UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

DANILO CHIOVATTO SERPA

Versos da lembrança e continuidade da poesia: reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Bachmann

São Paulo

2019

DANILO CHIOVATTO SERPA

Versos da lembrança e continuidade da poesia: reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Ingeborg Bachmann

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SS481v
v Serpa, Danilo
Versos da lembrança e continuidade da poesia:
reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do
mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Ingeborg
Bachmann / Danilo Serpa ; orientador Helmut Galle. -
São Paulo, 2019.
410 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Mito de Orfeu. 2. Poema poetológico. 3. Rilke.
4. Trakl. 5. Bachmann. I. Galle, Helmut, orient. II.
Título.

SERPA, Danilo Chiovatto. **Versos da lembrança e continuidade da poesia:** reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Bachmann. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Helmut Galle, por toda a atenção dedicada a esta pesquisa e apoio para que ela pudesse ser realizada de maneira ampla, aqui e no exterior;

À Prof.^a Dr.^a Betina Bischof e ao Prof. Dr. José Marcos de Macedo, pelos comentários durante o exame de Qualificação que contribuíram muito com ideias e rumos para a tese;

A Daniel Nagase e Gabriela Nor, por leituras de trechos e apontamentos para a tese;

A Pedro Schmidt, pela instigante conversa sobre o antigo alto-relevo da imagem de Orfeu, Eurídice e Hermes durante uma viagem de ônibus de São Paulo a Franca;

A Fábio Rosa, Felipe (Franca) Figueiredo, Arthur Vonk e Vinicius Pastorelli, pelas animadas discussões sobre a pesquisa;

Aos meus pais, pelo incentivo à pesquisa;

À Rosa, por se ligar a tantos entendimentos.

Auch danke ich Herrn Prof. Dr. Dieter Burdorf für die Beratung in Leipzig;

Den Teilnehmer/-innen seines Kolloquiums danke ich für die wertvollen Kommentare über mein Projekt;

Dem Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel danke ich für die Unterstützung für meine Teilnahme an der internationalen Sommerschule 2016 in Weimar *Wie entsteht ein Nationalautor? Konstruktion und Ambition*;

Den Teilnehmer/-innen der Sommerschule danke ich für den wissenschaftlichen Austausch in der freundlichen Atmosphäre, insbesondere Jana-Katharina und Anne-Kathrin, die mir außerdem in Leipzig sehr geholfen hat.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – Brasil (CAPES), tanto através de bolsa do Programa Demanda Social quanto do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, Processo nº 8881.132877/2016-01.

RESUMO

SERPA, Danilo Chiovatto. Versos da lembrança e continuidade da poesia: reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Bachmann. 2019. 410 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Neste trabalho, representações do mito de Orfeu em poemas de R. M. Rilke, G. Trakl e I. Bachmann são investigadas em atenção ao seu caráter poetológico, i. e., a tematizações da própria poesia, de seus atributos e componentes. No mito de Orfeu, distingue-se a figura de um poeta. Através da sua elaboração, podem-se expor em poemas compreensões, ideias de um autor acerca da poesia, de atribuições do poeta, até mesmo, em suas aproximações e distanciamentos em relação a elementos do mito, justificações para seu próprio fazer poético, bem como uma autoimagem do autor enquanto poeta. Busca-se depreender do poema com Orfeu concepções de poesia dos autores, entendimentos sobre a figura do poeta, características poéticas típicas de sua obra em determinado período. Nessa conexão com definições acerca do papel do poeta e da poesia, trata-se também de apreender significados que se atribuem a esse mito na primeira metade do séc. XX, na literatura de língua alemã, a partir de alguns exemplos. No primeiro capítulo, traços do mito de Orfeu são perscrutados em representações suas na Antiguidade. Nos capítulos subsequentes, são analisados poemas de Rilke, Trakl e Bachmann que mencionam Orfeu, tratados na ordem de sua publicação. Nas análises, a elaboração do mito de Orfeu, a caracterização do poeta, predicados vinculados à poesia no poema são ainda contrastados com declarações, formulações do autor em questão sobre poesia em, p. ex., cartas, escritos teóricos, aforismos, marginália, discurso de premiação. Pode-se constatar que em certos poemas de Rilke, Trakl e Bachmann existe também a estilização de outros autores da lírica de língua alemã como Orfeu, a saber, Novalis, Hölderlin e Celan, em confrontação com o qual aspectos da própria poesia e do fazer poético do autor do poema são caracterizados. O mito de Orfeu serve ao tratamento da dicotomia Apolo-Dioniso na arte, bem como da relação entre Dioniso e Cristo. Um mito de Orfeu bastante focalizado é o da catábase. Nas representações do mito, Eurídice recebe um papel central. Ela designa elementos significativos, características da poesia do autor, dinâmicas relativas à produção da sua poesia, aspectos, partes do poeta. Motivos do mito se conjugam com temas elaborados na poesia dos autores, como o olhar e sua conexão com um saber, um (re)conhecimento, e a passagem da poesia, do poeta pelo mundo dos mortos. No que concerne à representação da figura de Orfeu e suas identificações com o poeta, elas comportam ambivalências: em tensão com o mito antigo, os poemas põem em xeque o alcance da poesia, da própria palavra do poeta e sua capacidade de agir sobre uma realidade, mas não deixam de ser homenagens à poesia, afirmações da poesia, de suas possíveis significâncias.

Palavras-chave: Mito de Orfeu. Poema poetológico. Rilke. Trakl. Bachmann.

ABSTRACT

SERPA, Danilo Chiovatto. Verses of remembrance and continuity of poetry: reflections on the poet and lyrical poetry in representations of the Orpheus myth in poems by R. M. Rilke, G. Trakl and I. Bachmann. 2019. 410 f. PhD Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

In this research, representations of the Orpheus myth are investigated in poems by R. M. Rilke, G. Trakl and I. Bachmann considering their poetological character, that is, their thematization of poetry, its attributes and aspects. Orpheus is a mythical figure of the poet. The elaboration of the myth by authors – its proximity or distance to it – can expose their ideas and comprehension of poetry and of the poet's attributions. Even a justification of the poetic doing itself or a self-image of the author as a poet can be displayed. This research aims to distinguish, in such poems, authors' concepts of poetry, their understanding of the poet figure, typical poetic characteristics of their works. In connection with indications of the poet's and poetry's role, it also aims to identify meanings attributed to this myth in the first half of the twentieth century in German literature. The first chapter deals with features of the Orpheus myth in the Antiquity. The following chapters, which analyze poems by Rilke, Trakl and I. Bachmann, are organized according to the sequence of their first publication. In the analyses, the elaboration of the Orpheus myth, the characterization of the poet, characteristics associated with poetry in a poem and statements of its author about poetry expressed in letters, theoretical writings, aphorisms, marginalia, public speaking, etc. are compared. It is possible to verify that Rilke, Trakl and I. Bachmann depict in their poems, in some cases, other lyric authors as Orpheus, namely Novalis, Hölderlin and Celan. It indicates how these figures are significant references to them. However, the analyzed poems show not only a stylization of the author as or identifications with the referred figure but also differences between their poetic doings. The *katabasis* myth is often emphasized. Eurydice plays a central role – in different senses – in the poems examined of German Literature. She designates elements, traits of the author's poetry, processes of the poetic production, aspects of the poet. Motifs of the myth correspond to main themes treated in the author's poetry. Examples are the motif of seeing (reflecting the Orpheus motif of looking back) and its connections with knowledge, (re)cognition, and the motif of the passage through the underworld. Furthermore, the Orpheus myth serves to treat the dichotomy Apollon-Dionysus as well as relationships between the Christian Era and the ancient world in the art. Concerning Orpheus's representations and his identifications with the figure of the poet, there are ambivalences: the poems call into question how far poetry can reach, the poet's own words, their capacity of affecting a reality; still, they continue to pay homage to poetry, affirmations of its (possible) meanings.

Keywords: Orpheus myth. Poetological poem. Rilke. Trakl. Bachmann.

ZUSAMMENFASSUNG

SERPA, Danilo Chiovatto. Verse über das Gedenken und die Kontinuität der Lyrik: Reflexionen über den Dichter und die Dichtung in Darstellungen des Orpheus-Mythos bei Rilke, Trakl und Bachmann. 2019. 410 S. Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

In der vorliegenden Arbeit werden Darstellungen des Orpheus-Mythos in Gedichten von R. M. Rilke, G. Trakl und I. Bachmann in Hinsicht auf ihren poetologischen Charakter untersucht, i. e., die Thematisierung von Poesie, deren Eigenschaften und Aspekte. Im Umgang mit diesem Mythos, der vom Dichter und der Dichtung handelt, können Lyriker ihr jeweiliges Verständnis von Poesie zum Ausdruck bringen, Rechtfertigungen für ihr poetisches Tun entwickeln, ihr Selbstverständnis als Dichter präsentieren. Ziel der Arbeit ist es, Ideen der Autoren über die Dichtung, über die Aufgaben des Dichters, sowie Charakteristiken ihrer Poesie zu erfassen. Im Zusammenhang mit der Bestimmung der Rolle des Dichters und der Dichtung, geht es auch darum, anhand einiger Beispiele Bedeutungen zu identifizieren, die dem Orpheus-Mythos im 20. Jh. zugeschrieben werden. Im ersten Kapitel handelt es sich darum, Eigenschaften dieses Mythos in der Antike zu ermitteln. Die darauf folgenden Kapiteln widmen sich der Analyse von Gedichten Rilkes, Trakls und Bachmanns, die sich auf den Orpheus-Mythos beziehen. Die Kapitel sind nach der Chronologie der Gedichtpublikationen organisiert. Im Laufe der Analysen werden die Behandlung des Mythos, die Charakterisierung des Dichters und der Poesie im Gedicht Aussagen der Autoren über Dichtung gegenübergestellt, die z. B. in Briefen, theoretischen Schriften, Aphorismen, Marginalien, Dankesreden zu finden sind. Es konnte u. a. festgestellt werden, dass die Orpheus-Figur in den behandelten Gedichten auch zur Darstellung anderer Lyriker dient, nämlich von Novalis, Hölderlin und Celan, die sich insofern als paradigmatische Dichter erweisen. Im Bezug auf die stilisierte Figur des Dichters entfaltet der Autor – Rilke, Trakl oder Bachmann – Elemente seiner Poesie, aber nicht nur durch Annäherungen, sondern auch durch Oppositionen. Außerdem erweist sich der Orpheus-Mythos als geeignet zur Beschäftigung mit der Dichotomie Apollon-Dionysos in der Kunst, sowie zur Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Dionysos und Christus in der Poesie. Häufig wird in den Gedichten der *Katabasis*-Mythos fokussiert. Auf verschiedenen Ebenen kommt Eurydike eine zentrale Position zu. Sie verkörpert in den Darstellungen der Autoren Eigenschaften ihrer Dichtung, Dynamiken ihrer dichterischen Produktion. Sie zeigt sich als ein Reflex – zum Teil zumindest – der Dichtergestalt. Motive des Mythos verbinden sich mit Motiven der Lyrik der Autoren, wie das Motiv des Sehens, der Blick und seine Beziehung zu einem Wissen, einer (An)Erkennung, sowie das Motiv des Abstiegs des Dichters in die Totenwelt. Was die Orpheus-Darstellung und dessen Funktion als Identifikationsfigur betrifft, so ist eine Ambivalenz, ein Spannungsverhältnis gegenüber der antiken Figur in Betracht zu ziehen: die Gedichte stellen die Resonanz der Poesie, selbst die Worte des Dichters, ihre Fähigkeit, auf eine Situation einzuwirken, in Frage, aber sie gestalten und realisieren zugleich eine Kontinuität in der Poesie und deuten auf ihre Signifikanz hin.

Schlagwörter: Orpheus-Mythos. Poetologische Gedichte. Rilke. Trakl. Bachmann.

SOBRE AS SIGLAS E TRADUÇÕES

Quando não houver indicação de quem traduziu, as traduções são próprias. Elas servem apenas para tornar a leitura mais fluida e vêm seguidas do original. Os textos literários em alemão (que são o objeto maior deste trabalho) são citados e reproduzidos antes da tradução. Quanto a outras línguas, quando houver uma tradução já existente para o português e não se fez necessário comentar algo da língua original, prescinde-se de reproduzir o texto na língua do autor citado.

Siglas

Aen. - VIRGÍLIO. “Aeneid”. In: _____. *Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI*. Ed. G. P. Goold. Trad. H. R. Fairclough. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1986¹³, 239-571.

Arg. - APOLÔNIO DE RODES. *APTONAYTIKA/ Die Fahrt der Argonauten*. Org., trad. e comentário Paul Dräger. Stuttgart: Reclam, 2010.

B 14-21 - RILKE, Rainer Maria. *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Ed. Ruth Sieber-Rilke e Carl Sieber. Leipzig: Insel Verlag, 1938.

BW - BACHMANN, Ingeborg; CELAN, Paul. *Herzzeit. Der Briefwechsel*. Ed. e com. B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann. 1ª ed. 2009. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016⁵.

Georg. - VIRGÍLIO. “Georgica”. In: _____. *Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI*. Ed. G. P. Goold. Trad. H. R. Fairclough. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1986¹³, 80-237.

GW - CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Ed. Beda Allemann, Stefan Reichert, com participação de Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

GWE - BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. 4 vol. Intr. e ed. Bruno Hillebrand. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1986.

HE - HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe. Norbert v. Hellingrath; Fr. Seebass; L. v. Pigenot. 4 vol. Berlin: Propyläen Verlag, 1923².

HKA - TRAKL, Georg. *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. 2 Vol. Ed. Walther Killy e Hans Szklener. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1969.

ITA - TRAKL, Georg. *Sämtliche Werke und Briefwechsel*. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. 6 Vol. Ed. Eberhard Sauermann e Hermann Zwerschina. Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld, 1995-2014.

KA - RILKE, Rainer Maria. *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Ed. Manfred Engel et. al. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel Verlag, 1996.

KGA - CELAN, Paul. *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Comentários Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2012⁴.

KSA - NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2015¹⁰.

LAS - RILKE, Rainer Maria; ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Briefwechsel*. Ed. Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1975.

Met. - OVÍDIO, Públio Naso. *Metamorphoses*. Livros IX-XV. Ed. G. P. Goold. Trad. F. J. Miller. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1984².

MO - STORCH, Wolfgang (org.). *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Colaboração de Katrin Deufert e Marcus Deufert. Stuttgart: Reclam, 2010.

LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. 8 vol. Zürich; München; Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1981-1999 (Supplementum 2009).

OF - KERN, Otto. *Orphicorum Fragmenta*. Berlin: Weidmann, 1922 (na citação, o número da passagem na ordem disposta por Kern encontra-se entre chaves).

StA – HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Ed. Fr. Beißner [et al.]. 8 vol. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1943-85.

SW - RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke* (1955 -1966). 12 Vol. Ed. *Rilke-Archiv* com Ruth Sieber-Rilke, preparado por Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975.

W - BACHMANN, Ingeborg. *Werke* (1978). 4 vol. Ed. Christine Koschel; Inge von Weidenbaum; Clemens Münster. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 2010².

