suficientemente grosseiras ou provocativas, mas elas não deixam de ser rigorosas e insuportáveis para o personagem rilkeano do Filho Pródigo. Por isso, elas são decisivas para seu rompimento com a família:

> Für das Verständnis der Rilkeschen Fassung des traditionsreichen Stoffes sind zwei Aspekte von großer Wichtigkeit: 1. Im Unterschied zu dem verlorenen Sohn der biblischen Vorlage, der sein väterliches Erbe mit "Prassen" und "mit Huren verschlungen hat" (Luk. 15, 13 und 30), also der Sinnenlust verfiel, sind die Verirrungen der Figur bei Rilke ausgesprochen edel und von der Art eines distanziert genießenden Asketen (...) Die Auflehnung bzw. Die Abweichung von den Normen bürgerlicher Lebensführung ist zwar wenigr grob und provokativ, aber sie ist deshalb nicht weniger rigoros, und sie ist endgültig. (RILKE, 1996, p. 1041)

Stahl observa ainda a existência de uma segunda alteração de conteúdo: trata-se da omissão do antagonista, o obediente irmão mais velho do Filho Pródigo – presente tanto no modelo bíblico quanto em diversas outras versões: "Rilke läßt die in der biblischen Vorlage und in zahlreichen Bearbeitungen als Gegenfigur auftretende Gestalt des älteren und tüchtigen Bruders fort." (RILKE, 1996, p. 1041). Observa-se que com tais alterações, formais e de

conteúdo, Rilke propõe ao leitor uma nova análise sobre a figura do Filho Pródigo, salientando ainda sua própria condição como tal.

> Da er ein Kind war, liebten ihn alle im Hause. Er wuchs heran, er wußte es nicht anders und gewöhnte sich in ihre Herzweiche, da er ein Kind war.
> Aber als Knabe wollte er seine Gewohnheiten ablegen. Er hätte es nicht sagen können, aber wenn er draußen herumstrich den ganzen Tag und nicht einmal mehr die Hunde mithaben wollte, so war's, weil auch sie ihn liebten: weil in ihren Blicken Beobachtung war und Teilnahme, Erwartung und Besorgheit; weil man auch vor ihnen nichts tun konnte, ohne zu freuen oder zu kränken. (MLB, p. 629)[249]

Na etapa de sua infância, devido a sua imaturidade e incapacidade de decisão própria sobre sua vida, o Filho deixa-se ser amado por todos em sua casa. A conjunção "aber" (*mas*)[250] introduz a transformação da história em lenda: quando alcança a mocidade, ele sente o desejo natural de qualquer jovem de libertar-se de costumes, tradições e da rotina do cotidiano de sua família. Ao contrário da situação de Grischa Otrepjow, que tinha sua força no fato de "não ser filho de ninguém" em um ambiente alheio a si, o Filho Pródigo encontrava-se fraco e limitado diante da compreensão, das incondicionais expectativas e preocupações familiares. O amor possessivo que recebia tornava-se para ele um contra-amor (*Gegenliebe*) e que o impedia de realizar suas aventuras imaginárias, fantasias e anseios pela descoberta de si mesmo. O meio familiar asfixiava-o, e, segundo a perspectiva de Malte, o fato de "ser amado" representava um perigo para o Filho porque instaurava nele uma enorme pressão em corresponder às expectivas daqueles que o amavam. Com isso, o seu Eu estaria vinculado e determinado não diretamente a si mesmo, mas agiria em função dos outros e do amor que eles lhe tinham. Tal ligação aterrorizava-o e feria-o profundamente. O Filho Pródigo de Rilke é aquele que se desespera diante da impossibilidade de ser ele mesmo e de

---

[249] Tradução de Lya Luft: "Quando era criança, todos na casa o amavam. Cresceu assim, não conhecia outra coisa, e acostumou-se à suavidade de seus corações, pois era criança. / Mas como rapaz quis libertar-se de seus costumes. Não podia dizer isso, mas quando andava lá fora o dia todo, não querendo levar consigo nem mesmo seus cães, era porque também eles o amavam; porque nos seus olhares havia atenção e compreensão, expectativa e preocupação; porque também diante deles nada se podia fazer sem que se alegrassem ou magoassem.", In: MLB-PT, p. 160.

[250] LOOCK, 1971, p. 112-113.

ter de viver em funcionalidade e conformidade aos outros. Isso consumia-lhe as energias e foi o estopim para seu distanciamento interno, primeiramente, e sua fuga *a posteriori*. A forma para iniciar sua busca por si mesmo foi a da íntima indiferença que sentia, preservava e cultivava nos momentos de solidão no campo:

> Was er aber damals meinte, das war die innige Indiferenz seines Herzens, die ihn manchmal früh in den Feldern mit solcher Reinheit ergriff, daß er zu laufen begann, um nicht Zeit und Atem zu haben, mehr zu sein als ein leichter Moment, in dem der Morgen zum Bewußtsein kommt.
> Das Geheimnis seines noch nie gewesenen Lebens breitete sich vor ihm aus. (MLB, p.629-630)[251]

Normalmente, a indiferença é uma atitude do comportamento humano que recebe uma denotação negativa. No entanto, na lenda do Filho Pródigo ela perde tal consideração contraproducente para apontar o único bem que lhe era realmente próprio e íntimo. Nota-se que, paradoxalmente, o Filho buscou ser um estranho em seu próprio lar para que não se tornasse um estranho a si mesmo em consequência do possessivo amor de sua família. Assim como Julia Kristeva considera-a como a "carapaça do estrangeiro" (KRISTEVA, 1994, p. 15), a indiferença serve ao personagem como um instrumento de autoproteção ou, como observa August Stahl, de liberdade e independência[252]. Desse modo, Rilke cristalizou definitivamente na figura fictícia do Filho relevantes considerações modernas oriundas de sua necessidade, como a indiferença sendo um ato consciente diante da realidade: "Rilke hat noch einmal um die Gestalt des verlorenen Sohnes im 'Malte' die Aspekte der 'Aufzeichnungen' kristallisiert; es sind nicht mehr die der Bibel, sondern die einer neuzeitlichen notvollen Betrachtung." (LOOCK, 1971, p. 195). Tal posicionamento de Malte em sua narração marca um corte incisivo com a matéria original da história bíblica.

---

[251] Tradução de Lya Luft: "Mas o que ele queria naquele tempo era a íntima indiferença de seu próprio coração, que por vezes antigamente nos campos o atingia com tal pureza que começava a correr para não ter tempo de respirar, de ser mais do que um momento leve, no qual a manhã toma consciência. / O segredo da sua vida nunca vivida estendia-se diante dele", In: MLB-PT, p.160.
[252] RILKE, 1996, p. 1042.