Sumário

1. Introdução

- 1. 1. Questões em torno da lírica poetológica: Orfeu e a representação do poeta 14
- 1. 2. Menções ao mito de Orfeu e suas representações na Antiguidade 26
 - 1. 2. 1. Catábase de Orfeu na poesia antiga: *Geórgicas* 44
 - 1. 2. 2. Catábase de Orfeu na poesia antiga: *Metamorfoses* (com considerações finais sobre o mito de Orfeu investigado neste capítulo) 58

2. Rilke: “Orpheus. Eurydike. Hermes” 78

3. Trakl: “Passion”

- 3. 1. Orfeu na poesia mais inicial de Trakl 130
- 3. 2. Orfeu, Apolo, Dioniso 143
- 3. 3. O mito de Orfeu mencionado em poemas mais tardios de Trakl 151
- 3. 4. “Paixão” (“Passion”), intersecções de mitos 152
- 3. 5. Designações da queda e a temática da culpa 160
- 3. 6. A “estirpe” dos amantes 173
- 3. 7. ‘Noite’ e associações dos amantes 175
- 3. 8. Caracterizações da figura de Orfeu 186
- 3. 9. Entre Cristo e Dioniso 189
- 3. 10. Caracterizações de Eurídice 195
- 3. 11 A flor azul, o poeta 200
- 3. 12 Considerações sobre aspectos poetológicos da figura da irmã em Trakl 207
- 3. 13 Considerações finais sobre aspectos poetológicos do mito de Orfeu em “Passion” 209

4. Rilke: *Sonette an Orpheus*

- 4. 1. Orfeu em dois tempos na lírica de Rilke (considerações iniciais) 216
- 4. 2. Alguns elementos constituintes da poesia de Rilke em sua fase tardia 220
- 4. 3. Ainda sobre temas da ‘mudança’ (“Wendung”) e os *Sonetos a Orfeu* 235
- 4. 4. Sonetos destacados nas análises 238
- 4. 5. Orfeu como ponto de partida dos *Sonetos a Orfeu* 240
- 4. 6. Algumas características formais e gerais dos *Sonetos a Orfeu* 243

4. 7. Análises de poemas	248
4. 7. 1. <i>SaO I, 26</i>	249
4. 7. 2. <i>SaO I, 1</i>	256
4. 7. 3. <i>SaO I, 2</i>	262
4. 7. 4. <i>SaO I, 3</i>	270
4. 7. 5. <i>SaO I, 5</i>	278
4. 7. 6. <i>Apontamentos gerais sobre temas e motivos tratados ao longo dos sonetos</i>	
4. 7. 6. 1. Orfeu, Apolo, Dioniso e Cristo	287
4. 7. 6. 2. Breve excursão sobre Hölderlin e Orfeu e transformações do louvor e lamento	289
4. 7. 6. 3. O mundo dos mortos (<i>SaO I, 9</i>)	293
4. 7. 6. 4. Considerações sobre a natureza nos <i>SaO</i>	297
4. 7. 6. 5. O mundo da máquina	299
4. 7. 6. 6. Tematização da arte nos <i>SaO</i>	301
4. 7. 7. <i>SaO II, 13</i>	303
4. 7. 8. <i>SaO II, 28</i>	313
4. 8. Considerações finais: mito de Orfeu e caracterizações da poesia e do poeta nos <i>SaO</i>	318
5. Ingeborg Bachmann: “Dunkles zu sagen”	322
6. Conclusões	374
7. Anexos: tradução de poemas de língua alemã mais detidamente analisados	
P. Celan: <i>Corona</i>	383
R. M. Rilke: <i>Orfeu. Eurídice. Hermes</i>	384
G. Trakl: <i>Fúlgida hora</i>	387
G. Trakl: <i>Paixão</i>	388
G. Trakl: <i>Canção Ocidental</i>	389
R. M. Rilke: <i>Soneto a Orfeu I, 26</i>	390
R. M. Rilke: <i>Soneto a Orfeu I, 1</i>	390
R. M. Rilke: <i>Soneto a Orfeu I, 2</i>	391
R. M. Rilke: <i>Soneto a Orfeu I, 3</i>	391
R. M. Rilke: <i>Soneto a Orfeu I, 5</i>	392

R. M. Rilke: Soneto a Orfeu I, 9	392
R. M. Rilke: Soneto a Orfeu II, 13	393
R. M. Rilke: Soneto a Orfeu II, 28	393
I. Bachmann: Dizer coisas escuras	394

8. Referências

A - Textos da Antiguidade	395
B - Autores da modernidade analisados ou comentados/ Textos de ópera	397
C - Textos da crítica	399
D - Artigos em obras de referência, sites, léxicos e dicionários	409

1. Introdução

1.1. Questões em torno da lírica poetológica: Orfeu e a representação do poeta

Barbara Wiedemann (2002: 34) indica que a leitura do poema “Corona”, de Paul Celan, a partir do “motivo de Orfeu” (“Orpheusmotiv”) foi primeiramente sugerida por Marlies Janz (cf. JANZ 1976: 52). O movimento de descenso formulado no verso 7 desse poema (“Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten”) (KGA: 39) (“Meu olho desce ao sexo da amada”, na trad. de Claudia Cavalcante, CELAN 2009: 25), com o olhar do eu-lírico, do poeta, para a amada, aludiria ao mito de Orfeu e Eurídice. A busca de Orfeu por Eurídice no mundo das sombras e o seu olhar para baixo, para o reino dos mortos, ao encontro dela, é um elemento desse mito que se acha, pelo menos nos textos supérstites da Antiguidade, de modo mais evidenciado na poesia latina, ao final do quarto e último livro das *Geórgicas*, de Virgílio, e no livro 10 das *Metamorfoses* (Georg. 4, vv. 485-502; Met. 10, vv. 53-63).

Nas palavras de Wiedemann (2002: 34), desde a proposta de interpretação de Janz, “o movimento para baixo do eu ao tu é lido por quase todos os intérpretes [...] no sentido de um motivo de Orfeu” (“Die Abwärtsbewegung des Ich auf das Du ist von fast allen Interpreten im Sinne eines Orpheusmotivs [...] gelesen worden”). Para Janz (1976: 52s.), o motivo de Orfeu é introduzido no poema que, em conjunção com a temática amorosa, lida com a relação do poeta com o mundo dos mortos, sendo o confronto do poeta com a morte em Celan um tema que ultrapassa o âmbito apenas deste poema.

“Corona”, poema de 1948 (quando Celan se encontrava em Viena, segundo a referida edição comentada), foi publicado naquele que, após a recolha de *Der Sand aus den Urnen*, é considerado o primeiro livro do autor, *Mohn und Gedächtnis*, de final de 1952/ início de 1953 (KGA: 592; 606). A significância de “Corona” para a poesia da fase inicial de Celan se mostra na expressão que, contida por volta do centro do poema, i. e. “Mohn und Gedächtnis” (KGA: 39, v. 10), também serve como título do livro. Segundo B. Wiedemann (2002: 30), o poema desde muito cedo chama a atenção de leitores e intérpretes da poesia de Celan também por sua posição no que foi tratado pelo próprio autor como seu primeiro livro de poemas válido. Em *Mohn und Gedächtnis*, o poema precede “Todesfuge” e encerra o ciclo que traz o título *Der Sand aus den Urnen*. “Corona” é reproduzido a seguir de GKA 39¹:

¹ Nos Anexos, encontra-se a tradução de Claudia Cavalcanti do poema.

Corona

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr. 5

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, 10
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt, 15
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

Na leitura de M. Janz (1976: 52s.), o motivo de Orfeu, mais especificamente o de sua catábase, de sua tentativa de resgatar Eurídice do Hades, da morte, vincula-se a uma “demanda”, que se delineia no poema, “da liberação da morte” (“Postulat der Befreiung des Todes”). Para Janz (1976: 52), isto também encontra expressão na “metáfora da pedra que floresce” (“Metapher des blühenden Steins”), no v. 15 de “Corona”. Seguindo sua interpretação (JANZ 1976: 52-54), designa-se no poema uma exigência de ‘passagem’ de um tempo da morte, de um tempo compreendido como (re)produtor de perecimento; essa característica do tempo não é atrelada tanto a uma propriedade geral sua, mas a uma dimensão social, um tempo produzido e mantido socialmente. Que o poema também trata de um aspecto relativo a sociedade, mais público, é indicado no próprio título, “Corona”, como Janz (1976: 220, n. 58) abarca uma de suas acepções: um círculo de pessoas – “audiência” (“Zuhörerschaft”), “público” (“Publikum”) –, o que tem uma determinação, no poema, num tipo de cerco ao poeta em seu ‘enlace’ amoroso “à janela”, em verso que elabora uma contraposição entre um espaço íntimo e um exterior: “Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße” (“Nós estamos abraçados à janela, eles nos observam da rua”) (GKA: 39, v. 13).

Mais recentemente, Ruven Karr (2015), p. ex., ocupa-se também do mito de Orfeu em sua análise de “Corona”. Ele (KARR 2015: 202) caracteriza a temática da descida ao mundo dos mortos como “onipresente” (“allgegenwärtig [...]”) no poema de Celan. Para R. Karr (2015: 204s.), trata-se, no poema, da busca por uma “vivificação dos mortos” (“Verlebendigung der

Toten”), uma “presentificação dos mortos” (“Vergegenwärtigung der Toten”), que se condensa “na imagem [...] da pedra que floresce” (“im [...] Bild vom blühenden Stein”), no v. 15 de “Corona” (KGA: 39). Nessa imagem paradoxal, “Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt” (KGA: 39, v. 15) (“Está na hora da pedra começar a florescer”, na trad. de C. Cavalcanti, CELAN 2009: 25), sugere-se, entre outras coisas, um entrelaçamento entre algo relacionado a um impulso vital e o que não tem vida – decerto, nesse ponto da interpretação de Karr, em pedra (*Stein*) deve-se considerar ainda o sentido de lápide (em alemão, *Grabstein*).

Para além de “Corona”, Jean Firges distingue a figura de Orfeu nos traços do poeta em muitos poemas de Celan: o poeta *vates* capaz de proceder à descida ao mudo dos mortos, à catábase, “para emergir do esquecimento a lembrança dos que foram perdidos” (“um das Andenken der Verlorenen aus dem Vergessen heraufzuholen”) (FIRGES 1999: 29-31²). Mesmo o título de seu livro, *Den Acheron durchquert ich (O Aqueronte atravessei)*, J. Firges toma de um verso de Gérard de Nerval traduzido por P. Celan, em que a referência ao mito de Orfeu é explícita: “Den Acheron durchquert ich – zweimal durchquert ich ihn,/ Auf Orpheus’ Leier spielend – ich spielte zweierlei” (GW IV: 809) (“O Aqueronte atravessei – duas vezes o atravessei,/ tocando na lira de Orfeu – eu toquei de duas maneiras distintas”), do poema “El desdichado”. De maneira concisa, na análise de Firges, a figura do poeta em Celan é identificada a Orfeu na medida em que designa passagens para o mundo dos mortos, tematiza-os, aproximando-os, até certo ponto, à vida, presentificando-os. Partindo de concepções acerca da poesia desenvolvidas por Rilke em torno do mito de Orfeu, Celan chegaria a uma teoria poética da “memoração dos mortos” (“Totengedächtnis”): “no ‘poema depois de Auschwitz’ os mortos do Holocausto devem continuar vivendo” (“[i]m ‘Gedicht nach Auschwitz’ sollen die Toten des Holocausts weiterleben”) (FIRGES 1999: 113, também ali tal aproximação entre Rilke e Celan). Esse tema, o Holocausto, o genocídio perpetrado contra os judeus, é tratado pela crítica também em “Corona”. Como aponta Peter Mayer (1969: 65) – segundo B. Wiedemann (2002: 35), pela primeira vez apontado por ele –, a temática do amor em “Corona” (“Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis”, v. 10) se reporta também, pela configuração linguística da expressão “Geschlecht der Geliebten” (“Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten”, v.7), à “estirpe dos amados”³ do poeta, quer dizer, ao povo judeu.

² Poetas *vates*, p. 29. Citação, p.31. Cf. ainda pp.100; 151; 244ss. Christine Ivanovic (2005) também define o mito de Orfeu como fundamental na poesia de Celan.

³ Em sua tradução, C. Cavalcanti opta neste trecho de “Corona” por “sexo da amada”, no verso 7 (“Meu olho desce ao sexo da amada”, CELAN 2009: 25). Deve ser impossível reproduzir com uma expressão em português os sentidos possíveis de “Geschlecht der Geliebten”. “Geschlecht” pode significar, entre outras coisas, tanto “sexo” como “gênero”, “estirpe”. “Der Geliebten” é um complemento genitivo que pode ser lido tanto como singular feminino (“da amada”) quanto um plural (“dos amados”, “das amadas”).

Essas relações aparecem— até antes de M. Janz, nesse ponto — em Klaus Weissenberger (1969b), que associa a elaboração do mito de Orfeu em “Corona” a traços bastante gerais e abrangentes da poesia de Celan. O movimento de anábase (*ἀνάβασις*), da subida que se segue à descida ao mundo dos mortos no poema acima citado, é entendido como um processo de memoração, contra o esquecimento, em seu estudo sobre Paul Celan. Ao analisar “Corona” (WEISSENBERGER 1969b: 17-20), as palavras “Mohn und Gedächtnis” (KGA: 39, v. 10) (“ópio e memória”) são assinaladas como o par antitético a partir do qual se organiza o poema: ópio condensaria o princípio do esquecimento, representado no poema pela ‘queda no esquecimento’ (“ins Vergessen herabsinken”) (WEISSENBERGER 1969b: 18), pelo estado do sono em que mesmo no sonho se dorme (v. 5 de “Corona”, KGA: 39), por exemplo. Ainda que sua interpretação aponte de modo secundário para a questão do genocídio perpetrado contra os judeus na Alemanha nazista, Weissenberger (1969b: 19) designa o descenso no v. 7 como um voltar-se aos seus mortos. Seguindo essa leitura, o poema faz um resgate, pela memória, dos mortos na Shoá, trazida à tona e exposta à vista para que se veja e saiba de modo aberto, público (“Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:/ es ist Zeit, daß man weiß!”) (KGA: 39, vv. 13-14); “o teor imperativo” (“[d]er imperativische Gehalt”) (WEISSENBERGER 1969b: 19) no fim do poema (“es ist Zeit”, KGA 39: v. 14; 15; 17; 18) (“Está na hora”, CELAN 2009: 25) aponta para a premência – e consideração da possibilidade de sucesso, sem que isso seja dado como concretizado – da realização do “processo de elevação do que está esquecido para a memória” (WEISSENBERGER 1969b: 19) (“Prozess der Erhebung des Vergessenen ins Gedächtnis”).

Já nesse livro de K. Weissenberger (1969b), características e procedimentos poéticos de Celan, como o vínculo do poeta com os mortos, os movimentos descendente e ascendente que se delineiam em seus poemas, são relacionados ao mito de Orfeu e à poesia de Rilke:

Assim como Rilke moldou o mito de Orfeu como expressão da união entre vida e morte na totalidade do “espaço do mundo interior”, a poesia de Celan também se desenvolve a partir do anseio de abarcar a morte como outro lado da existência humana. De modo parecido com Rilke, Celan também exige que a poesia se erga a partir da “noite” (WEISSENBERGER 1969b: 15) (So wie Rilke den Orpheus-Mythos geschaffen hat als Ausdruck von der Vereinigung von Leben und Tod zur Ganzheit des “Weltinnenraums”, so entwickelt sich Celans Dichtung aus dem Verlangen, den Tod als andere Seite der menschlichen Existenz miteinzubeziehen. Ähnlich wie Rilke fordert auch Celan, daß die Dichtung erst aus der “Nacht” emporwächst).

Weissenberger (1969b: 19) propõe que um movimento de subida, de anábase, em “Corona” se realiza através das anáforas⁴ de início de verso, que se desenvolvem a partir do v. 8, i. e., depois do verso que assinalou a descida. Conjugado ao movimento de descida parece estar também um movimento de interiorização, uma passagem para dentro, ao interior (KGA: 39, v. 3: “die Zeit kehrt zurück in die Schale”), ao mundo do sono (KGA: 39, v. 5: “im Traum wird geschlafen”). Existe, então, no poema, uma passagem, a partir de por volta de seu centro, após o verso que conforma a descida (v. 7), do escuro (“Dunkles”, v. 9) até a visão (por uma janela) (v. 13), passando pela luz noturna da lua sangrenta (de coloração presumivelmente também escura) (“Blutstrahl des Mondes”, v. 12) no mar.

Como se pode perceber, comentários da crítica aproximam a poesia de Celan a temas, motivos do mito de Orfeu, mas, nos seus poemas, o nome de Orfeu nunca aparece, até onde se pode ver⁵, não obstante a pesquisa sobre o autor indique que ele possuía referências e mesmo conhecimentos sobre esse mito de modo algo detalhado. Firges (1999: 31) escreve que Renate Böschstein mostra que a topografia do mundo ífero utilizada por Celan “provém” antes “dos mitos em torno de Orfeu” e do movimento órfico do que de Homero ou Virgílio:

ela provém dos mitos em torno de Orfeu, e o registro se encontrou em uma placa de inscrição gravada em ouro, achada perto de Tarento e na qual são dadas instruções de orientação no mundo ífero para adeptos de uma seita órfica. Celan possuía esse texto em uma tradução dos pré-socráticos editada por Capelle (Stuttgart 1950) (Sie stammt aus dem Mythos um Orpheus, und die Aufzeichnung befand sich auf einer in Gold gravierten Inschrifttafel, die bei Tarent gefunden wurde und auf der den Anhängern einer orphischen Sekte Anweisungen zur Orientierung in der Unterwelt gegeben werden. Celan besaß diesen Text in der von Capelle herausgegebenen Übersetzung der Vorsokratiker [Stuttgart 1950]).

Em seu comentário (GKA: 659) à seguinte passagem do poema de Celan “Aber” (1957/8), “die Schwäne,/ in Genf, ich sah’s nicht, flogen, es war,/ als schwirrte, vom Nichts her, ein Wurfholz/ ins Ziel einer Seele” (“Os cisnes,/ em Genebra, eu não vi isso, voaram, era/ como se zumbisse, a partir do nada, uma madeira de arremesso/ ao alvo de uma alma”) (KGA: 106, vv. 14-17), B. Wiedemann assinala que há marcas de leituras de Celan que realçam, com a indicação “Die Schwäne in Genf (“os cisnes em Genf”) | 17.8.59”, o trecho da *politeia*, de Platão, assim transcrito na edição comentada: “[s]o hätte man z. B. die einst dem Orpheus gewesene Seele das Leben eines Schwanes wählen sehen, indem sie aus Hass gegen das weibliche Geschlecht wegen des von ihm erlittenen Todes von keinem Weib habe wollen geboren werden” (“assim, teria sido vista, p. ex., a alma que anteriormente fôra a de Orfeu escolher a vida de um cisne, na

⁴ Ambas as palavras são composições com o prefixo *ana*, que pode significar “para cima”, “de volta”: *ana* + *baíno* (ir); *ana* + *phorá* (levar, transportar).

⁵ V. o catálogo de figuras da mitologia grega na poesia de Celan organizado por Matthias Steinhart (2008: 113).

medida em que ela [a alma de Orfeu, D. S.], por ódio contra o sexo feminino por causa da morte que ele sofreu, não queria nascer de uma mulher”⁶), indicando uma provável reflexão (em Celan) sobre Orfeu na figura do cisne.

Mas, para além de paralipômenos, por assim dizer, não se acham, como já apontado, menções explícitas ao mito, isto é, o nome de Orfeu na poesia de Celan. Não obstante, elas podem ser encontradas em contexto poético próximo a esse autor – ao que ainda voltaremos. De todo modo, em alguns exemplos da crítica acima referidos, expõem-se predicados muito atribuídos – pelo menos na crítica – ao mito de Orfeu: um significado poetológico da sua representação em poemas, em que o autor do poema caracteriza aspectos de sua poesia ou até a si mesmo enquanto poeta a partir de componentes desse mito. O traço poetológico se distingue pelo tratamento de elementos da poesia, da poesia lírica, em poemas. Como sistematiza Rudolf Brandmeyer (2016: 158), em seu artigo sobre “Lírica poetológica” (“Poetologische Lyrik”): “o poema poetológico pode falar do autor, da obra e do leitor” (“Das poetologische Gedicht kann vom Autor sprechen, vom Werk und vom Leser”). Aliado a isso, o poema poetológico se caracteriza por uma propriedade autoreflexiva (al. *selbstreflexiv*, v. HINK 1994: 10-14; BRANDMEYER 2011: 157, neste: “den poetologischen Texten kommt das differenzierende Merkmal zu, selbstreflexive Texte zu sein”). No caso, a autoreflexividade ocorre no interior do gênero lírico: uma referência na poesia lírica a seus elementos, componentes. Quando um autor, ao fazer um poema, tematiza aspectos da poesia, é também de se considerar que se assinalem aí concepções de poesia, do fazer poético do próprio autor; que haja um índice de reflexão nesse sentido.

Poemas que trazem à baila o mito de Orfeu preenchem, a princípio, requisitos fundamentais da lírica poetológica⁷, ao designar um aspecto da poesia, mais precisamente o poeta. Como se exemplifica mais adiante, Orfeu se distingue no mito antigo como uma figuração, uma representação do poeta, do poeta lírico. No mito, trata-se também de sua poesia e seus efeitos, sua audiência. O tratamento desse mito por autores de poesia pode servir à

⁶ O sublinhado é uma reprodução das marcas de leitura de Celan pela edição comentada de seus poemas (GKA). O trecho de Platão (2013: 482), na parte final da *politeia*, é X, 620a: “ἰδεῖν μὲν γὰρ ψυχὴν ἔφη τὴν ποτὲ Ὀρφέως γενομένην κύκνου βίον αἰρουμένην, μῖσει | τοῦ γυναικείου γένους διὰ τὸν ὑπ’ ἐκείνων θάνατον οὐκ ἐθέλουσαν ἐν γυναικὶ γεννηθεῖσαν γενέσθαι” (aqui, grifo D. S.). Após voltar do Hades, Orfeu é morto por mulheres trácias em fúria dionisiaca. As referências à sua morte nos mitos antigos serão expostas ao longo dos capítulos seguintes.

⁷ Existe também o termo “metalírica” (“Metalyrik”) em referência a poemas poetológicos (ZYMNER 2011: 109, que define poemas poetológicos como aqueles que abordam questões de poética ou funções da própria lírica). Ainda que ao longo deste escrito se utilize a expressão poema poetológico, a indicação do termo metalírica serve para destacar o caráter autorreferente considerado para esse tipo de poesia.

formulação de uma autoimagem, uma caracterização de si como poeta, bem como expor entendimentos do fazer poético, ideias acerca da poesia lírica.

A consideração de um poeta como Orfeu deve indicar uma poesia que molda definições acerca do fazer do poeta e das capacidades da poesia. A determinação do papel da poesia e da atividade do poeta através da representação desse mito pode acontecer de maneira positiva ou negativa. A aproximação, comparação de um poeta com Orfeu incide, por certo, em um tipo de validação para seu fazer poético. É de se supor, contudo, que a referência a Orfeu, num contexto moderno, comporte também distanciamentos em relação a essa figura da Antiguidade. Modernidade e Antiguidade são – evidentemente – mundos completamente distintos. O próprio voltar-se a esse mito em um poema não deixa de sugerir ainda sua significância para a poesia.

Propõe-se aqui investigar a representação do mito de Orfeu na lírica alemã de por volta da primeira metade do séc. XX, em seu aspecto poetológico, a partir do que foi acima descrito. O ponto principal de investigação é determinar significados atribuídos aí a esse mito; significados relativos a uma exposição do papel do poeta e da poesia nessa época, através da sua representação em poemas. Nisso, procede-se a um estudo de caso, por assim dizer: são selecionados para análise poemas de diferentes autores em que o mito de Orfeu é apresentado. Um critério para a seleção é a menção explícita a Orfeu, o aparecimento de seu nome, seja no título ou no corpo do poema. Isto fornece uma garantia inicial de que se trata mesmo dessa figura no poema, e não de figuras e temas aproximados, apenas semelhantes. Considera-se que esse critério, como um ponto de partida, ajude a abarcar especificidades do mito, em sua representação moderna.

Os poemas escolhidos são “Orpheus. Eurydike. Hermes” (1904) (KA I: 500ss.), de Rilke; “Passion” (1914) (ITA IV.1: 124), de Trakl; o ciclo *Die Sonette an Orpheus* (1922) (KA II: 235-272), também de Rilke; e “Dunkles zu sagen” (1952) (W I: 32), de Ingeborg Bachmann. “Dunkles zu sagen” possui muitas relações com “Corona”, de modo que, no capítulo sobre Bachmann, uma nova consideração e alguns apontamentos sobre o poema de Celan mencionado no início, nessa moldura de aproximação com o mito de Orfeu, ainda têm lugar. Ainda que, dentre autores que têm sua significância para a literatura alemã – e mesmo para além dela – reconhecida e estabelecida, haja também poemas de Gottfried Benn, Yvan Goll ou Hermann Broch que apresentam caracterizações do mito de Orfeu na poesia moderna de língua alemã⁸, os motivos para que as análises se concentrem nos poemas acima listados se devem

⁸ Seguindo textos compilados em *Mythos-Orpheus* (1997/ 2010, organizado por W. Storch, pela editora *Reclam*), ele aparece de maneira bastante destacada a partir do séc. XX na literatura de língua alemã. Aqui, onde se lê literatura ou poesia alemã, deve-se entender literatura ou poesia de língua alemã.

principalmente aos propósitos deste trabalho: perscrutar a representação de Orfeu refletindo características da poesia lírica, atributos do poeta que faz o poema e da sua poesia. Assim, trata-se de focar nos poemas que exibem, como anteriormente determinado, mais o nome Orfeu do que o adjetivo órfico. Utilizando uma fórmula simples de Segal (1989: xiv), não se trata aqui primeiramente de “religião órfica, orfismo, [d]os órficos ou [d]os chamados poemas órficos, mas [...] [do] mito de Orfeu como ele aparece na literatura (“Orphic religion, Orphism, the Orphics, or the so-called Orphic poems, but [...] the myth of Orpheus as it appears in literature”). No poema “Orphische Zellen” (1927) (“Células órficas), de Gottfried Benn (GWE I: 197-198), aparece apenas o adjetivo órfico, no título (e não o nome de Orfeu). “Vergil in des Orpheus Nachfolge” (1945) (“Virgílio na sucessão de Orfeu”), de Hermann Broch (1953: 150), poema escrito no entorno do romance *Der Tod des Vergil* (*A morte de Virgílio*) e que aparece em edições posteriores do autor principalmente com o título “Vom Schöpferischen” (“Sobre o que é criador”) (como na edição crítica dos poemas de 1980, v. SPEISER 1992: 159, esp. n. 1 e MO: 194; 286), não apresenta o nome de Orfeu no corpo do texto do poema, apenas o adjetivo “órfico” (“orphisch”, no último verso). No poema de Goll (2010: 214-217) “Der neue Orpheus” (1918) (“O novo Orfeu”), Orfeu é compreendido de modo mais abrangente, não se restringindo à figura do poeta, mas designando o que se poderia chamar “artista”. Como escreve Manuela Speiser (1992: 146), o mítico tocador de lira aparece em “Der neue Orpheus” como “pianista, organista, cantor de variedade e palhaço” (“Klavierspieler, Organist, Varieté-Sänger und Clown”). Uma caracterização semelhante das transformações de Orfeu no mundo moderno que se encontra em “Der neue Orpheus” pode ser percebida no ciclo de Goll sobre Orfeu intitulado “Dithyramben” (“Ditirambos”) (cf. SPEISER 1992: 150). Principalmente ao final do poema “Der neue Orpheus”, Orfeu se define como um pianista (nesse aspecto, cf. a interpretação de BUTTER; CHRIST 2003: 183). Assim, ele não se caracteriza aí tanto ou mais exclusivamente como poeta lírico.

Dentre os poemas preteridos que lidam com a figura de Orfeu na literatura alemã da primeira metade do séc. XX, “Orpheus’ Tod” (1946) (“A morte de Orfeu”), de G. Benn (GWE I: 343-344), é um que não deixa de se oferecer à análise, segundo os critérios acima propostos. Esse poema se insere, temporalmente, no pós-Segunda Guerra, época representada pelo poema de Bachmann. Como se propõe antes a concentração em alguns casos do que a extensividade, “Orpheus’ Tod” não será um objeto de atenção desta vez. Uma característica desse poema de Benn é ser um *Rollengedicht*, em que o eu do poema assume o papel de Orfeu, no caso. Não que o fato de “Orpheus’ Tod” ser um *Rollengedicht* impeça a análise do poema no sentido aqui

indicado, mas para o exame da relação que se delineia entre a figura de Orfeu exposta no poema e o poeta que faz o poema, opta-se pelo texto que não apresenta uma identificação inicial, senão que já uma distinção entre eles. Aliás, ao longo do presente texto, o termo poeta, sem mais qualificativos, é usado em referência a uma instância do poema, instauradora, produtora de seus sentidos, acessível, divisada e distinguível textualmente. Essa determinação do termo poeta possui certa relação com o que tradicionalmente se entende por “eu lírico”, designação esta, porém, um tanto quanto dissonante em poemas em que não há uma marcação textual de primeira pessoa do singular (o que acontece em muito dos poemas aqui analisados). Além disso, o poeta se identifica, neste trabalho, também com uma instância textual superior, que ‘põe’ o eu, quando o eu é indicado no poema; uma instância responsável pela disposição e coordenação formal do poema; instância que “organiza a perspectiva do poema e direciona o eu sem se identificar com este” (“textual entity, constructed *in and by* the text”. [...] “It organizes a poem’s perspective and directs the I without being identical with it”) (BURDORF 2017: 25⁹; v. MÜLLER 2011, no *Dicionário de Lírica [Handbuch Lyrik]*, para uma discussão sobre vantagens e desvantagens do uso do termo eu lírico: uma conclusão que se pode tirar daí é que eu lírico é um termo cada vez mais colocado em xeque). Poeta, aqui, significa aquele que faz o poema, uma instância que se produz, manifesta textualmente e não se confunde com a pessoa empírica, em referência à qual, assim, a palavra poeta não é utilizada neste texto. Além de indicar essa instância descrita, a palavra poeta precisa ainda ser empregada para assinalar a atividade, de modo geral e abstrato, de quem faz poesia. Em análises, o eu dos poemas ainda pode ser apontado, ao longo deste texto, quando se quer destacar seu âmbito no poema, em diálogo ou mesmo contraste, confrontação com um tu, por exemplo. A escolha do termo poeta¹⁰ convém aos propósitos de análise, que dizem respeito à representação do poeta – expressão esta cujo complemento (do poeta) é para ser entendido como sujeito e objeto. A representação, caracterização do poeta no poema não passa apenas por distinguir predicados que lhe são atribuídos, o que se indica sobre ele, mas se relaciona também com o que se faz na poesia, o que é realizado no poema. O poeta é uma instância que se distingue por fazer a poesia, mas também como uma formulação da poesia, que se mostra em poemas.