Ainda segundo sua visão, o amor possessivo de sua família privava-o do segredo de uma vida ainda não vivida, mas que se oferecia tentadoramente para ele. O Filho, por sua vez, ansiava pela descoberta desse segredo. Contudo, via-se impedido e limitado pelo amor opressor e possessivo de sua família. Por isso, conscientemente ele não queria mais ser amado: "Dieser verlorene Sohn ist der, der nicht geliebt werden wollte, darum weil die besitzen-wollende Liebe des Hauses 'das Geheimnis seines noch nie gewesenen Lebens' antastete." (BUDDEBERG, 1954, p. 195). No ambiente de proteção e amor incondicionais da família, o Filho não encontrava espaço suficiente para ter sua própria autonomia, gozar de sua liberdade e dos acontecimentos imprevisíveis do destino. Sentindo-se imobilizado e asfixiado pelos costumes familiares e angustiado por ter de ser alguém que seus entes esperavam, ele tinha a ideia de que ali não era seu espaço e tampouco condizia com seu projeto de vida idealizado. Seu entendimento sobre "viver" indica "ser sem destino", como a natureza, que não pode ser controlada, e estar em um local nessa fatalidade natural para que incidências e imaginações atingissem sua consciência de forma livre e ilimitada: "Leben heißt: schicksallos sein, 'wie Natur', und in dieser naturhaften Schicksallosigkeit Ort für 'Einfälle' und 'Einbildungen' sein, durch die die 'Welt' zum Bewußtsein kommt." (LOOCK, 1971, p. 113)[253]. Assim, ele decide partir para terras estranhas, abandonando sua casa e família para se deixar surpreender pelas fatalidades do destino, pois ali não podia ser ele mesmo.

Aos moldes de sua família, ele deveria ser uma criatura comum a todos, uma figura construída por ela por meio de seus desejos, direcionada por e para seu amor. Até os cães obrigavam-no a ser aquele que desejavam. Isso era para o Filho Pródigo um fardo insuportável. Assim, com o objetivo de buscar a si mesmo, decidiu esquecer tudo e simplesmente partir sem rumo, tornando-se assim um "filho de ninguém" por eleição própria.

[253] Tradução da citação: "Viver significa: ser sem destino, como a natureza, e nessa falta de destino natural ser um lugar para incidências e imaginações através do qual o mundo recebe sentido."

Tal atitude de isolamento encontra-se na observação de Julia Kristeva: a ferida secreta do estranho/estrangeiro arremessa-o a vagar, sendo a decisão de partir sua própria[254].

> Mein Gott, was war da alles abzulegen und zu vergessen; denn richtig vergessen, das war nötig; sonst verriet man sich, wenn sie drängten. (...) Die Hunde, in denen die Erwartung den ganzen Tag angewachsen war, preschten durch die Büsche und trieben einen zusammen zu dem, den sie meinten. Und den Rest tat das Haus. Man mußte nur eintreten in seinen vollen Geruch, schon war das Meiste entschieden. Kleinigkeiten konnten sich noch ändern; im ganzen war man schon der, für den sie einen hier hielten; der, dem sie aus seiner kleinen Vergangenheit und ihren eigenen Wünschen längst ein Leben gemacht hatten; das gemeinsame Wesen, das Tag und Nacht unter der Suggestion ihrer Liebe stand, zwischen ihrer Hoffnung und ihrem Argwohn, vor ihrem Tadel oder Beifall. (MLB, p. 630)[255]

A busca por ter uma vida guiada por ele mesmo, longe de desejos, máscaras e parâmetros futuros já definidos por sua família, impulsionava-o a romper com tudo aquilo e a partir em peregrinação à descoberta de sua identidade. Essa descoberta significava para o Filho Pródigo uma iluminação, que pode ser definida como uma súbita incandescência ou crescimento do homem a um nível mais elevado. Iluminação indica uma mudança radical que, na maioria das vezes, é entendida como uma solução de vinculação existencial, ultrapassando funções do intelecto ou da vontade, não podendo ser produzida pelo homem[256]. De certo modo essa revelação do Filho Pródigo assemelha-se a uma iluminação religiosa, pois aponta um elemento de "salvação" diante do terror familiar e de paz para seus tormentos interiores. Poder-se-ia fazer uma associação à peregrinação desse personagem em busca de si mesmo com a peregrinação dos Cavaleiros da Távola Redonda na procura do Santo Graal: assim como a figura mítica do Santo Cálice representava o único objeto capaz de devolver a paz ao

---

[254] KRISTEVA, 1994, p. 12.

[255] Tradução de Lya Luft: "Meu Deus, quantas coisas a depor e esquecer; pois esquecer de verdade, isso era necessário; caso contrário haveria de trair-se quando o pressionassem. (...) Os cães, nos quais a expectativa crescera o dia todo, esgueiravam-se pelos arbustos e obrigavam-no a ser aquele que desejavam. O resto era feito pela casa. Bastava entrar em seu odor denso, e a maior parte de tudo já acontecera. Detalhes ainda podiam ser modificados; mas no conjunto já era aquele pelo qual o tomavam; aquele para o qual haviam construído uma vida há muito tempo, com o seu pequeno passado, e os desejos deles próprios; aquela criatura comum a todos, dia e noite sob a influência do amor deles, entre sua esperança e suspeita, suas censuras e aplauso.", In: MLB-PT, p.161)

[256] PRECHTL, 2008, p. 159.

reinado (no caso, do Rei Artur) e o alcance da perfeição por parte dos Cavaleiros da Távola Redonda, a revelação da identidade do Filho Pródigo pode ser analisada com esse mesmo valor simbólico para si. A obtenção de sua paz interna através de uma revelação transcendente a ele e o alcance de um estado almejado e perfeito (ser ele próprio) são os motivos que o conduzem à sua peregrinação.

Devido a essa desejada revelação, o Filho parte em busca de seu Santo Graal: a descoberta de quem ele realmente era e que até então desconhecia. Pode-se entender essa "iluminação" como uma contraposição ao conceito de "profane Erleuchtung" de Walter Benjamin em seu ensaio de 1929 "Der Sürrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz". Aqui, o filósofo alemão aponta a iluminação profana como uma inspiração materialista e antropológica necessária para o criar artístico do homem[257]. No caso do Filho Pródigo, sua iluminação não é resultado de nenhuma inspiração externa para a criação de algo, mas propriamente o produto de uma enunciação transcendente. Para poder dar suporte à peregrinação, ele decide não amar ninguém e tampouco ser amado. Essa decisão libertou-o de corresponder e ter expectativas por alguém, pois ser amado significava para ele não ter a liberdade de escolhas e possibilidades de sua própria vida, e amar seria impor a uma outra pessoa esse mesmo fardo:

> Viel später erst wird ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben, um keinen in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein.
> (...)
> Wie konnte er dann nächtelang weinen vor Sehnsucht, selbst so durchleuchtet zu sein. (MLB, p. 631)[258]

[257] BENJAMIN, 1996, p. 151.
[258] Tradução de Lya Luft: "Só muito mais tarde entenderá com que firmeza naquela ocasião tomou o propósito de nunca mais amar, para não levar ninguém à terrível situação de ser amado. (...) E como chorava então, noites a fio, de ânsia de ser ele próprio assim iluminado", In: MLB-PT, p. 161-162.