Nos poemas citados de Rilke, Trakl e Bachmann, Orfeu é mencionado junto a um instrumento de cordas, o que faz pensar no instrumento com que Orfeu é muito representado na

⁹ A palavra que D. Burdorf utiliza para designar essa instância é *Textsubjekt (sujeito textual)*, aproximada ao “autor implícito” ou “abstrato” da análise de narrativas (v. BURDORF 2015 [1995]: 195; 2017).

¹⁰ Burdorf (2015: 194; 2017: 24) não indica que se use a palavra poeta para identificar uma instância textual, justamente para que não haja confusão com uma referência à pessoa empírica.

Antiguidade, na lira, e mesmo numa consideração, nesses poemas, mais própria da poesia lírica. Uma relação direta, provavelmente a mais antiga, na poesia entre a lira e a arte de Orfeu se encontra na Quarta Pítica, em que o mítico poeta (“Ορφεύς”) recebe ainda o epíteto “pai dos cantos à lira” (“φορμικτὰς ἀοιδᾶν πατήρ”) (PÍNDARO 1997a: 288, v.177-8), aparecendo como um tipo de criador, um progenitor dessa arte¹¹. Na *Apologia* (41a 6), Orfeu é o primeiro nome citado por Sócrates numa lista de poetas que incluem, nessa sequência, Musaios, Hesíodo e Homero (PLATÃO 1979 [1924]: 58). Orfeu é vinculado à poesia do vate na *Arte poética* de Horácio (HORÁCIO 1984: 113ss., na trad. de R. M. Rosado Fernandes):

foi Orfeu, o sagrado intérprete dos deuses, quem afastou os homens selvagens do assassinio e do nefando pasto; por isso se dizia que ele amansara tigres e ferozes leões. De igual modo, se fala de Anfíon, fundador da teban cidade, que, por branda cantilena e pelo som da lira, dera às pedras movimento e as levava para onde bem quera. Fundava-se a antiga sabedoria em distinguir o público do privado, o sagrado do profano, em pôr freio a uniões adúlteras, em dar direitos aos maridos, em construir cidades e gravar em madeira as suas leis. Assim adveio honroso nome aos divinos vates e aos seus poemas

Nessas menções a Orfeu, temos a consideração da figura de um poeta de grande reputação. Ela encontra eco na consideração de Orfeu pela crítica. Manfred Engel (2013: 406), por exemplo, escreve que, “em primeiro lugar, Orfeu é [...] naturalmente o poeta exemplar” (“Erstens ist Orpheus [...] natürlich der exemplarische Dichter”). No seu *Para a história do poema poetológico alemão (Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts)*, Walter Hinck inicia evocando a força da música e do canto de Orfeu retratada na Antiguidade, os quais podiam encantar animais selvagens, árvores, pedras e mesmo o mundo dos mortos (HINCK 1985: 7), e afirma que “ele [Orfeu] torna-se, em poemas de poetas líricos posteriores, um arquétipo do poder do canto” (“Zum Urbild für die Macht des Gesangs wird er [Orpheus] in Gedichten späterer Lyriker”) (id. *ibid.*). A formulação de Hinck é geral. Na sequência, ele (id. *ibid.*) cita os estudos do medievalista Friedrich Ohly para ilustrar a importância que Orfeu preserva durante a idade média; cita, depois, a importância dada a Orfeu pelo humanista alemão Conrad Celtis; cita o prestígio de Orfeu em Gottsched, antes de chegar ao séc. XX, em que, como vimos, há muitos poemas que se dedicam ao mito de Orfeu (Hinck cita Rilke e Bachmann, na pág. 8 do referido livro). Mas se nota que, apesar de W. Hinck começar o seu livro com a referência a essa figura mítica e analisar autores da literatura alemã do barroco até Celan, Orfeu é citado, após essa introdução e para além dos autores do séc. XX,

¹¹ Existem diversas designações antigas para os instrumentos de corda que Orfeu aparece tocando na Antiguidade Grega (levando-se em conta também as representações iconográficas), como *phorminx*, *lyra* e *kithara* (KLODT 2004: 44). A rigor, esses instrumentos podem ser abarcados em suas diferenças. Claudia Klodt (2004: 44, n. 19) comenta que, “contudo, as designações são de forma geral intercambiáveis e dúbias” (“die Bezeichnungen sind aber generell austauschbar und uneindeutig”).

apenas em mais uma passagem do livro, em que se consideram fragmentos deixados por Novalis para a sequência de *Heinrich von Ofterdingen*, i. e., em relação a um romance (HINCK 1985: 38s.).

Pode-se perceber, em textos críticos que se ocupam com questões poetológicas, uma ampla referência a Orfeu. Firges (1998: 29), em seu estudo sobre a poesia de Celan, afirma que “a figura mítica de Orfeu possui uma posição central na reflexão poetológica de antiguidades milenares sobre a poesia e o poeta” (“in der Jahrtausende alten poetologischen Reflexion über die Dichtung und den Dichter nimmt die mythische Figur des Orpheus eine zentrale Stellung ein”). Talvez se incluam aí menções não explícitas a Orfeu nos poemas, já que mesmo a poesia de Celan, que em seus poemas nunca menciona nominalmente Orfeu, é posta sob o signo desse antigo mito (cf., p. ex., SPEISER 1992: 91). Mas Orfeu, explicitamente mencionado em poemas modernos, é vinculado a quais significados? Ele conforma um “arquétipo do poder do canto” (HINCK 1985: 7) (“Urbild für die Macht des Gesangs”) para autores no séc. XX? Há ressonâncias, nos poemas acima citados de Rilke, Trakl e Bachmann, do que se depreende de suas representações na Antiguidade?

Através da referência a esse mito em poemas, há a possibilidade de uma reflexão sobre poesia, sobre a própria poesia; também de uma (auto)estilização do poeta. Deve-se considerar, porém, tanto aproximações quanto distanciamentos, tanto identificação quanto rejeição, tanto a relação com uma figura exemplar quanto problemática nesse reflexo entre Orfeu e o poeta que o representa em um poema, diante de concepções e da situação da poesia moderna. Aparentemente, temos um material de conflito, na caracterização própria de um poeta moderno através de uma figura antiga. Sua representação não deve ser sem fraturas. De outra forma, se for mesmo o caso, nas palavras de Hans Jürgen Tschidel (1973: 73), de que “o patrono dos Sonetos [*a Orfeu*, de Rilke, D. S.] tem pouco em comum com a antiga figura mítica” (“mit der antiken Sagengestalt hat der Schutzherr der Sonette nur wenig gemein”), impõe-se ainda a pergunta: a que se vincula, então, o recurso, qual o sentido do recurso a Orfeu aí.

Diante dessas questões colocadas, à investigação do mito de Orfeu na poesia moderna precede um conhecimento desse mito antigo, de suas características, mesmo das imagens e ideias que se veiculam através de sua representação. Assim, o primeiro capítulo é dedicado à Antiguidade, à exposição do mito ali. O primeiro capítulo gira em torno de obras da Antiguidade em que Orfeu aparece, principalmente na poesia. Também dos predicados atribuídos a ele, buscando delinear o contexto mítico-poético em que essa figura é designada. Nos capítulos subsequentes, trata-se, em ordem cronológica, dos poemas de Rilke, Trakl e

Bachmann acima mencionados. Nessas análises, a caracterização de Orfeu é observada a partir do pano de fundo do mito na Antiguidade. O objetivo maior, contudo, é determinar a relação que se estabelece entre a representação de Orfeu e a exposição de atributos, atribuições do poeta lírico e de sua poesia no poema. Caracterizações e definições relativas à poesia e ao poeta que possam ser encontradas no poema são aproximadas de declarações, formulações, entre outras coisas, em “cadernos de trabalho, comentário em carta, discurso de premiação [...]” (KÖHNEN 2007: 62) (“Arbeitsbuch, brieflicher Kommentar, Preisverleihungsrede”), do autor em questão; em lugares como esses em que também se pode depreender a poética dos autores (*Autorenpoetik*) – evidentemente, poética entendida aqui não num sentido normativo, mas tanto como um conjunto de características e elementos formais que distinguem a poesia de um autor, pelo menos em determinada fase, quanto ideias, concepções que se ligam à escrita de sua poesia. Ao longo dos capítulos, o poema analisado com Orfeu é localizado no âmbito da fase poética do autor, no âmbito do livro e/ ou ciclo em que aparece. Assim, num movimento duplo, procuram-se correspondências recíprocas, determinações mútuas entre predicados da poesia que se distinguem em um determinado momento de produção poética de um autor e as características atribuídas a Orfeu e à poesia deste no seu poema. A exposição desse mito na poesia não deixa de indicar um posicionamento a respeito de uma figura do poeta e da poesia.

Nas análises, atenta-se para a elaboração do mito por um autor, proximidades e mudanças procedidas em relação a fontes, representações anteriores. A expressão “elaboração do mito” é emprestada – em variação – de Hans Blumenberg, de seu *Arbeit am Mythos* (1979). Desse livro, toma-se uma definição de mito e a observação de que constância e variação lhe são próprias: “mitos são histórias com alto grau de constância de seu núcleo narrativo e também pronunciada capacidade de variação marginal” (BLUMENBERG: 2014 [1979]: 40.) (“Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit”). Sem entrar numa discussão acerca de variações periféricas ou centrais no mito (acerca disso, v. VÖHLER; SEIDENSTICKER; EMMERICH 2005 e seu conceito de “correção de mitos”, “Mythenkorrektur”), parte-se de que permanências e mudanças são inerentes a representações do mito. Mito de Orfeu é inicialmente abarcado apenas como uma estória da Antiguidade grego-romana transmitida, entre outros meios, através de poesias. Algo especial nele que atrai o interesse aqui é que se trata de uma figura do poeta, retratado ainda em obras poéticas modernas. Detalhes sobre esse mito são depreendidos e expostos no decurso deste escrito. Existem muitas pesquisas sobre o mito de Orfeu na modernidade. No percurso aqui proposto, concentrando-se nos poemas citados de Rilke, Trakl

e Bachmann, não exatamente, pelo que se pode observar. Pesquisas sobre Orfeu que tocam em questões próximas a tratadas aqui são referidas e discutidas ao longo dos capítulos abaixo.

Na prática de cotejar o mito em diversas obras, algo de uma recepção estética, literária, é implicado: a consideração da ressonância de uma obra em outra ou outras, no caso. Distinguem-se, nas palavras de Henning Tegtmeier (2007: 650), “vestígios da recepção de uma obra numa outra obra determinada” (“Spuren der R. eines Werkes in einem bestimmten anderen Werk”). Este estudo, contudo, não se debruça principalmente sobre isso. Por vezes, no decurso das análises, abordam-se questões de recepção do mito (al. *Mythosrezeption*); há investigação, conjecturas acerca de fontes, mas isto se entende e se apresenta como um dos meios, umas das ferramentas para que se possa conhecer melhor, determinar os significados poetológicos que o mito de Orfeu possui em autores da lírica de língua alemã da primeira metade do séc. XX, mais especificamente em Rilke, Trakl e Bachmann; determinar ainda se sua representação incide numa caracterização do papel do poeta, da poesia lírica, do próprio fazer poético. Pelas características desse mito, sua representação deve relacionar-se com uma legitimação do poeta e da poesia, mesmo que por contraste.

Um dos objetivos deste estudo é contribuir no entendimento da poética dos autores analisados, “em modos da poesia sobre poesia” (ZYMNER 2007: 592) (“in Modi der Poesie über Poesie”); contribuir na determinação de como eles compreendem sua poesia, seu fazer poético; e, de maneira geral, na determinação de funções e aspectos da lírica, principalmente do poeta, expostos, refletidos por autores de poesia lírica num determinado período. Tematizações da poesia lírica em poemas são objetos aqui de exame e definição. Também se propõe a identificar significados e mesmo usos do mito de Orfeu articulado em poemas da literatura alemã. Com essa análise, espera-se ainda oferecer elementos para o conhecimento de relações entre mito e poesia moderna, Antiguidade poética e modernidade literária.

1.2. Menções ao mito de Orfeu e suas representações na Antiguidade

Orfeu não aparece na poesia de Homero nem na de Hesíodo (cf., p. ex. SCHLESIER: 2010: 45; SERRA 2015: 25). A primeira referência ao nome de Orfeu que temos na poesia (HOFMANN 1999: 159s.) encontra-se no fr. 306 de Íbico (segunda metade do séc. 6 a. C.), o qual basicamente se restringe à expressão “Orfeu de famoso nome” (“ὄνομάκλυτον Ὀρφήν”) (ÍBICO 1991: 268), de modo que não temos outras informações ali a seu respeito.

Muito da lírica arcaica grega está perdido para nós¹². Nesse *corpus* restante, o nome de Orfeu quase não é mencionado. Além desse fragmento de Íbico, considera-se como referência ao mito de Orfeu na poesia arcaica (Art. “Orpheus” DNP-G.K. 2000: 54s.; v. também HOFMANN 1999: 160.) o fr. 567 (possivelmente entre 514 e 490 a. C.) de Simônides de Ceos (SIMONIDES 1991: 454), em que se aludiria – no fragmento não se encontra o nome de Orfeu¹³ – à força mágica do canto de Orfeu sobre animais, peixes e aves: “Também incontáveis pássaros/ voavam sobre sua cabeça,/ peixes na vertical subiam da escura água/ com seu belo canto” (“τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι/ πωτῶντ’ ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,/ ἄνα δ’ ἰχθύες ὀρθοί/ κυανέου ᾗ ὕδατος ἄλ/λοντο καλᾷ σὺν ἀοιδᾷ”).

Segundo Claudia Klodt (2004: 49), é Eurípides quem primeiro, em referências ao nome de Orfeu que restaram para nós, retratou as capacidades dos cantos deste sobre pedras, árvores e animais. Nas *Bacantes* (encenada em 405 a. C.), a Orfeu é designado o poder de mover com sua música árvores e animais (na tradução de Trajano Vieira): “Talvez, agora, em Nisa/ fero-nutriz, ó Dio-/ niso tirsóforo, o tíaso tirso-/incitas? Nos cimos/ corícios? Nos pluri-/arbóreos recintos olímpicos,/ onde, outrora/ Orfeu, à cítara,/ congregou árvores com sua música,/ congregou bestas insubmissas.” (EURÍPIDES 2003: 76s., vv. 556-565). Na *Ifigênia em Aulis* (vv. 1211ss;) (encenada também postumamente, em 405 a. C.), a personagem que dá título à peça assim fala para o seu pai, Agamenão, pedindo-lhe a vida: “se eu tivesse a fala de Orfeu, pai,/ para convencer cantando, de modo a pedras acompanharem-me,/ e encantar com palavras quem eu quisesse,/ chegaria até esse ponto” (“εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,/ πείθειν ἐπάδουσ’, ὥσθ’ ὁμαρτεῖν μοι πέτρας,/ κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὓς ἐβουλόμην,/ ἐνταῦθ’ ἄν ἦλθον”) (OF: 14 [50]). Dada essa condição irreal. i. e., condição contrária ao fato (condicional *εἰ* mais passado imperfeito, o que também é usado na fala de Admeto, na *Alceste*, quando este deseja para si as características de Orfeu, como se poderá ver mais à frente nesta seção), Ifigênia diz que poderia conseguir que lhe dispensassem da morte. Na *Ifigênia em Aulis*, o canto de Orfeu aparece com poder não apenas de mover natureza, mas potencialmente capaz de convencer (*πείθειν*), persuadir pessoas. Só que aparece como pertencente a um plano fora da realidade presente (na subordinada que apresenta a condição contrária ao fato). Segal (1989:

¹² Cf. BUDELMANN 2009: esp. 7-10. Ali também sobre a preservação fragmentária da lírica grega antiga em geral. O termo “lírica grega antiga” é compreendido aqui em sentido amplo (significando, de modo abrangente, mais do que mélica, cf. BUDELMANN 2009: 3).

¹³ Da lírica arcaica, há ainda dois fragmentos que, não apresentando o nome de Orfeu, são mais apontados como prováveis referências a Orfeu: o fragmento 45 de Alceu (por volta de 620 a 590 a. C.) (1994: 260s.) (cf. KLODT 2004: 42. n. 11), em que há uma menção ao rio Hebro, e o fragmento 28 de Baquírides (por volta de 520 a 450 a. C.) (1992: 246s.), cuja passagem pode girar em torno do poder da música de Orfeu (talvez ali designado como ‘filho renomado de Eagro’) sobre árvores e águas.

18ss.) aponta para a construção sintática com a condição contrária ao fato (“contrary-to-fact condition”, p. 20) que acaba por enfatizar o poder da necessidade e a força da realidade, no contexto dessas peças (*Ifigênia em Aulis* e *Alceste*). I. e., fala-se de algo presente que poderia ser diferente, se as capacidades de Orfeu estivessem à disposição, mas este não é o caso.

Mesmo da peça *Agamemnon* (representada pela primeira vez em 458 a. C.), de Ésquilo, pode-se inferir a capacidade de Orfeu de mover, conduzir as coisas “com graça” (“χαρᾶ”) (ÉSQUILO 1926: 144, v. 1630), pelo poder de sua voz. Orfeu é referido por Egisto como um exemplo oposto ao de sua interlocutora, quando ele, Egisto, alterca com o coro, após a morte do personagem título da peça: “tens a língua oposta a de Orfeu./ Pois este conduzia todas as coisas com regozijo a partir de sua voz./ Tu, porém, depois de ter exasperado com infantis ladridos,/ serás conduzida: tu te mostrarás mais domável quando subjugada” (“Ορφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις./ ὁ μὲν γὰρ ἦγε πάντ’ ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶ,/ σὺ δ’ ἐξορίνας νηπίους ὑλάγμασιν/ ἄξι’ κρατηθεῖς δ’ ἡμερώτερος φανῇ”) (ÉSQUILO 1926: 144, vv. 1629-1632). Estas são algumas citações de Orfeu no drama grego antigo. Há muitas outras, mas como condensa Renate Schlesier (2010: 46) – numa afirmação que deve excluir as peças mais fragmentárias e as quais são conhecidas apenas por paráfrases posteriores: “os poetas trágicos áticos do quinto séc. a. C. incorporaram Orfeu em muitos contextos dramáticos, contudo tão somente na medida em que recorrem a ele circunstancialmente e não o apresentam como participante” (“Die attischen Tragödiendichter des fünften Jahrhunderts v. Chr. haben Orpheus in mannigfaltige dramatische Kontexte inkorporiert, jedoch ausschließlich indem sie auf ihn situativ rekurrieren und nicht ihn selbst als Akteur präsentieren”). Ela (id. ibid.) ainda nota que nessas recorrências Orfeu é preponderantemente, porém, um “exemplo adversativo, do qual o falante ou o interlocutor é apartado” (“adversatives Exemplum, von dem der Sprecher oder der Gesprächspartner abgegrenzt wird”).

A menção a Orfeu nos epinícios de Píndaro, cuja conservação se destaca no *corpus* da lírica arcaica (v. BUDELMANN 2009: 8), resume-se a dois versos da Pítica 4, a qual é o maior desses cantos de vitória de Píndaro (299 versos): “de Apolo veio o pai dos cantos à lira,/ o muito louvado Orfeu” (“ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς αἰοιδᾶν πατήρ/ ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς”) (PÍNDARO 1997a: 288, v. 177-8). O mito contado nessa pítica gira em torno da Argonáutica, do conflito entre Pélias e Jasão e da busca deste pelo Velo de Ouro¹⁴. No poema, destaca-se

¹⁴ Nesse poema de Píndaro, há uma conjunção da jornada pelo Velo de Ouro com uma tarefa de psicopompo, de condução de alma dos mortos: Pélias impõe a Jasão que traga dos palácios de Eetes tanto o Velo de Ouro como a alma de Phrixus (PÍNDARO 1997a: 286s., vv. 159ss.) (“κέλεται γὰρ εἴναι ψυχὰν κομίζειν/ Φρίξος ἐλθόντας πρὸς Αἰήτα θαλάμους/ δέσμα τε κριοῦ βαθύμαλλον ἄγειν”).

também a figura de Medeia, de quem se reproduz uma fala em discurso direto dos vv. 13-56 (PÍNDARO 1997a: 268-275). Nessa Pítica (o poema deve ser de um pouco depois de 462 a. C., seguindo as considerações de Race, em PÍNDARO 1997a: 264), não se expõe ação alguma de Orfeu; não se conta sobre atividade sua no mito da Argonáutica. A referência a Orfeu em conjunção com Apolo e a *phórmnix* o conduzem, certamente, à esfera da poesia afeita a Píndaro. Orfeu possui ligação com Apolo, ao qual “se deve a brisa dos hinos” (“Λατοίδαισιν ὀφειλόμενον [...] οὐρον ὕμνων”) que o poeta pede à Musa que insufla na ocasião, no início da Pítica 4 (PÍNDARO 1997a: 266, v. 3). Apolo é uma instância louvada no poema, assim como Orfeu com seu epíteto o é.

Já no início do poema, a Apolo se liga a profecia da pítia, a qual confirma e retoma as palavras ditas outrora por Medeia, as quais o poeta da Pítica 4 cita, acerca da colonização da região (Cirene/ Líbia) onde rege o vitorioso nos jogos píticos a ser celebrado pelo poema (o encadeamento dessas figuras se mostra nos primeiros onze versos, apenas depois dos quais há um ponto final) (PÍNDARO 1997a: 266, vv. 1-11). Na consideração de Charles Segal (1986: 148s.), “aqui, como frequentemente em Píndaro, a fala oracular funciona como sinal de mediação positiva entre ser humano e deus. Ela é um paralelo do discurso do poeta que, como profecia, vincula o passado remoto com o presente e futuro” (“Here, as often in Pindar, oracular speech functions as the sign of positive mediation between man and god. It parallels the discourse of the poet which, like prophecy, links the remote past with the present and future”).

Incluído no catálogo de heróis participantes da jornada do navio Argo (PÍNDARO 1997a: 288ss., vv. 171-187), Orfeu representa uma força do princípio, da origem (“pai dos cantos à lira”, v.177). Segundo Segal (1986: 150), isto também significa “o poder criativo primordial das primeiras origens” (“the primordial creative power of first origins”). Orfeu remonta a uma esfera passada. Seguindo as considerações de Segal (1986: 150), na conjuntura do poema, contudo, “esse momento das origens está perdido” (“that moment of origins has been lost”). Então, uma das tarefas do poeta é “recuperar esse ponto perdido de contato com o divino” (“It is the task of the poet [...] to recover this lost point of contact with the divine”) (SEGAL 1986: 151).

Segal (1986: 150s.) depreende do poema o tema da perda do contato com o divino, de forma geral, através, dentre outros exemplos, da imagem do presente que foi dado pelo deus (Eurípilo/ Tritão¹⁵), mas que é perdido, como fala Medeia (PÍNDARO 1997a: 270ss., vv. 21-23; 32-43). Tal presente é um pedaço de terra entregue junto ao lago Tritão ao argonauta

¹⁵ Cf. a nota de Race em PÍNDARO 1997a: 271.

Eufêmo, uma garantia do sucesso da colonização da Líbia e Cirene, a sua ‘semente’ (v. 43), na palavra de Medeia – como a dádiva se perde, a realização do que fala Medeia sucede apenas depois. Como se expõe no poema, indicando palavras da pítia, a fundação de Cirene acontece apenas na “décima sétima geração” (“ἐβδόμη καὶ σὺν δεκάτῃ γενεᾷ”) após a do argonauta Eufêmo (PÍNDARO 1997a: 266, v. 10). Essa perda do presente do deus resvala para a questão do vínculo com o divino. Ele pode ser perdido. O tratamento desse tema diz respeito à ligação entre o poema, o que o poeta reporta, e o vitorioso nos jogos Píticos, Arquesilas, a ser louvado, segundo uma das tarefas do programa do canto de vitória, uma vez que a casa dos Batidas, à qual pertencia Arquesilas, considerava-se descendente de Eufêmo¹⁶.

Uma tarefa de lembrança e interpretação, uma tarefa de relacionar passado, presente e futuro, no poema, exercem, cada qual a seu modo, as figuras da Medeia e da pítia. Segal (1986: 149s.) analisa que na Pítica 4 “a poesia é situada, potencialmente, entre Medeia e Apolo, entre a ‘densa astúcia’ e o ‘clamor espontâneo’, entre ardis perigosos, poderosos e potencialmente sedutores e o efeito ‘vertical’, corretivo da sacra mulher abelha no sagrado centro do mundo civilizado”¹⁷ (“poetry is situated, potentially, between Medea and Apollo, between the ‘dense craft’ and ‘spontaneous shout’, between dangerous, powerful, and potentially seductive ‘wiles’ and the ‘upright’, straightening effect of the chaste beewoman at the holy center of the civilized world”). Num contexto de apresentação do mito da Argonáutica e de deferência a Apolo (o deus como patrono dos jogos píticos), são objetos de consideração, exposição e comentários mais constantes pelo poeta as palavras e funções da Medeia e da profetisa pítica. Orfeu é parte de um âmbito primordial originário (“pai dos cantos à lira”) (“φορμικτὰς αἰοιδᾶν πατήρ”) (PÍNDARO 1997a: 288, v.177), mas a cujo acesso se faz necessária uma mediação, uma atividade representada no poema através de Medeia e pítia – daí a identificação da poesia, de sua atividade, com elas.

O significado da expressão “de Apolo” (“ἐξ Απόλλωνος”, v.177) nesses versos de Píndaro (1997a: 288, v.177-8) é, de outra forma, um ponto de discussão filológica. Na passagem do poema, deve indicar, até pelo paralelismo de sentido com os versos em torno (cf. PÍNDARO

¹⁶ Cf. os comentários de Race em sua edição de PÍNDARO 1997a: 264.

¹⁷ As palavras que Segal põe entre aspas no citado trecho são possibilidades de tradução (para o inglês) de expressões do poema de Píndaro. Segal refere-se basicamente à passagem do poema ao final da reprodução da fala de Medeia, em que o poeta designa as palavras dela como “πικνὴν μῆτιν” (PÍNDARO 1997a: 274s., v.58, “astuto conselho”, na tradução de W. Race [“astute counsel”]). Nesse trecho do poema, o poeta retoma a relação entre as palavras de Medeia e a profecia da pitonisa, “da abelha délfica” (“μελίσσας Δελφίδος”) (Delfos como centro do mundo grego). O que predisse Medeia seria confirmado, “exaltado” (“exalted”, na tradução de Race do verbo “ὤρθωσεν”, que também significa pôr em pé, colocar corretamente, PÍNDARO 1997a: 274s., v. 60) pelo “espontâneo clamor” (“αὐτομάτῳ κελᾶδῳ”) (v.60) do oráculo pítico.

1997a: 288, vv.170-175; 178-182), a filiação de Orfeu (Apolo como pai de Orfeu). Contra isso, Pierre Brunel (2003: 43), p. ex., interpreta “por Apolo (*ex Apollōnos*) [...] menos como filho de Apolo e mais como portador de uma missão apolínea”. No Treno 3 (fr. 128c), também de Píndaro (1997b: 362), a referência a Orfeu (“Ορφεα”) é provavelmente “filho de Eagro” (“υἱός Οἰάγρου”). Na mitologia grega, Eagro é considerado um “deus-rio (ou rei trácio)” (“Flußgottes [od. thrak. Königs]”) (AGHION; CLAIRE; LISSARRAGUE 2000: 225). Essa filiação também expõe a relação de Orfeu com a Trácia (Cf. KLODT 2004: 44; DNP – K.K 200: 54). A menção a Orfeu na trenodia de Píndaro não deixa de ser notável, pois o *corpus* supérstite dos trenos de Píndaro é bastante fragmentário e muito menor do que o dos epinícios, em que também se acha apenas uma vez o nome de Orfeu. No contexto de lamento e memorial fúnebre desse fragmento de Píndaro, os “três filhos de Calíope” (“τρεῖς υἱὰς ἐκ Καλλιόπας”) (PÍNDARO 1997b: 362, v. 5) citados na sequência são Lino, Himeneu e Jaleno, “para que a ela sejam erguidos memoriais dos que estão mortos” (“ὥς οἱ σταθῇ μνάμα<τ’> ἀποφθιμένων”) (id. ibid.), i. e., um memorial a ela, cujos filhos estão mortos. Calíope é tida como a mãe de Orfeu (entre outros em Timóteo de Mileto, por volta de 450 a 360 a. C., “υἱός Καλλιόπας”, v. 236) (TIMÓTEO 1952: 324, vv.234ss.), o que indica mais uma vez a sua relação com a poesia. Sua origem se reporta a uma Musa.