Já distante de sua casa, na solidão de sua liberdade e no padecimento de suas chagas, o Filho Pródigo inicia o processo de aprendizagem de si mesmo. A doença que adquire pode ser considerada como um sintoma do processo de sua maturidade, conforme considera Wilhelm Loock[259]. Ela também pode ser associada ao processo de purificação ou de aprendizado dos profetas bíblicos, a exemplo de Jó, já que para a filosofia cristã o sacrifício do corpo leva à purificação da alma. Embora combatesse as amargas recordações do possessivo amor que sua família lhe havia dado, foram elas, de certo, modo que o "salvaram" e o mantiveram vivo no ambiente inóspito em que se encontrava. Seu coração era apaziguado somente quando relembrava os anos de pastor que vivera em terras familiares. Esses longos anos como pastor indicam uma importante incisão à sua luta interna pelo aprendizado de sua identidade.

> Selbst in der Zeit, da die Armut ihn täglich mit neuen Härten erschreckte, da sein Kopf das Lieblingsding des Elends war und ganz abgegriffen, da sich überall an seinem Leibe Geschwüre aufschlugen wie Notaugen gegen die Schwärze der Heimsuchung, da ihm graute vor dem Unrat, auf dem man ihn verlassen hatte, weil er seinesgleichen war: selbst da noch, wenn er sich besann, war es sein größestes Entsetzen, erwidert worden zu sein. Was waren alle Finsternisse seither gegen die dichte Traurigkeit jener Umarmungen, in denen sich alles verlor. Wachte man nicht auf mit dem Gefühl, ohne Zukunft zu sein? Ging man nicht sinnlos umher ohne Anrecht auf alle Gefahr? Hatte man nicht hundertmal verprechen müssen, nicht zu sterben? Vielleicht war es der Eigensinn dieser argen Erinnerung, die sich von Wiederkunft zu Wiederkunft eine Stelle erhalten wollte, was sein Leben unter den Abfällen währen ließ. Schließlich fand man ihn wieder. Und erst dann, erst in den Hirtenjahren, beruhigte sich seine viele Vergangenheit.
> (...)
> Das war die Zeit, die damit begann, daß er sich allgemein und anonym fühlte wie ein zögernd Genesender. Er liebte nicht, es sei denn, daß er es liebte, zu sein. (MLB, p. 632)[260]

[259] LOOCK, 1971, p. 114.

[260] Tradução de Lya Luft: "Mesmo no tempo em que a pobreza o assustava com novas durezas, sua cabeça era o objeto preferido da desgraça, totalmente desgastada, por toda parte rebentavam novos tumores em seu corpo, como olhos de emergência contra a treva da tripulação, quando sentia horror da imundície sobre a qual o haviam largado porque era igual a ela: mesmo então, quando refletia, seu maior horror era ser correspondido. O que eram todas as trevas desde então, diante da densa melancolia daqueles abraços nos quais tudo se perdia? Não se acordava com a sensação de não ter mais futuro? Não andava por ali sem sentido, sem direito a nenhum perigo? Não tivera de prometer cem vezes que não morreria? Talvez fosse a obstinação daquelas lembranças amargas que, retornando sempre, procuravam fixar-se num lugar, o que fez sua vida perdurar entre o lixo. Por fim, reencontraram-no. E só então, só nos anos de pastor, todo aquele passado se apaziguou / Foi a época em que começou a se sentir vulgar e anônimo, como alguém que convalesce hesitante. Não amava, exceto que amava existir.", In: MLB-PT, p.162-163.

Segundo Käte Hamburger, a figura de pastor sempre foi um símbolo para Rilke de uma existência solitária e contemplativa. Assim, o Filho Perdido transforma-se na figura mítica e atemporal do pastor cuja apresentação de sua lenta extensão terrena liga-se à paisagem etérea de um vasto céu: "Der verlorene Sohn wird eine große, nahezu mysthische Hirtengestalt, eine überzeitliche Gestalt, mit der sich die Vorstellung des langsamen Dahinziehens in der Landschaft unter dem weiten Himmel verbindet." (HAMBURGER, 1976, p. 82). Essa extensão do Filho em um espaço ilimitado indica previamente sua busca por Deus e por conhecer seu ilimitado amor[261]. Contudo, esse amor a Deus, ainda conforme Hamburger, seria um "Amor Dei intellectualis", termo proveniente da obra "Ética", do filósofo Bento de Espinoza (1632-1677), que Rilke teria conhecido através de Lou Andreas-Salomé. Tal concepção de amor não se trata de um sentimento pessoal a um ser; tampouco esse Deus é uma divindade pessoal, mas bem mais indica um "nome para o existir" (*Name für das Sein*), um absoluto e interminável estado de ser:

> Die Gottesliebe des Sohnes ist in ihrem Grunde ein *Amor Dei intellectualis*. (...) Der *Amor Dei intellectualis,* die geistige Liebe zu Gott, ist keine persönliche Liebe zu einem Du (...), sondern Name für das Sein ist, 'das absolut unendliche Seiende', wie es in der *Ethik* ausdrücklich heißt. (HAMBURGER, 1976, p. 83)

Vale fazer um curto parêntesis sobre a citada obra de Espinosa, *Ética*. Na parte V "Da potência da inteligência ou da liberdade humana", o filósofo disserta sobre o desejo da alma em conhecer a si mesma (que pode ser analisado como a busca por sua identidade) e ao seu corpo, do ponto de vista da eternidade . Essa busca pelo conhecimento da eternidade da alma (fator que para ele designa como o terceiro gênero do conhecimento) passa necessariamente pelo conhecimento intelectual de Deus, conforme ele afirma no Corolário da Proposição XXXII. Esse sentimento para com Deus não se baseia em algo emocional e sim na

[261] HAMBURGER, 1976, p. 82.

compreensão de que Deus é eterno (essa seria a sua identidade) e o homem existiria para firmar Sua características eterna.

> Do terceiro gênero de conhecimento nasce necessariamente o amor intelectual de Deus. Com efeito, deste gênero de conhecimento nasce (...) uma alegria acompanhada da ideia de Deus como causa, isto é (...), o amor de Deus, não enquanto O imaginamos como presente (...), mas enquanto compreendemos que Deus é eterno; e é a isto que eu chamo amor intelectual de Deus. (ESPINOSA,1992, p.471-472)

Ao iniciar seu aprendizado nesse *Amor Dei intellectualis*, o Filho sentia-se vulgar e anônimo. Sua única preocupação no momento era somente existir, pois ainda não se enxergava como um indivíduo. Para Wilhelm Loock: "Individuum-Sein heißt etwas Zusammengetriebenes sein." (LOOCK, 1971, p. 113), ou seja, "ser um indivíduo" significa "ser um agregado"; ser alguém que não faz parte naturalmente do círculo familiar, mas que por alguma convenção social encontra-se inserido nela e preza por seu distanciamento e a defesa de sua identidade diante de suas pressões e imposições. Distante de sua família, o Filho encontrava-se incapacitado de ser um agregado natural que, mesmo estando inserido nela, tomaria o distanciamento necessário para delimitar sua identidade. Seu sentimento de anonimato passa a ser combatido com a busca pelo *Amor Dei intellectualis* – uma interminável tarefa de seu próprio reconhecimento. Aos olhos de Malte, esse ofício é longo,sem objetivo e, consequentemente, doloroso.

Assim como um santo, o Filho Pródigo passa a ter visões divinas e horas plenas de revelações. A experiência da necessidade humana de uma existência particular e a fenomenologia do sofrimento comuns a Malte são dissolvidas na lenda do Filho Pródigo por meio de seu empenho em alcançar Deus, segundo Käte Hamburger: "Die Erfahrung menschlicher Existenznot, die Phänomenologie des Leids, die diejenige Maltes war, ist

abgelöst durch die Bemühung um Gott, die die des Sohnes ist." (HAMBURGER, 1976, p. 83).

As revelações do Filho, semelhante às dos grandes mártires religiosos, traduzem seu anseio pelo luminoso amor de Deus e, consequentemente, por descobrir seu "ser". Ele queria amar e ser amado na perfeição divina e sentia que sua missão era trazer esse mundo à palavra através do amor: "er fühlt den Auftrag, diese Welt zur Sprache zu bringen, und die Voraussetzung dafür ist die Liebe." (LOOCK, 1971, p. 114-115)[262]. No entanto, quanto mais buscava o amor de Deus, e consequentenmente a si mesmo, mais compreendia a extrema distancia que se encontrava dEle – já que não lograva entender a condição eterna da identidade de Deus. Consequentemente, ele percebe que nunca chegaria a compreender a eternidade de sua própria alma e tampouco sua própria identidade. Assim como um obstinado atleta, o Filho Pródigo não desistia dessa exigente missão, mas seu peso e o fato de que se via em uma posição distante e humilhante diante de Deus tornavam-no cada vez mais lento e desmotivado em sua busca.

> Ich seh mehr als ihn, ich sehe sein Dasein, das damals die lange Liebe zu Gott begann, die stille, ziellose Arbeit. Denn über ihn, der sich für immer hatte verhalten wollen, kam noch einmal das anwachsende Nichtanderskönnen seines Herzens. Und diesmal hoffte er auf Erhörung. Sein ganzes, im langen Alleinsein ahnend und unbeirrbar gewordenes Wesen versprach ihm, daß jener, den er jetzt meinte, zu lieben verstünde mit durchdringender, strahlender Liebe. Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand. Nächte kamen, da er meinte, sich auf ihn zuzuwerfen in den Raum; Stunden voller Entdeckung, in denen er sich stark genug fühlte, nach der Erde zu tauchen, um sie hinaufzureißen auf der Sturmflut seines Herzens. Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten. (MLB, p. 633)[263]

[262] Tradução da citação: "ele sente a tarefa que é trazer este mundo à palavra, e a condição para isso é o amor."
[263] Tradução de Lya Luft: "Vejo para além dele, vejo sua existência que naquela ocasião iniciava o longo amor a Deus, esse silencioso ofício, sem objetivo. Pois assaltou-o mais uma vez, a ele que desejaria conter-se para sempre, o ímpeto inevitável do coração. Dessa vez esperou ser ouvido. Todo o seu ser, que a longa solidão tornara cheio de pressentimentos, e inabalável, dizia-lhe que aquele a quem agora buscava sabia amar com um amor intenso e luminoso. Mas, enquanto desejava ser enfim amado com tal perfeição, seu sentimento habituado a lonjuras compreendeu a extrema distância de Deus. Sobrevieram noites em que lhe parecia alçar-se até Ele no espaço; horas plenas de revelações, nas quais se sentia bastante forte para mergulhar até a terra e erguê-la sobre a

Para o Filho, o peso da paciência diante da distância de Deus se consistia em uma outra grande decepção. O Deus ao qual ele quer se aproximar por meio de seu duro trabalho e reconhecido esforço, e que acaba por não o alcançar, é o "Deus do ser" (*Seinsgott*), ou o "Deus da identidade". Esse Deus era a esperança do Filho para a revelação de seu próprio "ser" e identidade. O seu "longo amor a Deus" é uma metáfora que aponta para sua interminável tarefa do reconhecimento de seu ser (*Seinserkenntnis*), segundo Käte Hamburger[264]. Ele, que encontrara o segredo, a pedra filosofal, a fonte do amor incondicional, e, por que não?, de sua própria identidade, via-se agora na posição frustrante de um simples e paciente "espectador":

> Er stürzte sich ins Erlernen wie ein Läufer in die Wette; aber die Dichte dessen, was zu überwinden war, verlangsamte ihn. Es war nichts auszudenken, was demütigender sein konnte als diese Anfängerschaft. Er hatte den Stein der Weisen gefunden, und nun zwang man ihn, das rasch gemachte Gold seines Glücks unaufhörlich zu verwandeln in das klumpige Blei der Geduld. (MLB, p. 633)[265]

Nesses anos de reclusão familiar, o Filho Pródigo passara por muitas transformações para se aproximar de Deus a fim de conhecer o amor incondicional e também a si mesmo. Todavia, acaba por se frustrar, pois Ele revelou-se não como um objeto do amor e sim como apenas uma direção do amor, algo que pode ser considerado como um "contra amor" (*Gegenliebe*) e temido devido ao seu distanciamento[266]. Já que Deus falhara em seu amor incondicional, o Filho Pródigo tenta transformar o amor que aprendera a ter com tanto esforço em uma realidade[267], buscando, assim, a afirmação de sua identidade por meio de

---

torrente do seu coração. Era como alguém que escuta uma linguagem maravilhosa, e febrilmente decide escrever nessa língua.", In: MLB-PT, p. 163.

[264] Citação original: "Der Gott, dem ser Sohn sich in harter Arbeit, in erkennenden Bemührungen näher will, ohne ihn erreichen zu können, ist der Seinsgott, und des Sohnes ‚lange Liebe zu Gott' ist die religiöse Metapher für die unendliche Aufgabe der Seinserkenntnis.", In: HAMBURGER, 1976, p. 83.

[265] Tradução de Lya Luft: "Lançou-se nesse aprendizado como um atleta em uma competição; mas a densidade daquilo que tinha de vencer o tornava lento. Não podia imaginar nada mais humilhante do que aquela condição de aprendiz. Encontrara a pedra filosofal, e agora obrigavam-no a transformar incessantemente o ouro rapidamente produzido da felicidade no pesado chumbo da paciência.", In: MLB-PT, p. 163-164.

[266] LOOCK, 1971, p. 116.

[267] LOOCK, 1971, p. 115.

aprendizados obtidos durante seus momentos de revelação. Para isso, ele passa especialmente a refletir e a recuperar lembranças de sua infância que lhe parecem extremamente estranhas e como se não houvessem sido vividas por ele outrora junto a seus parentes. A forma encontrada por ele para assumir essa estranha infância, alheia a si, seria retornando à casa familiar. Afinal, já que não havia alcançado o "Deus do ser" (*Seinsgott*), e consequentemente seu próprio ser, ele não tinha mais para onde fugir.