De modo geral, a primeira referência que podemos encontrar a Orfeu, ao seu nome, liga-o à narrativa da viagem Argonáutica. Datando de ±570 a. C., uma geração anterior a Íbico, inscrição (Ὀρφέας) e figura de Orfeu (HOFMANN 1999: 159s.) podem ser distinguidas numa métopa do *thesaurus* de Sicião em Delfos. A sua representação ali é a de um “cantor” (“Sänger”) (GRAF 1974: 8), junto a argonautas (HOFMANN 1999: 159s.; cf. também reprodução da imagem e comentários em KLODT 2004: 42s.). Já o nome de Eurídice, em sua relação com Orfeu, é mais tardiamente comprovado. Na poesia, ele aparece por volta de 100 a. C., em (pseudo) Mosco (cf. LIMC IV, 1 1988: 98) – para a autora do artigo “Eurídice” (“Eurydike”) no *Lexicon Iconographicum*, Anneliese Kossatz-Deissmann, o uso da forma alongada *Εὐρυδίκειαν* se deve a questões métricas (sobre esse poema, há mais informações abaixo, nesta mesma seção). Em representações iconográficas, o reconhecimento de Eurídice em vínculo com o mito de Orfeu é objeto de mais discussão¹⁸. Seguindo as palavras de Claudia Klodt (2004: 58, n. 52), na inscrição do nome Eurídice (ΕΥΡΥΔΙΚΗ) num fragmento de cratera de voluta de

¹⁸ A consideração de Hofmann (1999: 155; 159) de que a inscrição (e ainda a primeira) do nome de Eurídice se encontra num vaso de Apúlia (330 a. C) em Karlsruhe (*Badisches Landesmuseum*) repousa certamente sobre algum engano. Como pode ser consultado nas informações sobre esse objeto no endereço eletrônico do LIMC, a cratera não apresenta o nome Eurídice: http://www.limc.ch/public/monument_view.aspx?id=5600. Acesso 25/08/2017.

Apúlia (final do séc. IV a. C.), “em contexto de representação do mundo dos mortos”, ela “não é a mulher de Orfeu”¹⁹. A cratera (em estado fragmentário) a que Klodt (ead. *ibid.*) se refere (B 1550) indicaria o contexto do mito de Antígona, “Eurídice II”, na designação do LIMC (IV, 1 1988: 100). Esta é identificada como Eurídice mãe de Hemon, esposa de Creonte²⁰ (a cratera B 1550 ID 1029 pode ser posta em relação com a imagem da ânfora de Ruvo, ID 22836, que representa o mito de Antígona, cf. ZIMMERMANN 1993: esp. 173-178, nas págs. 369-370 há debuxos ressaltando a nitidez dos traços, tanto da ânfora de Ruvo quanto do fragmento da cratera B 1550). Independente da existência de inscrição identificando-a, uma representação da mulher de Orfeu no mundo dos mortos (de todo modo, há outros nomes da amada de Orfeu mencionados na Antiguidade grega, como Agríopa, em Hermenesianax, referido mais abaixo nesta seção) é considerada numa cratera de voluta provinda da Apúlia (por volta de 300 – 330 a. C.), pertencente ao *Museo Archeologico Nazionale* de Napoli (ID *card index* 7373). Nessa imagem, Orfeu, envolto por um Eros, segura com sua mão uma figura feminina que se encontra atrás dele (à esquerda de quem vê a cratera de voluta)²¹. Dada a raridade dessa cena no conjunto, Haiganuch Sarian (1990: 36) chega a estipular que, de maneira geral, as imagens dos vasos de Apúlia contrariam a versão segundo a qual “a *katábasis* de Orfeu originou-se da morte de Eurídice e sua partida para o mundo dos mortos” (cf. também KLODT 2004 40s.; 52-56, que vê como um tipo de adição posterior a busca por Eurídice ser indicada como o motivo primeiro da viagem ao Hades). Em vasos de Apúlia (cf. SARIAN 1990; HOFMANN 1999: esp. 153-159; KLODT 2004: 52-55), por volta de meados do séc. IV a. C. (350-310 a. C.), existem diversas representações de Orfeu no mundo dos mortos. Essas imagens retratam elementos, personagens e motivos que teriam depois certa recorrência na poesia supérstite com Orfeu, como as fúrias, Cérbero, os juízes do Hades (Radamanto, Minos e Éaco), alguns condenados a expiar faltas, como Sísifo, Tântalo, Íxion e as Dânaides (cf. descrições das cenas em KLODT 2004: 55. SARIAN 1990 relaciona tais representações do mundo dos mortos nesses vasos com aspectos do orfismo). Nesse conjunto, Orfeu é representado com roupas orientais (KLODT 2004: 52) e com o barrete frígio (HUSS 2008: 524). Ali, pode-se encontrar de maneira algo recorrente Orfeu tocando um instrumento de cordas ante Hades e Perséfone. Essas imagens são

¹⁹ “Die beischriftlich bezeichnete ‘Eurydike’ im Kontext einer Unterweltdarstellung auf einem Fragment eines apulischen Volutenkraters in Karlsruhe aus der 2. Hälfte des 4 Jhs. v. Chr. [...] ist nicht die Frau des Orpheus”.

²⁰ Deveras, esta interpretação do fragmento não é sem controvérsia. A questão da identificação de Eurídice na cratera B 1550 rende muita discussão. V. MORET 1993: 319. Cf. também SARIAN 1990: 35s.

²¹ Descrição da cena e *link* para a imagem em http://www.limc.ch/public/monument_view.aspx?id=7225. Acesso 07/11/2018.

originárias da Magna Grécia e, como comenta Sarian (1990: 38), “o mundo infernal da Magna Grécia constitui um campo à parte em que figuras herdadas da Grécia têm um destino novo”.

Há vasos áticos do séc. V a. C. com Orfeu, mas eles não o apresentam no mundo de Hades e Perséfone. Como pontua Sarian (1990: 43), “outros exemplares referentes ao mito de Orfeu, isto é, Orfeu entre os trácios ou a morte de Orfeu, são do século V a. C. ou do início do século IV a. C. As representações de Orfeu no outro mundo, entretanto, surgem na metade do século IV a. C.” Em taças do séc. V (AGHION; CLAIRE; LISSARRAGUE 2000: 226s.), vê-se Orfeu em roupa dos gregos, tocando a lira para guerreiros trácios, os quais, portando armas, escutam o poeta. Esse motivo é interpretado como uma exposição da capacidade de Orfeu de apascentar rudezas (a região da Trácia e os trácios eram considerados de aspecto rude e selvagem, cf. p. ex. HOFMANN 1999: 155s, também SEGAL 1989: 34) e de mover com a sua música. Klodt (2004: 48s) chama atenção para a cratera de coluna no museu de Hamburgo (por volta de 450 a. C.), em que, junto a esse motivo, aparecem as figuras de uma tartaruga e uma pedra, as quais devem representar o poder da música de Orfeu sobre animais e mesmo sobre elementos inorgânicos. Imagens de vasos do séc. V retratam também a morte de Orfeu. Aí, mulheres (trácias, cf. KLODT 2004: 45ss.; AGHION; CLAIRE; LISSARRAGUE 2000: 226s.; HOFMANN 1999: 156s., este último as descreve como mênades) atacam Orfeu com os mais variados utensílios (pedras, espetos, espadas), o qual segura a lira como quem se defende. A cena da sua decapitação por elas também é encontrada nesse contexto. Numa hidrria de 440/30 a. C. (*Antikenmuseum Basel*), tratada como a que possui a imagem mais conhecida deste motivo, um homem de barba (alguns estudiosos o consideram o poeta de Lesbos Terpandro) inclina-se até a cabeça decapitada de Orfeu (como a consultar um oráculo ou como que para sepultá-la); em volta dela, figuras femininas, talvez Musas (v. as descrições de imagens e do motivo por HOFMANN 1999: 158; KLODT 2004: 46, n. 26; FRANZ: 2011).

Quiçá, a imagem de Orfeu mais conhecida proveniente da Antiguidade seja um alto-relevo grego estimado do final do séc. V (cerca de 410 a. C.) que conhecemos através de cópias romanas (séc. I d. C.) e que mostraria Hermes, Eurídice e Orfeu (há duas cópias com estes nomes na Itália, em Roma e em Nápoles, já na cópia do Louvre estão os nomes Zetus, Antíope e Anfião, cf. KLODT 2004: 56, n. 46). A imagem está logo abaixo reproduzida (*Museo Nazionale*, Nápoles): considera-se que nela se baseia o poema de Rilke “Orpheus. Eurydike. Hermes” (cf., p. ex, Fülleborn, em KA I: 954). Como Fülleborn aponta (KA I: 954), só ali Hermes é ligado a esse mito de Orfeu e Eurídice. No mencionado relevo, Orfeu aparece virado para Eurídice, com a lira na mão esquerda e o “gorro trácio na cabeça” (“thrakische Kappe auf

dem Haupt”) (KLODT 2004: 56). Eles estão virados um para o outro e os olhares se encontram. A mão direita de Orfeu tira o véu de Eurídice (“tirar o véu”, “entschleiern”, na descrição de AGHION; CLAIRE; LISSARRAGUE 2000: 226). O motivo de desvelamento é conhecido como *anakalypsis*²². Esse gesto, segundo C. Klodt (2004: 57), pode significar que Orfeu a recebe como esposa, assegura-se desta condição após o Hades. Na descrição da cena por Klodt (ibid.):

com a mão direita, ele [Orfeu] tira o véu de Eurídice e reivindica com esse gesto simbólico novamente um direito sobre ela como sua esposa. Com essa mão, ele toca o braço dela, já que ela colocou a mão sobre o ombro dele, para que ele a leve para o mundo de cima (Mit der Rechten hat er [Orpheus] Eurydike entschleiern und erhebt mit diesem symbolischen Gestus erneut Anspruch auf sie als seine Frau. Mit der Hand berührt er ihren Arm, da sie ihm die ihre auf die Schulter gelegt hat, damit er sie zur Oberwelt führe).

Na outra extremidade, contudo, Hermes a segura, o condutor de almas (*ψυχοπομπός*). O pé direito de Eurídice significa que ela está para, levada por Hermes, voltar ao reino dos mortos ou a Orfeu e ao mundo dos vivos? Como escreve Klodt (2004: 56s.), não há nas pesquisas acerca do tema uma interpretação conclusiva da cena. A imagem pode representar o momento de reencontro ou separação de Orfeu e Eurídice; o sucesso ou o fracasso da tentativa de Orfeu de trazer de volta a sua amada do Hades. Orfeu pode segurar o véu de Eurídice enquanto ela parte ou para recebê-la novamente (SORENSEN 2015: 457). Em sua análise da imagem do antigo relevo grego abaixo reproduzido – considerando, p. ex., Hermes e Orfeu, cujos pés que recebem o peso do corpo estão mais para dentro do quadro, como figuras *contrapposti*, as quais envolvem Eurídice, para a qual converge o centro do quadro; Eurídice que inclina a cabeça para a sua esquerda, para a direção de Orfeu, mas que tem o lado direito ligado a Hermes, para onde seu torso parece pender; considerando os entrecruzamentos das visões e os braços de Orfeu e Eurídice, que põe a mão no ombro dele, enquanto Orfeu toca o seu véu; o círculo que sugerem perfazer os pés das pernas que não recebem o peso dos corpos de Eurídice e Orfeu, bem como o círculo que formam seus braços; as distribuições de peso e postura praticamente idênticas entre Eurídice e Hermes, o qual segura sua mão, num entrelaçamento, “como ela, ele [Hermes],

²² Sorenson (2015: 468, n. 12) expõe que o motivo de *anakalypsis* “tem sido tradicionalmente compreendido como um gesto de desvelamento e boas-vindas, particularmente no âmbito do contexto iconográfico do ritual de casamento” (“has traditionally been understood as a gesture of unveiling and welcome, particularly within the iconographical context of wedding ritual”). Mas como ele mesmo continua (id. ibid.), não é forçoso que o gesto seja assim entendido e que esteja relacionado a um contexto de casamento. Llewellyn-Jones (2003: 101-104) questiona o quanto o gesto tem de recepção amigável e quanto de submissão, num sentido evidentemente sexual. No desvelamento do ritual de casamento (*ἀνακαλυπτήρια*), mais comumente é a mulher quem retira o véu. (ver, por exemplo, a entrada de *ἀνακαλυπτήρια* no Liddel online): [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=anakalupthria&la=greek#Perseus:text:1999.04.0057:entry=a\)naka+lupth/ria-contents](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=anakalupthria&la=greek#Perseus:text:1999.04.0057:entry=a)naka+lupth/ria-contents).

parece suspenso por entre movimentos opostos (“[l]ike her, he seems to be suspended between opposing movements”) –, Sorenson (2015: 456s.) pondera que essas diferentes indicações de movimentos, que indiciam atração e repulsão entre as figuras (mesmo a sua lira parece oferecer um tipo de contrapeso à posição de Orfeu), criam “uma ambiguidade oscilatória” (“an oscillatory ambiguity”) da cena. Existe uma indefinição sobre para onde se direciona o movimento geral da imagem.

(Museo Nazionale, Neapel)²³

Em textos da Antiguidade, encontram-se indícios e versões em que se pode conjecturar ou mesmo inferir algum sucesso de Orfeu no Hades no que se refere a trazer os mortos de volta para cima, para a vida. Isócrates (por volta de 436-338 a. C.) menciona Orfeu como modelo

²³ O site do museu informa “relevo de mármore do período augustano” (“marble relief of the Augustan period [27BC – 14 AD]”). (<http://www.museoarcheologiconapoli.it/en/room-and-sections-of-the-exhibition/sculptures-of-roman-campania/>).

positivo em contraposição a Busíris (11.8): “ou comparemos com os feitos de Orfeu; enquanto, porém, este trazia para cima os mortos do Hades, o outro [Busíris] matava os vivos antes do seu destino” (“ἢ τοῖς Ὀρφέως ἔργοις ὁμοιώσωμεν; ἀλλ’ ὁ μὲν ἐξ Ἅιδου τοὺς τεθνεῶτας ἀνῆγεν, ὁ δὲ πρὸ μοίρας τοὺς ζῶντας ἀπώλλυνεν”) (ISÓCRATES 2006: 106). Na *Alceste* (encenada em 438 a. C.), a menção a Orfeu deve evocar a possibilidade de trazer alguém, a própria esposa, de volta do mundo dos mortos (Cf. SEGAL 1989: 18). Admeto assim fala à sua esposa, a qual está para morrer em seu lugar e dá título ao drama: “se eu tivesse a melodia e língua de Orfeu/ para, tendo encantado a filha de Deméter ou o marido dela/ com hinos tomar-te do Hades/ desceria, e nem o perro de Plutão/ nem o condutor de almas, Caronte, ao remo/ deter-me-iam, antes de à luz alçar tua vida” (EURÍPIDES 1946: 434, vv.357-362) (“εἰ δ’ Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,/ ὥστ’ ἡ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν/ ὕμνοισι κηλήσαντά σ’ ἐξ Ἅιδου λαβεῖν,/ κατηλθὼν ἄν, καί μ’ οὔθ’ ὁ Πλούτωνος κύων/ οὔθ’ οὐπὶ κόπη ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων/ ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον”). Pelo trecho, não é conclusivo o que se pressupõe em relação ao mito de Orfeu; se Admeto menciona Orfeu como exemplo de um sucesso em trazer alguém de volta do Hades ou exemplo de possibilidade disso (ainda que, no caso de Orfeu, este não tenha sido completamente exitoso, mas pelo menos em parte). Mesmo na passagem acima citada de Isócrates, nada se diz acerca de um desfecho particular e concreto. Que Orfeu podia trazer alguém do Hades para cima, isto ainda se mantém em formulações posteriores do mito. Mas o uso do tempo verbal imperfeito (“ἀνῆγεν”), que denota ação repetitiva, e do plural “mortos” (“τεθνεῶτας”) induz à consideração de que esta era uma atividade que Orfeu podia exercer com certa frequência; de que esta era uma capacidade de Orfeu, a de trazer alguém do mundo dos mortos (cf. KLODT 2004: 59, n. 56, que apresenta uma interpretação do uso do plural e do imperfeito segundo a qual estes elementos não significariam necessariamente uma ação recorrente, mas configurariam retoricamente dois tipos que são contrapostos: Orfeu, o que salva, e Busíris, o que assassina. I. e., não há consenso entre os pesquisadores acerca de quais sentidos, de modo mais determinado, a catábase de Orfeu evocava num contexto cultural ateniense do final do séc. V e início do IV).