O Filho Pródigo da leitura de Malte não retorna para à casa familiar por meio de seu arrependimento, mas por sua profunda decepção com Deus, com o mundo e consigo mesmo. Como seu último passo em direção à descoberta de si mesmo, ele retorna para tentar entender sua infância, reconhecê-la e incorporá-la, já que se tratou do período inicial da formação de sua identidade. Nesse sentido, algo de esperançoso pareceu projetar-se em seu futuro quando ele se decide por seu retorno:

> Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; alle ihre Erinnerungen hatten das Vague von Ahnungen an sich, und daß sie als vergangen galten, machte sie nahezu zukünftig. Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte. Wir wissen nicht, ob er blieb; wie wissen nur, daß er wiederkam. (MLB, p. 634)[268]

Segundo a observação de August Stahl, o retorno ao lar é inegavelmente o clímax da narrativa bíblica, o centro que coordena toda sua ação. A renovação das reminiscências da infância do Filho Pródigo, fato inexistente na versão religiosa, pertenceu por muitos anos aos objetivos de Rilke: "Die Heimkehr ist unverzichtbarer Bestandteil der biblischen Mythe, ja, ihr eigentlicher Kern. Die Aufarbeitung der Kindheit gehört zu Rilkes lebenslangen Vorsätzen." (RILKE, 1996, p. 1045). Assim como também consta no texto bíblico, a chegada

[268] Tradução de Lya Luft: "Pensou em particular na infância, e quanto mais calmamente refletia sobre ela mais lhe parecia não vivida; todas as recordações tinham a consistência vaga de meros pressentimentos, e o fato de parecerem coisas passadas tornava-as quase futuras. Assumir verdadeiramente tudo aquilo mais uma vez era a razão pela qual ele, que se tornara um estranho, decidira voltar para casa.", In: MLB-PT, p. 164.

ao lar do Filho Pródigo de sua versão é marcada por uma forte comoção de seus familiares. Ele é reconhecido pelos cachorros, serviçais e familiares, e perdoado por todos por sua ausência. Para Malte, não fica claro, porém, o motivo pelo qual o Filho deveria ser perdoado. Mas para família desse Filho Pródigo, o perdão é uma forma de demonstrar-lhe o amor que sentiam por ele: "Das Verzeihen. Das Verzeihen wovon? – Die Liebe. Mein Gott: die Liebe" (MLB, p. 634)[269].

> Er, der Erkannte, er hatte daran nicht mehr gedacht, beschäftigt wie er war: daß sie noch sein könnte. Es ist begreiflich, daß von allem, was nun geschah, nur noch dies überliefert ward: seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf; sie beschwörend, daß sie nicht liebten. Erschrocken und schwankend hoben sie ihn zu sich herauf. Sie legten sein Ingestüm nach ihrer Weise aus, indem sie verziehen. Es muß für ihn unbeschreiblich befreiend gewesen sein, daß ihn alle mißverstanden, trotz der verzweifelten Eindeutigkeit seiner Haltung.
> (...)
> Was wußten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht. (MLB, pg.635)[270]

Para o Filho, todavia, é difícil compreender que o amor ainda pudesse existir, pois ele não havia atingido o *Amor Dei intellectualis*, ou seja, o amor intectual de Deus. Ao ser reconhecido por todos em sua casa, percebe instantaneamente que a pressão, as cobranças e as expectativas de outrora seriam novamente instauradas com seu retorno e que ali, em seu meio familiar, desgraçadamente não encontraria sua identidade. Ao retornar para o antigo ciclo possessivo do amor familiar que o expelira, o Filho recebe um choque e cai de joelhos diante de seus familiares. Contudo, esse seu gesto foi interpretado por eles como um pedido de perdão de sua parte – uma vez mais e assim como antigamente, sua família não o considera ou

[269] Tradução de Luft: "O perdão. Perdão de quê?: O amor. Meu Deus: o amor.", In: MLB-PT, p. 165.
[270] Tradução de Luft: "Ele, o reconhecido, já nem pensava mais nisso, tão ocupado andava: que ainda pudesse existir o amor. É compreensível que, de tudo quanto agora acontecia, só isso fosse contado adiante: seu gesto, seu inaudito gesto nunca anteriormente visto; o gesto de súplica com que se lançou a seus pés implorando que não o amassem. Chocados e cambaleantes, ergueram-no. Interpretaram à sua maneira aquele arrebatamento, perdoando-o. Para ele deve ter sido indescritivelmente libertador que todos o entendessem mal, apesar da desesperada evidência de sua atitude. (...) Que sabiam a seu respeito? Agora era um homem terrivelmente difícil de ser amado, e sentia que só alguém seria capaz de amá-lo. Mas esse alguém não queria.", In: MLB-PT, p. 165.

o interpreta como ele é e sim como eles queriam que ele fosse. O gesto do Filho Pródigo de ajoelhar-se em sua chegada não recebe outra consideração por parte de sua possessiva família que não seja o seu pedido de perdão. Em contrapartida, o Filho quer demonstrar com esse seu gesto o pedido de que não o amassem[271]. Contudo, isso não condizia às expectativas dos outros.

Ao haver perceber que seus parentes haviam interpretado-o falsamente diante de seu ajoelhamento, o Filho Pródigo sentiu-se aliviado diante da ignorância deles. Nesse momento, ele estava reconhecendo sua fraqueza diante daqueles que o amavam possessivamente. Mas, assim como no passado, seus parentes interpretavam-no tal como queriam, procurando ofuscar e até mesmo reprimir toda e qualquer manifestação espontânea sua que não correspondesse às suas expectativas. A verdadeira descoberta que ele fez ao final da narração foi a de que nunca aprenderia a amar verdadeiramente, visto que não havia sido correspondido por Deus e que, embora tenha sofrido na peregrinação por si mesmo como um mártir, sua busca tampouco teve êxito porque não alcançou esse *Seinsgott*. Com isso, O Filho Pródigo não chegara a ter a afirmação de sua identidade por haver sido rejeitado pelo "Deus do ser".

Else Buddeberg afirma que se pode reconhecer cada vez mais a lenda do Filho Pródigo em elementos rilkeanos e que ela apontaria a essência de *Die Aufzeichnungen*: tal como aquele, Malte naturalmente partira da casa familiar – assim também como o próprio Rilke afastou-se de todas suas ligações familiares e sentimentais que tendiam ser possessivas. Malte partira sem ter um destino certo, fator que lhe era definitivamente indiferente:

---

[271] LOOCK, 1971, p.115.

> Immer deutlicher erkennt man die Legende in der Rilkeschen Ausgestaltungen als Konzentrat der 'Aufzeichnungen': der verlorene Sohn geht natürlich, so wie Rilke immer wieder aus allen ihn besitzen-wollenden Bindungen gegangen ist; genau so wie auch Malte gegangen war, obwohl ohne Ziel, und es schließlich gleichgültig wurde, wohin auch immer er ging. (BUDDEBERG, 1954, p. 196)

Já para Wilhelm Loock, o retorno do Filho Pródigo aponta para o irresoluto problema do amor. Assim como Deus não quisera amá-lo por um motivo que desconhecemos, o final da narrativa sugere que não se pode imaginar nenhum nível humano ou sobrenatural, real ou imaginário em que o problema do amor possa ser resolvido por alguém. O Filho Pródigo está possuído por um medo demoníaco que o amor de qualquer outro ser poderia atentar contra sua solitária e sagrada identidade:

> Gott wolte den verlorenen Sohn aus dem hinreichenden Grund noch nicht lieben, daß er selbst noch nicht existiert. Der Schluß wird nahegelegt, daß sich keine menschliche oder übernatürliche, wirkliche oder imaginäre Ebene vorstellen lasse, auf der das Liebesproblem bei jemandem gelöst werden könnte, der wie der verlorene Sohn von der dämonischen Angst besessen ist, die Liebe irgendeines anderen Wesen könnte seine heilig-einsame Selbstheit antasten. (LOOCK, 1971, p. 116)

Assim, a problemática do amor, verificada nessa lenda, aponta a ideia que Malte tem dela: como nunca será eficazmente resolvida, a única opção que se tem diante dessa situação de indefinição é proteger sua solitária identidade[272]. Do mesmo modo que foi iniciado com uma negação, esse último fragmento das *Aufzeichnungen* é encerrado, então, com uma negação que aponta para um problema sem solução.

Conforme dito anteriormente, uma possível explicação para a apropriação e a reformulação da história bíblica por Malte deve-se ao fato de ele fazer uso de tal narrativa para, sutilmente, assumir-se com um "filho perdido" para si mesmo e seu leitor. Errante pelo mundo, estrangeiro por opção, sem contato com a família e determinado a conhecer e a

[272] LOOCK, 1971, p. 116.

proteger sua solitária identidade, o protagonista-narrador põe-se à procura de si mesmo. No entanto, como o final das *Aufzeichnungen* é abrupto, repentino e aberto, encerrando-se na lenda do Filho Pródigo, não fica claro se ele logrou sua peregrinação em direção a si mesmo. Contudo, ao contrário do Filho Pródigo de sua narração, Malte não tem para onde retornar: o campo de Ulsgaard está desabitado, ninguém mora lá mais: "Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist..." (MLB, p. 459)[273]; ele tampouco possui algum familiar que poderia vir a reconhecê-lo em seu retorno: seus pais estão mortos, assim como seu avô. Malte encontra-se em um estado puro de solidão. Seu destino é vagar pelo mundo, ser um eterno estrangeiro gozando plenamente de sua liberdade de não pertencer a lugar algum ou a ninguém. Seus maiores valores são justamente esses:

> Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. (KRISTEVA, 1994, p. 15)

Com a lenda do Filho Pródigo, ele assume seu real estado no mundo e a perspectiva futura que enxerga para si: alguém vulgar (entendido como comum), anônimo e solitário. As relações que estabelece com o mundo externo e outras pessoas em seu presente acentuam essa sua condição de "órfão" no mundo, mas órfão por opção primeiramente.

> Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die? Wäre die Kindheit da, sie ist wie vergraben. Vielleicht muß man alt sein, um an das alles heranreichen zu können. Ich denke es mir gut, alt zu sein. (MLB, p. 464-465)[274]

---

[273] Tradução de Lya Luft: "Quando penso em nossa casa, onde não mora mais ninguém (...)" In: MLB-PT, p. 11.

[274] Tradução de Lya Luft: "E não se tem ninguém, anda-se pelo mundo com uma mala, um caixote de livros, no fundo sem qualquer curiosidade. Mas que vida é esta afinal? Sem casa, sem coisas herdadas, sem cães. Se ao menos se tivessem lembranças. Mas quem as tem? Se a infância estivesse aqui, mas está como que enterrada. Talvez seja preciso envelhecer para poder alcançar todas essas coisas. Acho que deve ser bom, envelhecer.", In: MLB-PT, p. 16.

Assim como o Filho Pródigo falha em sua tarefa de descobrir sua identidade, Malte não dá sinais de êxitos de sua parte, visto que seu romance termina com a lenda daquele. O jovem dinamarquês é um desconhecido tanto para si como para os outros ao seu redor em seu momento presente: "Es ist lächerlich. Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin nichts." (MLB, p. 468)[275]. Tampouco há uma perspectiva para seu futuro que ele considere esperançosa: "Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht; ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein" (MLB, p. 470)[276].

Ao mesmo tempo em que se assume com um Filho Pródigo, Malte alcança o ponto final de sua solidão[277] e desamparo pelo mundo. De certo modo ele já se sentia como tal, como um estrangeiro pelo mundo desde a morte de seu pai:

> Noch vor meines Vaters Tod war alles Anders geworden. Ulsgaard war nicht mehr in unserem Besitz. Mein Vater starb in der Stadt, in einer Etagenwohnung, die mir feindselig und befremdlich schien. Ich war damals schon im Ausland und kam zu spät. (MLB, p. 563)[278]

Pode-se, contudo, afirmar que a tomada de consciência sobre sua condição de desconhecido já lhe havia sido revelada através de suas primeiras experiências do estranho na infância, como com a "mão da parede" e com o Desconhecido do Espelho. Desde sua tenra idade, Malte vivia um cruel paradigma: em sua própria casa e entre sua própria família ele já era um estranho.

---

[275] Tradução de Lya Luft: "É ridículo. Estou aqui sentado em meu quartinho, eu, Brigge, que completei 28 anos, e de quem ninguém sabe nada. Estou aqui sentado, e não sou nada.", In: MLB-PT, p. 19.
[276] Tradução de Lya Luft: "Esse jovem estrangeiro insignificante, esse Brigge, terá de sentar-se num quinto andar e escrever, dia e noite; sim, terá de escrever, e este será o fim.", In: MLB-PT, p. 20.
[277] RILKE, 2005, p. 231.
[278] Tradução de Lya Luft: "Já antes da morte de meu pai tudo mudara. Não éramos mais donos de Ulsgaard. Meu pai morreu na cidade, em um lugar alugado, que me parecia hostil e estranho. Eu então já estava no estrangeiro, e cheguei tarde demais.", In: MLB-PT, p.102.

Então, tanto no mundo quanto em casa ele é/era um desconhecido, um estranho para si mesmo. E a tarefa de descobrir sua identidade sempre permeou seu imaginário e suas ações. Por essa razão ele se utiliza de narrações alheias, a fim de busca na voz de outros a forma de expressão de si mesmo.

COSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho verificou-se que através de suas experiências em Paris, Malte Laurids Brigge não somente teve contato com elementos estranhos de seu mundo externo, como também teve consciência da existência de um novo mundo interior que desconhecia até dado momento. Suas experiências na metrópole permitiram-lhe ter acesso a esse mundo interior. Porém, não é sua estadia nessa cidade para si estrangeira que lhe confere o *status* de "estranho" em relação ao seu meio externo. A condição *sine qua non* existencial de Malte é de ser um estranho de/e para si mesmo. Desde pequeno experienciou essa "realidade" que sempre lhe havia conferido a noção de ser um membro "não-pertencente" à sua família, alguém que deveria ser aquele que sua mãe anseava e sem vínculos afetivos que lhe pudessem oferecer todo o respaldo para o desenvolvimento e afirmação necessários de sua identidade. Percebe-se assim que para Malte "ser estranho ou estrangeiro" em sua própria casa, corpo e subjetividade é uma característica determinante para sua visão de mundo e que se impregna em seus passos e percepções de Paris. Suas anotações, totalmente estranhas ou alheias umas às outras, concretizam seu estado de alma desordenado e igualmente alheio a si.