No *Banquete* (por volta de 380 a. C.), de Platão, Orfeu é comparado a Alceste no que diz respeito à passagem pelo mundo dos mortos, de modo depreciativo para Orfeu. A catábase de Orfeu é vista como um ato de covardia e ele não seria honrado pelos deuses como Alceste, pois esta, diferentemente dele, se dispôs a morrer pelo seu amado. Na tradução de Cavalcante de Souza (no texto de Platão, 179 d, quem diz isto é Fedro):

Até os deuses honram ao máximo o zelo e a virtude do amor. A Orfeu, filho de Eagro, eles o fizeram voltar sem seu objetivo, pois foi um espectro o que eles lhe mostraram da mulher a que vinha, e não lha deram, por lhes parecer que ele se acovardava, citaredo que era, e não ousava por amor morrer como Alceste, mas maquinava um meio de penetrar vivo no Hades (PLATÃO 1986: 105)

οὕτω καὶ θεοὶ τὴν περὶ τὸν ἔρωτα σπουδὴν τε καὶ ἀρετὴν μάλιστα τιμῶσιν. Ὀρφέα δὲ τὸν Οἰάγρου ἀτελῆ ἀπέπεμψαν ἐξ Ἄιδου, φάσμα δειξάντες τῆς γυναικὸς ἐφ' ἣν ἦκεν, αὐτὴν δὲ οὐ δόντες, ὅτι μαλθακίζεσθαι ἐδόκει, ἅτε ὢν κιθαρωδός, καὶ οὐ τολμᾶν ἔνεκα τοῦ ἔρωτος ἀποθνήσκειν ὥσπερ Ἀλκηστis, ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰσιέναι εἰς Ἄιδου (PLATÃO 2009: 25).

Uma imagem negativa de Orfeu também aparece no já citado *Busíris* (39), de Isócrates, num contexto de crítica aos poetas. Segundo se expõe nesse texto, Orfeu foi desmembrado (“διασπασθεῖς”) (ISÓCRATES 2006: 124) por, na paráfrase de Jacyntho José Lins Brandão (1990: 29), “ter, em seus poemas, descrito a imoralidade dos deuses, seus roubos e adultérios”. No escrito de Isócrates, a pena que o poeta paga por falar mal dos deuses não parece ser prerrogativa de Orfeu, já que se listam ali diversos castigos que teriam sofrido os poetas, como pobreza, cegueira, desterro (ISÓCRATES 2006: 124). Ressalte-se aqui que a morte de Orfeu, desmembrado, não acontece como consequência (pelo menos não direta) de sua busca pela amada no mundo dos mortos.

Na poesia helenística, há versões em que Orfeu traz a sua amada de volta do Hades para cima, à vida. No fragmento *Leontion*, do poeta Hermesianax (cerca de 300 a. C.), Orfeu (referido inicialmente como “filho de Eagro”, nomeado na sequência do poema) convence (“ἀνέπεισεν”) com seus cantos e sua cítara os regentes do Hades para que sua amada²⁴, que ali se chama Agríopa (ou Argíopa), retorne à vida e ‘receba o sopro da gentil vida’ (“μαλακοῦ πνεῦμα λαβεῖν βίотου”): “como a Agríopa, que o querido filho de Eagro, tendo tocado a trácia cítara, trouxe do Hades para cima” (“οἷν μὲν φίλος υἱός ἀνήγαγεν Οἰάγροιο Ἀγριόπην Θρηῖσαν στειλάμενος κιθάρην Ἀιδόθεν”) (OF: 18 [61]). E no “Epitáfio de Bião” (por volta de 100 a. C.), atribuído ao poeta Mosco, dá-se a Orfeu Eurídice de volta, graças às suas capacidades à lira. Ali, temos a primeira menção de Eurídice na poesia, junto com o mito da catábase de Orfeu (DEUFERT 2010: 267): “a música não será em vão, assim como antes deu a Orfeu, tocando este a lira, a doce Eurídice de volta” (“οὐκ ἀγέραστος ἐσσεῖθ’ ἃ μολπά, χῶς Ὀρφεὶ πρόσθεν ἔδωκεν ἀδέα φορμίζοντι παλίσσυτον Εὐρυδίκειαν”) (OF: 18 [62]).

Na poesia do período helenístico, acham-se também representações da morte de Orfeu. Num fragmento restante do poema de Fánocles *Amores ou os belos homens* (*Ἔρωτες ἢ Καλοί*),

²⁴ No fragmento, não se diz explicitamente que Agríopa é a amada de Orfeu, mas tal relação entre os dois está em conexão com o assunto da obra *Leontion* (HOPKINSON 1990: 178), a saber, casos de amor. Leontion (Leontina) é o nome da amada do poeta (KLODT 2004:57). Que a morte de Agríopa seja algo que provoque sofrimento em Orfeu, depreende-se de passagens do fragmento como: “muito sofreu Orfeu junto às ondas, andando sozinho, tocando a cítara” (OF: 18 [61]) (“πόλλ’ ἔτλη πᾶρὰ κύμα μονόζωστος κιθαρίζων”).

provável catálogo, em metros elegíacos, de amores homossexuais entre homens (v. HOPKINSON 1990: 178s.), Orfeu é morto e decapitado com espadas por bístônias, mulheres trácias (FÁNOCLÉS 1990: 45, v. 7-10; 23-24). Nessa narrativa, a morte de Orfeu não é conjugada com uma catábase. No poema, conta-se dos amores e das aflições de Orfeu por Calais: tal desejo era o que Orfeu cantava em campos ensombreados (id. *ibid.*, vv. 4-5). Ele é morto “porque como primeiro mostrou entre os trácios o amor/ a homens e não louvou os desejos por mulheres” (id. *ibid.*, vv. 9-10) (“οὐνεκα πρῶτος ἔδειξεν ἔνι θρήκεσσιν ἔρωτα/ ἄρρενας, οὐδέ πόθους ἤνεσε θελυτέρων.”). A cabeça de Orfeu é pregada à sua lira e ambas são jogadas ao mar (vv. 11-14), chegando à ilha de Lesbos, onde são sepultadas. O caráter musical, poético de Orfeu mostra-se, p. ex., em que sua lira e sua cabeça decapitada continuam sendo adjetivadas como melódicas, sonoras (*λίγυρος*, v. 16; 19 e *λίγειος*, v. 17), e na indicação de que a lira persuadia (“ἔπειθεν”) (v. 20) tanto “as mudas pedras” (“ἀναύδους πέτρας”) quanto as águas (vv. 19-20). Diz-se que é daí que a ilha de Lesbos é a mais musical de todas (vv. 21-22). O sentido etiológico dessa narrativa também se percebe na exposição, ao final do trecho, da punição às mulheres trácias, cujos maridos, ao saberem do acontecido, marcam-lhes a pele com tatuagem para que não se esqueçam do assassinio, ‘de onde provém que as trácias ainda são tatuadas’ (vv. 23-28). No que se refere aos poderes da lira, poético-musicais, de Orfeu, eles podem cativar elementos da natureza e, pelo menos em parte, resistir à destruição até pela morte, mas não lhe impedem as aflições ao ver Calais, o peito sem sossego (v.4) (“οὐδ’ ἦν οἱ θύμῳς ἡσυχίη”), os cuidados, tristezas que lhe tiram o sono (v. 5) (“ἄγρυπνοι [...] μελεδῶναι”). O “tom ‘elegíaco’” (“‘elegiac’ tone”) do trecho compreende tanto o tema da morte de Orfeu como os elementos do poema que são “simbólicos de Amor não correspondido” (“symbolic of unrequited Love”) (HOPKINSON 1990: 178).

Da época helenística nos é legada a Argonáutica²⁵ de Apolônio de Rodas (cerca de 250 a. C.), em que Orfeu desempenha um relevante papel²⁶, mas em que nada se conta de sua catábase em busca de Eurídice ou outra figura a quem ele amorosamente se vincula. Primeiro nome no catálogo dos heróis, Orfeu é louvado já aí por sua capacidade de encantar (o verbo encantar, *θέλω*, é repetido nos versos 27 e 31 do livro primeiro) pedras, águas (v. 26s.) e árvores (v. 28) com o som de seus cantos (“ᾠοῖδ’ ἔνοπ’”) (Arg. 1, v. 27), com sua lira (“φόρμιγγι”) (v. 31). Nessa Argonáutica, reporta-se uma cosmogonia cantada por Orfeu (não

²⁵ O mito do navio Argo e da busca pelo Velo de Ouro é pré-homérico. Uma épica com esse tema teria existido antes mesmo de Homero, segundo conjecturas (cf. DRÄGER 2010: 575).

²⁶ No todo dessa demanda pelo Velo de Ouro escrita por Apolônio, a importância de Orfeu é considerada secundária (cf. HUSS, no seu art. “Orpheus” (2008: 525), a caracterização de Orfeu ali como “Figur nachgeordneter Bedeutung”, “figura de significado secundário”).

em discurso direto) (Arg. 1, vv. 496-511), na qual se fala da divisão entre céu, terra e mares, das gerações de deuses antes de Kronos. Um canto que “culmina no domínio de Zeus” (“die Kosmogonie [gipfelt] in der Herrschaft des Zeus”) (DRÄGER 2010: 444). Mas ela, a cosmogonia, detém-se ainda num Zeus infante, morador da caverna Dicteana, sem os poderes do raio e do trovão (Arg. 1, v. 511), de reger o cosmos. Esse canto de Orfeu contribui para apaziguar uma discussão que vem à tona pelas palavras de Idas, antes da partida do Argo, e ajuda a criar concórdia entre os tripulantes. Seu canto os silencia e produz fascínio (Arg. 1, 515). Outra atividade do Orfeu argonauta que mostra sua relação com o aspecto musical é tocar a “cítara” (“κιθάρη”) para dar o ritmo das remadas da expedição (Arg. 1, vv. 536-541; vv. 569-579)²⁷. Também concorrem para sua caracterização ali a instrução (Arg. 1, vv. 915-916) sobre onde o navio deve atracar; a ordem para os jovens baterem com suas espadas nos escudos para espantar “o grito de mal agouro” (“ἰωὴ/ δύσφημος”) pela morte do rei Cízico (Arg. 1: 1134-1138); as suas palavras (Arg. 2, vv. 686-693) exortando os heróis a fazerem um louvor e sacrifício para Apolo, no qual sua lira principia um canto melódico (“λυγείης ἦρχεν αἰοιδῆς”) (v. 704) (Arg. 2, vv. 685-719). Seu vínculo com Apolo também aparece na medida de presentear as deidades junto ao lago Tritão com um tripé de Apolo, para garantir um bom retorno para o navio Argo (Arg. 4, 1547-1549).

Nessa jornada, se Orfeu ali não estivesse com sua lira, como diz o narrador no quarto livro (Arg. 4, vv. 891-911), os argonautas teriam aportado na ilha das sereias e sucumbiriam ao canto delas, que põe a perder o retorno dos viajantes. Neste episódio de encontro entre Orfeu e as sereias, o verbo encantar (*θέλω*) é usado em referências às sereias (Arg. 4, v. 894). Às sereias também é atribuído o adjetivo que pode significar de “som claro”, “doce” (*λυγρός/ λυγός*, Arg. 4, v. 892; 914), utilizado em outras passagens para designar as características sonoras de Orfeu à sua lira (não nesta cena de encontro com as sereias, cf. essa palavra em vínculo com Orfeu em Arg. 4, 1159, “λίγα”, quando do casamento entre Jasão e Medeia) – no catálogo de Fánocles, também do período helenístico, esse adjetivo aparece repetidamente em referência a Orfeu: Hopkinson [1990: 179] reporta que a maioria dos críticos considera que Apolônio é mais tardio,

²⁷ A tragédia de Eurípedes *Hypsipyle*, da qual sobraram apenas fragmentos, recebe seu título de uma figura do mito da Argonáutica. No que restou dessa tragédia, Orfeu tem a função de ditar no navio Argo o ritmo das remadas e o descanso dos remadores (EURÍPIDES 2008: 270s.; 762g vv. 9-14). O sentido dessa passagem, no que se refere ao som que Orfeu produzia, é um tanto controverso: ‘a cítara trácia clamava uma chorosa melodia asiática’ (“Ἀσιάδ’ ἔλεγον ἱήϊον/ Θρησσ’ ἐβόα κιθαρίς”) (ibid., v. 9-10). No entendimento de M. West (1974: 5), *ἔλεγος*, nessa passagem e assim como em outras de Eurípedes e Aristófanes, “significa ‘lamento cantado’, sem implicações métricas; privação está sempre envolvida” (“it means ‘sung lament’, with no metrical implications; bereavement is always involved”). Para Segal (1989: 13s.), a tarefa de educador ainda atribuída a Orfeu em outro fragmento dessa peça de Eurípedes lembra a do centauro Quíron. Orfeu instrui não apenas as artes da música, mas também as de Ares (EURÍPIDES 2008: 315; F 759a vv. 1622-4).

“mas não há evidência real de que Fánocles tenha escrito antes” (“but there is no real evidence that Phan. wrote earlier”). Os argonautas escapam da ilha das sereias graças a Orfeu, que toca nas cordas de sua lira uma canção movimentada, de modo a exceder em volume a voz das sereias²⁸ (Arg. 4, vv. 905-909) (“εἰ μὴ ἄρ’ Οἰάγοιο πάις Θρηίκιος Ὀρφεὺς/ Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας/ κραιπνὸν ἐντροχάλοιο μέλος κανάχησεν αἰοιδῆς,/ ὄφρ’ ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαῖ/ κρεγμῶ· παρθενικὴν δ’ ἐνοπὴν ἐβήσατο φόρμιγξ”). Assim, o canto delas não enfeitiça todos os tripulantes do navio Argo (Arg. 4, vv. 911-919). Klodt (2004: 94, n. 157) escreve que, nesse sentido, o som produzido por Orfeu tem a mesma função que a cera, no episódio de Odisseu e seus nautas com as sereias. O canto das sereias seduz. Dispensa de um propósito. Diversamente, a música de Orfeu se associa a um objetivo, à tarefa de remar, no caso (Arg. 1, vv. 536-541; EURÍPIDES 2008: 270s.; F 762g vv. 9-14). O próprio verbo *βιάω* (“ἐβήσατο”) (Arg. 4, v.909), que o narrador utiliza para assinalar que a lira de Orfeu derrota as sereias, resguarda eco de ação feita com alguma violência. Ainda assim, com o som das sereias indistinto (Arg. 4, v. 911) (“ἄκριτος”), o argonauta Butes tem seu ânimo excitado pela voz delas e lança-se ao mar (Arg. 4, vv. 912-919). I. e., aqui, as qualidades do encantamento musical, das cordas, estão do lado das sereias.