O jovem dinamarquês não estabelece nenhum vínculo afetivo com a realidade externa. Ao contrário, em seu movimento de retorno a si próprio e fuga da tensão com a massificadora realidade que encontra, Malte inicia uma viagem subjetiva resgatando experiências e elementos, igualmente particulares, de sua infância e de leituras de sua formação. Tais aspectos vêm-lhe a confirmar seu sentimento de ser um estranho de/e em si mesmo, tomando-o pioneiramente como um expoente do sentimento de desconforto, de mal-estar e de fragmentação do indivíduo na modernidade. A crise do Eu, da crise da linguagem e do reconhecimento do mundo encontravam tanto no pequeno Malte, quando criança, quanto no

jovem adulto em Paris seu mais adequado representante. Se para a Psicanálise, o poder de identificação de traumas e de cura ocorre através da verbalização, para o protagonista-narrador de *Die Aufzeichnungen* esse poder encontra-se na escrita, e em uma instância maior, na Literatura: "Ich habe etwas getan gegen die Furcht, Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben, und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg über die Felder von Ulsgaard." (MLB, p. 464)[279]. Assim, por meio de suas anotações ele busca entender os fragmentos de si e de sua realidade. Se nelas há a inexistência de um fio narrativo orientador comum, pode-se também partir do mesmo princípio para analisa-lo: Malte é um indivíduo sem uma "unidade coerente".

A fim de iniciar a busca por sua identidade ou indícios de seu desconhecido mundo interior, Malte retoma seletivamente recordações de sua infância. Através da experiência da "mão da parede" e do "Desconhecido do espelho", ele ilustra como acontecimentos insólitos marcaram a afirmação de sua identidade. Retomando-as anos depois e solitariamente em Paris, ele tem toda a liberdade para assumi-las pela primeira vez para si, sem precisar seguir nenhuma convenção social ou temer reações adversas de sua tradicional família. Porém, do mesmo modo que "surgem" em sua escrita tais recordações, elas desaparecem nas anotações seguintes, não voltando a emergir mais na narrativa.

Como uma outra forma de imersão em sua subjetividade, Malte faz uso de leituras antigas de histórias que não lhe pertencem. Embora tais narrativas possam parecer ao leitor alheias ao protagonista-narrador, elas na verdade ilustram metaforicamente a condição do jovem no mundo. Na história do falso czar Grischa Otrepjow, por exemplo, ele encontra justificada não somente a busca por uma morte própria, lição que aprendeu desde sua infância

[279] Tradução de Lya Luft. "Fiz algo contra o medo. Passei a noite toda sentado e escrevendo, e agora estou tão cansado como depois de um longo passeio pelos campos de Ulsgaard.", In: MLB-PT, p. 15.

com a morte de seu avô, o Camareiro Brigge, mas também a fundamentação de ser quem ele quisesse ser ilimitadamente. Ora, se a Malte é designada uma morte que somente a ele lhe compete, sua vida também deveria seguir o mesmo caminho. Por isso, para ser fiel a esse seu projeto, ele usa a máscara de Grischa Otrepjow, aquele cuja força vinha por não ser "filho de ninguém" em uma realidade confeccionada por ele.

Buscando uma outra história alheia para servir-lhe de metáfora para ilustrar sua condição anímina de solitário e estrangeiro no mundo, Malte reconta a história bíblica do Filho Pródigo, e com ela encerra o romance. Resignadamente, revela mascaradamente ao leitor seu estado de "filho pródigo" permanente. No fundo, ele sempre tivera a conciência de que era um estranho para si mesmo e que corresponder ao amor de outros era um ato de escravidão que não queria mais vivenciar em seu presente. Malte, ao utilizar-se de narrativas alheias, ou histórias-exemplares, procura justificar-se e imortalizar-se entre os grandes.

Sua triste sina é de nunca ter sido, e nem se tornará a ser, plenamente ele; jamais esteve ou estará em casa e tampouco foi ou será o senhor de sua própria casa, segundo o pensamento de Bernhard Waldenfels (1997, p.11): "Was wir sind, sind wie nie ganz und gar (...) Es gibt keine Welt, in der wir je völlig zu Hause sind, und es gibt kein Subjekt, das je Herr im eigenen Hause wäre.". Com isso, este trabalho procurou demonstrar, entre muitas outras formas de interpretrar *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a delicada situação em que Malte se encontrava: estrangeiro em um mundo massificador, desconhecido para si mesmo e não possuindo algo que lhe seja próprio. Em meio ao caos da metrópole moderna e de seu inferno interior, ele encontra forças e refúgio na escrita. Através de seu fazer literário, Malte submerge em seu subjetivismo até atingir suas recordações infantis mais profundas e suas recepções de leituras que o ajudaram em sua formação. A expectativa inicial em

acompanhar essa viagem introspectiva de Malte foi apoiada no diálogo que o romance permite estabelecer com diversas áreas das Ciências Humanas, como a filosofia, a psicologia e a literatura. Tal flexibilidade do intercâmbio de experiências e análises do romance com outras disciplinas e com o próprio leitor evidencia a atualidade da obra de Rilke.

Passados mais de cem anos desde sua primeira publicação, *Die Aufzeichnungen* segue desafiando o leitor que percorre suas folhas em busca de um elo semântico entre seus setenta e um fragmentos. O romance não é um texto fácil e pode até mesmo ser considerado pretencioso em sua proposta, linguagem e forma. Contudo, sua multiplicidade de temas, formas e conexões com diversas áreas do conhecimento tornam-o um valioso testemunho do pensamento do homem de seu tempo. Pode-se, inclusive, entendê-lo como uma máscara que Rilke usa para retratar suas previsões de catástrofes bélicas vindouras que estavam prestes a eclodir. Ademais, o romance pode também ser observado como um desafio de Rilke a seus leitores atemporais: não seríamos todos estranhos/estrangeiros para nós mesmos? Não seríamos todos "filhos pródigos" perambulando pelo mundo sem rumo certo? Não necessitamos de máscara de outros para descobrir e afirmar quem somos? A experiência do estranho não faria parte de nossa condição existencial? Através de uma orientação modelar, o romance poderia muito bem continuar a receber novos fragmentos de um "Malte contemporâneo" – um sujeito igualmente fragmentado em seu interior, em estado de tensão e desorientação permanentes com sua repressora e massificadora realidade. Com essa possível conclusão, este trabalho espera ter contribuído para a ampliação dos estudos da obra de Rilke no âmbito acadêmico brasileiro e estimular novos estudos sobre *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

Bibliografia

Literatura primária:

RILKE, Rainer Maria. *Prosa und Dramen*. Org. August Stahl. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1996.

_____. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Comentários de Franz Loquai. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2005.

_____. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Comentários de Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag - Basisbibliothek, 2000.

_____. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Mandarim, 1996.

Literatura secundária:

ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

____. *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Imago Editora, 2003.

ARISTÓTELES. *A arte poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BEIL, Ulrich. Já Noites da cidade. A poetologia da metrópole na lírica moderna. In. Pandemonium germanicum. – Revista de estudos germânicos. N. 7. São Paulo: Ed. Humanitas, 2003.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

BOLLE, Willi. *A fisiognomia da metrópole moderna – A representação da história em Walter Benjamin* . São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *A metrópole como médium-de-reflexão.* In: Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. N. 3. Rio de Janeiro: Instituto Camões / PUC-Rio, 1999, p.139-160.

BRADBURY, Malcolm. *Modernismo – Guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Tradução: Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BROOKER, Peter. *Modernity and metropolis, Writing, Film and Urban Formations.* Great Britain: Palgrave, 2002.

BUDDEBERG, Else. *Rainer Maria Rilke - Eine innere Bibliographie*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1954.
CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo" In: *O Olhar*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 31-63.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

D´AGOSTINO, Vera M. *A crise da palavra*. In: Revista FACOM - Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP. Nr.17. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, Setembro 2007, p. 21-26.

DUDEN Vol. 8 - *Das Synonymwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 2006.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

EGLATON, Terry. *Einführung in die Literatur*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1997.

EILERT, Heide. „Aspekte der Moderne in Rainer Maria Rilkes Roman Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge". In: MALER, Anselm. *Europäische Romane der klassischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 2000

ESPINOSA, Bento. *Ética*. Tradução: Joaquim de Carvalho. Lisboa: Relógio D´Água Editores, 1992.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

FREEDMAN, Ralph. *Rainer Maria Rilke – Der junge Dichter 1875 bis 1906*. Tradução: Curdin Ebneter. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2001.

_____. *Rainer Maria Rilke – Der Meister 1906 bis 1926*. Tradução: Curdin Ebneter. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002.

FRENZEL, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur – Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart, 1976.

FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke Vol. IV. London: Imago, 1947.*

_____. *Gesammelte Werke aus den Jahren 1917-1920 Vol. XII*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1986.

_____. *Gesammelte Werke aus den Jahren 1920-1924 Vol. XIII.*Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1987.

_____. *Obras completas – De la historia de una neurosis infantil / El Hombre de los lobos y otras historias 1917-1919. Vol. XVI.* Tradução José L. Etcheverry. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 1994.

_____. *Obras completas – El yo y el ello, y otras obras (1923-1925).* Vol. XIX. Tradução José L. Etcheverry. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2000.

_____. *Obras completas – Psicopatologia de la vida cotidiana (1901) Vol. VI.* Tradução José L. Etcheverry. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2004.

_____. *Introducción al psicanálisis*. Tradução: Luiz López B. Torres. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. *Obras completas – La interpretación de los sueños (1900) Vol. IV*. Tradução José L. Etcheverry. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2007.

GENETTE, Gérard. *Die Erzählung*. Stuttfgart: Wilhelm Fink, 2010.

GRIMM, Jakob. GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*. Vol. 4. München: DTV, 1984.

GRIMMINGER, Rolf. "Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne" In: GRIMMINGER, Rolf, et al. *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1995, p.12-40.

_____. "Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende" In: GRIMMINGER, Rolf, et al. *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1995, p. 169-187.

HAMBURGER, Käte. *Rilke: Eine Einführung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976, pp. 67-84.

HELBRECHT, Ilse. *Urbane Revolution*. In: Urbanen Welten – Zeitschrift für Kulturaustausch. Stuttgart: 52. Jahrgang, 3/02, 2002, p. 29-31.

HERMANN. H.. RIDLEY, H. *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*. Essen: Verlag Der blaue Eule, 1990.

HOBSBAWNM, Eric J. *A era dos impérios 1875-1914.* Tradução: Sieni M. Campos et al. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 2011.

HOLTHUSEN, Hans Egon. *Rainer Maria Rilke*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990.

HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas. Introdução à Fenomenologia*. Tradução Maria Gorete Lopes e Sousa. Porto: RÉS Editora, 2001.

JUNG, Werner. *Georg Simmel zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 1990.

KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

KLÖCKNER, Klaus. *Texte und Zeiten – Deutsche Literaturgeschichte.* Berlin: Cornelsen Verlag, 1995.

KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Estranhos para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1994.

LEISS, Ingo; STADLER, Hermann. *Deutsche Literaturgeschichte Band 8 - Wege in die Moderne 1890-1918*. München: dtv, 2004.

LEJEUNE, Philippe. "Der autobiographische Pakt" In: Niggl, Günter (org.). *Die Autobiographie – Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 214-257.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade – Formas das sombras*. São Paulo: Graal, 2003.

LOOCK, Wilhelm. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge – Interpretationen*. München: R. Oldenbourg Verlag, 1971.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance – Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução: José Marcos. M. Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARTINS, Renata. *O automatismo da repetição na solução do enigma em ‚O Recado do morro'*. In: Revista Miscelânea – Revista de Pós-Graduação em Letras. Vol 5. Assis: UNESP, Dez. 2008/Maio 2009, p. 103-115.

MARTTENKLOTT, Gert. "Die Existenz und das Absurde. Sartre, Camus, Beckett". In: GRIMMINGER, Rolf, et al. *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1995, p.524-533.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Ausgewählte Werke*. Vol. I. Berlin: Dietz Verlag, 1985.

_____. *Manuscritos económicos-filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

NEUHAUS, Stefan. *Grundniss der Literaturwissenschaft*. Tübingen: A. Francke – UTB, 2005.

Novo dicionário Aurélio século XXI. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.

PASSOS, Cleuza R.P. *Crítica literária e Psicanálise — Contribuições e limites*. In: Literatura e Sociedade. N. 6. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, 2001-2002, p.165-185.

PETERSEN, Jürgen H. *Der Deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1991.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Trad: José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro. Graphia Editorial, 1999.

PRECHTL, Peter (Org). *Metzler Lexikon Philosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.

REBER, Natalie: *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A*

Hoffmann. Gießen, 1964.

RILKE, Rainer Maria. *Gedichte 1895 bis 1910*. Organização de Manfred Engel e Ulrich Fülleborn. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1996.

_____. *Poemas.* Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Poemas*. Tradução: Geir Campos. São Paulo: Luzes no asfalto, 2010.

SEGALL, Naomi. "Rilke´s Paris - cité *pleine de rêves*" In: KELLEY, David (org.). *Unreal city – Urban experience in moderne European literature and art*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

SILVA, Deonísio. *De onde vêm as palavras.* São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

SIMMEL, Georg. *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: LANDMANN, Michael (Org.). *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Stuttgart: Koehler Verlag, 1957, p. 227-242.

_____. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe Band II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1992, p. 764-770.

_____. As grandes cidades e a vida do espírito. Tradução Leopoldo Waizbort. In: Revista Mana N. 11 (2). 2005, p. 577-591.

STIERLE, Karlheinz. *Der Mythos von Paris*. Wien: Carl Hanser Verlag, 1993.

TATIÁN, Diego. *La cautela del selvaje – Pasiones y politica en Spinoza*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001, pp. 161-194.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, pg. 29-46.

VIETTA, Silvio. *Die literarische Moderne – Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachige Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: J.B: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992.

VON REBEUR, Ana. *La ciencia del color – Historias y pasiones en torno a los pigmentos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

WAHRIG Deutsches Wörterbuch. Berlin: Cornelsen, 2006.

WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997.

ZAVARONI, Dione et al. *A construção do infantil na obra de Freud*. In: Estudos de Psicologia (Natal). V. 12. N.1 Jan-Abril, 2007, p. 65-70.

Website:
HUSSERL, Edmund. *V. Cartesianische Medidation - Enthüllung der transzendentalen*

Seinssphäre als monadologische Intersubjektivität. In: http://www.textlog.de/husserl-cartesianische-meditationen.html (consulta em 12 de março de 2011)