Na obra *Catasterismos*, atribuída a Eratóstenes (terceiro séc. a. C, cf. SCHLESIER 2010: 47s.), da qual há versões com algumas variantes (v. os comentários de KLODT 2004: 55, n. 43), conta-se sobre a constelação da lira, a colocação nas estrelas da lira, instrumento que Hermes preparara e Orfeu equiparara com nove cordas (ERATÓSTENES 1963 [1878]: 138). Na caracterização dessa narrativa, Orfeu, encantando (“ἐκίλει”) com sua música feras e pedras, possuía por isso grande reputação entre as pessoas (id. ibid.). Tendo atraído a ira de Dioniso por ter começado a não honrá-lo e instituído o sol, Hélios, também chamado por ele de Apolo, como o maior dos deuses, é morto pelas bassarides²⁹, seguidoras de Dionísio (id.: 139) – segundo (Pseudo)Eratóstenes, isto é o que diz Ésquilo, na tragédia sobre essas mulheres do culto de Dioniso. Dessa tragédia (*Bassarai*, de por volta de 460 a. C.) sobraram apenas poucos fragmentos (Cf. ÉSKUULO 1926: 386ss.). O que dela se sabe se deve basicamente à obra *Catasterismos* mesmo (cf. HOFMANN 1999: 161s.), de modo que é difícil definir em que medida tal paráfrase reflete o conteúdo do drama de Ésquilo (KLODT 2004: 55, n. 43; SCHLESIER: 2010 48.). Segundo C. Klodt (2004: 55, n. 43), em apenas um manuscrito do

²⁸ Cf. também o comentário de Paul Dräger, na edição do livro de Apolônio (2010: 539s.), sobre os ruídos em volume elevado (“Störgeräusch und Lautstärke”) produzidos por Orfeu para suplantar as sereias.

²⁹ Segundo o *Liddel online*, as bassarides são um grupo trácio. Suas vestes são feitas de pelos de raposa. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=bassarai&la=greek#lexicon>.

Catasterismos há a informação de que Orfeu deixa de honrar Dioniso em prol de Apolo depois de descer ao Hades “por causa de sua mulher” (“διὰ δὲ τὴν γυναῖκα εἰς Ἄϊδου καταβάς”) (na edição aqui usada de *Catasterismos* não há esta passagem, cf. também essa ausência em OF: 16 [57]). Essa versão da morte de Orfeu lida com o seu vínculo – um perpassado, no caso, por tensão inconciliável – tanto com Apolo quanto com Dioniso; com seus atributos tanto apolíneos quanto dionisiacos. Os seus vínculos com Dioniso são bem perceptíveis em escritos órficos, em que esse deus desempenha um papel central (cf. p. ex. SERRA 2015: 68ss). E mesmo na versão do *Catasterismos* em que se fala da descida ao Hades, diz-se que é a Dioníso a quem se deve a reputação de Orfeu (ERATÓSTENES 2010: 210, na tradução de M. Deufert: “Dionysos, dem er sein [Orpheus] Ansehen verdankte”).

Na narração de (pseudo) Eratóstenes, as bassarides dilaceram Orfeu e dispersam suas partes (ERATÓSTENES 1963: 140). A formulação disso no grego possui uma polissemia que deve ser impossível reproduzir em latim ou alemão (ou em português), línguas em que há aqui algum exame do mito de Orfeu; uma polissemia talvez impossível de reproduzir em uma expressão (nessas outras línguas), mas que não deixa de retornar – em textos de poesia a serem analisados neste trabalho – como imagem, como ideia, uma vez que a palavra “μέλη” (pl. de μέλος) – as mônades despedaçam Orfeu e “espalham suas partes” (“τὰ μέλη διέρριψαν”) (id. ibid.) – significa os “membros do corpo”, mas também membros, “partes musicais”, bem como os “sons”, “melodia” (μέλος é um termo usado por vários poetas antigos em referência a suas composições e tem um sentido muito próximo a lírica, como o seu adjetivo μελικός, v., sobre a palavra μέλος, BUDELMANN 2009: 2). Assim, as mônades o destroem, difundem, espalham sua música. As Musas recolhem as partes de Orfeu e o honram sepultando (“ἔθαψαν”) (ERATÓSTENES 1963: 140). Não tendo a quem dar a lira, consideram que Zeus a ponha entre as estrelas, um “memorial” (“μνημόσυνον”) (ibid.).

Ainda em relação à morte de Orfeu, um epigrama do Helenismo mais tardio, de Antípatro de Sídon (por volta de 120 a. C.) (cf. SEGAL 1989: 6), à maneira de um epitáfio esconjura mais uma vez os poderes de Orfeu e o seu fim, num certo resumo das capacidades dele:

Não mais, Orfeu, conduzirás árvores que foram encantadas, não mais/ pedras, não rebanhos, os sem pastores, de feras:/ não mais acalantarás o bramido dos ventos, nem tempestade,/ nem agitações de neve, nem o mar batendo./ Pois estás morto: as filhas de Mnemosine muito te lamentaram, acima de todas a mãe, Calíope./ Por que suspiramos pelos filhos mortos, enquanto não existem nem para os deuses o poder de manter o Hades afastado dos filhos? (ANTÍPATRO DE SÍDON 1960: 6-8).
οὐκέτι θελγομένας, Ὀρφεῦ, δρύας, οὐκέτι πέτρας/ ἄξεις, οὐ θηρῶν αὐτονόμους ἀγέλας:/ οὐκέτι κοιμάσεις ἀνέμων βρόμον, οὐχὶ χάλαζαν,/ οὐ νιφετῶν συρμούς,/ οὐ παταγεῦσαν ἄλα./ ὦλεο γάρ· σὲ δὲ πολλὰ κατωδύραντο θύγατρες/ Μνημοσύνας,

μάτηρ δ' ἔξοχα Καλλιόπα./ τί φθιμένοις στοναχεῦμεν ἐφ' υἰάσιν, ἀνίκ' ἀλαλκεῖν/ τῶν
παίδων Ἀἴδην οὐδὲ θεοῖς δύναμις;

Segal (1989: 6) fala, a respeito desse epigrama, da representação do fim de uma tradição viva (“the death of a living tradition”). As capacidades e os poderes, os atributos de Orfeu são designados a um plano outro, não mais presente (nem futuro, no caso); são uma lembrança, ligada, aí, à tristeza. Como escreve Segal (ibid.) sobre o epigrama, “a mágica da energia criativa de Orfeu aparece como inacessível” (“the magic of Orpheus’ creative energy appears as inaccessible”). Algo disso já fora visto, contudo, nas citações a Orfeu em tragédias áticas, em que Orfeu é nomeado em referência ao que é ‘contrário ao fato’ (“contrary-to-fact condition”) (SEGAL 1989: 20), o que acaba por expor que as propriedades, qualidades apresentadas por Orfeu não fazem parte do que está presente. Renate Schlesier (2010: 46) assinala o uso de Orfeu como um “exemplo adversativo”, cuja menção se relaciona com predicados fora da realidade, ao que não vem ao caso no momento. Nas *Bacantes*, Orfeu é uma menção do passado, na contraposição dos versos “agora”/ “outrora” (EURÍPIDES 2003: 76s., vv. 556-565).

Pelo que nos restou da lírica mais arcaica, as referências a Orfeu são diminutas, de modo que sua caracterização e função ali baseam-se, antes, em conjecturas. Em um *corpus* maior, de melhor conservação, nos cantos de vitória de Píndaro, Orfeu é nomeado apenas uma vez, na Pítica 4, na qual ação e/ou palavras dele, contudo, não são reportadas. Orfeu é louvado como parte de um âmbito primordial, originário (“pai dos cantos à lira”) (“φορμικτὰς αἰοιδᾶν πατήρ”) (PÍNDARO 1997a: 288, v.177), também passado. De todo modo, o adjetivo que W. Janke (1999: 207) usa para qualificar a designação de Orfeu nessa pítica, “episódica”, “episodisch”, vale muito para designar o modo como Orfeu aparece na poesia grega antiga supérstite, na lírica arcaica e no drama ático.

Do período helenístico, podem-se encontrar mais representações de Orfeu na poesia. Temos, desse período, uma Argonáutica, a de Apolônio de Rodes, em extensão épica, na qual, nesse contexto de narração do antigo mito da expedição em busca do Velo de Ouro, há uma caracterização de Orfeu como personagem, figura de uma trama. O fazer de Orfeu junto à lira possui ali utilizações práticas para o cumprimento da viagem. Orfeu apresenta também conhecimentos que se remetem a funções de timoneiro e sacerdote. Também do período helenístico, o fragmento de Fánocles se ocupa da morte de Orfeu, retrata sua morte por mulheres trácias (FÁNOCLÉS 1990: 45, v. 7-10; 23-24). Desse fragmento, percebe-se o traço de época relativo ao interesse por etiologias na poesia. A cabeça e lira de Orfeu aportam em Lesbos, o que, segundo o poema de Fánocles, explica a proeminência poético-musical da ilha (vv. 21-22), p. ex. Em vínculo com um caráter etiológico, na obra que se dedica ao surgimento das

constelações, à transformação de seres em estrelas, em *Catasterismos*, a morte de Orfeu também é contada (na narração acerca das estrelas que formam uma lira no céu). Nesse mito, Orfeu é morto por mulheres trácias, mas no âmbito de uma tensão, de um confronto entre Apolo e Dioniso. Com exceção de uma versão dos *Catasterismos*, a morte de Orfeu não é evidentemente ligada à sua catábase. Num texto fragmentário, em *Hermesianax*, acha-se o mito de Orfeu de descer ao Hades com sua lira em busca de trazer sua amada novamente para cima, para a vida. Só mais tardiamente (por volta de 100 a. C.), o nome Eurídice, junto a esse mito, aparece na poesia, no “Epitáfio de Bião”.

Além desses exemplos fragmentários, o mito da catábase de Orfeu e busca por Eurídice (ou figura de outro nome, num contexto de amor e descida ao mundo dos mortos, pois nas passagens acima citadas acerca do tema em Eurípides e Platão, por exemplo, não se menciona um nome para essa figura) aparece de forma muito alusiva na poesia da Grécia Antiga. Esse mito é, dessa perspectiva, algo raro. Não se pode ver sua exposição. Ou seja: basicamente não é possível analisar aí as características do mito de Orfeu da descida ao mundo dos mortos, nem a sua função em uma poesia e suas identificações com a figura do poeta, nesse caso. Como assinala C. Klodt (2004: 41), a primeira narração mais extensa desse mito (de Orfeu no Hades) que nos é legada não vem dos gregos, mas dos romanos. Ela está contida nas *Geórgicas*, de Virgílio. Nesse contexto romano, o mito ainda é encontrável (em uma narrativa ainda mais extensa) nas *Metamorfoses*, de modo que a investigação da catábase de Orfeu na poesia se volta a essas obras, nas duas seções seguintes. As caracterizações de Orfeu notadas acima devem ser uma base para a representação desse mito nas *Geórgicas* e *Metamorfoses*.

Vale ainda, antes da consideração desse mito nas *Geórgicas* e *Metamorfoses*, expor brevemente menções a Orfeu na poesia augustana, em Virgílio, Horácio e Ovídio. Na terceira égloga (o livro das *Bucólicas* deve ser de 37 a. C.), de Virgílio, há uma pequena écfrase de um copo com a imagem de Orfeu sendo seguido por selvas, bosques (VIRGÍLIO 2008: 66s., v. 46), o que se vincula ao motivo de Orfeu encantando a natureza. Na sexta écloga, diz-se que quando Sileno, uma figura do poeta, canta, “nem de Orfeu tanto o Ródope exulta, o Ísmaro pasma” (VIRGÍLIO 2008: 123, v. 30, na trad. de Odorico Mendes). Nas *Odes* de Horácio (os primeiros três livros “foram publicados provavelmente em 23 a. C.”, FALCÃO 2008: 19), o nome “Orfeu” é apenas uma vez citado, na Ode I, 12. A referência nesse poema não é o mito da descida ao mundo dos mortos, mas a capacidade de Orfeu de conduzir árvores, aplacar as correntezas dos rios e forças dos ventos (HORÁCIO 2008: 70), capacidade recordada por ocasião da menção a um monte na Trácia (“Hemo”) (id. *ibid.*). Na Ode III, 11, Orfeu não é citado, mas retrata-se, no

início desse poema, o poder da lira, atributo de ‘Mercúrio, que instruiu Anfíon a manejá-la’ (HORÁCIO 2008: 211). Há no poema uma descrição do poder da lira sobre os habitantes do Hades, sobre “Cérbero”, as “Fúrias”, “Ixíon”, “Tício”, as “Danaides” (HORÁCIO 2008: 211s.), descrição que até certo ponto lembra, por um lado, figurações de Orfeu com sua lira no Hades em vasos de Apúlia; por outro, o poder do canto de Orfeu nas *Geórgicas* de Virgílio e *Metamorfoses* de Ovídio, abaixo mais particularmente consideradas. Mas, como dito, Orfeu não é citado nessa ode de Horácio. Nos *Amores* 3, 9 (16 a. C.), de Ovídio (2011: 195, vv. 21-22), encontra-se o motivo do choro pela morte do filho; da mãe pela morte de Orfeu – um motivo semelhante ao Treno 3 (*fr.* 128c), de Píndaro, talvez ligado a Orfeu quanto a isso, e presente no epigrama de Antípatro de Sídon. Perante a morte, o poeta (OVÍDIO 2011: 195, vv. 21-22) questiona-se de que validade teve a Orfeu a arte de mover feras. Nas *Tristia* (8-12 d. C.), obra de Ovídio em que ele fala do exílio – quer dizer, o poeta mesmo diz que está exilado, “exul eram” (OVÍDIO 1988: 158, v. 3), na circunstância em que escrevera o livro (OVÍDIO 1988: 158, vv. 1-3) –, há uma menção ao mito da catábase de Orfeu. Faz-se um encadeamento (“cum”) (OVÍDIO 1988: 158, v. 17s) entre o tema da capacidade musical de Orfeu de mover a natureza e o da perda da mulher após sua tentativa de resgatá-la ao Hades: algo inusitado, pelo que foi visto acima. O advérbio “duas vezes” alude que a situação de Orfeu diz respeito a depois da descida ao mundo dos mortos, com um desfecho triste para Orfeu, nesse livro de Ovídio: “Enquanto Orfeu conduzia com seu canto as árvores e duras pedras, estava triste por sua esposa duas vezes perdida”) (“cum traheret silvas Orpheus et dura canendo/ saxa, bis amissa coniuge maestus erat.”) (OVÍDIO 1988: 158, v. 17s.). Na passagem, a capacidade de Orfeu à lira ilustra o motivo da tristeza e perda.

1.2.1. Catábase de Orfeu na poesia antiga: *Geórgicas*

As primeiras narrações mais extensas que temos na poesia da Antiguidade do mito da descida de Orfeu ao mundo dos mortos para resgatar Eurídice foram escritas por Virgílio e Ovídio. Em Virgílio, o mito da catábase de Orfeu é contado pela figura de Proteu, no último livro das *Georgica*. As *Georgica* (29 a. C, cf. SCHÖNBERGER 2013b: 199) se vinculam à tradição da poesia didática. Ao final dessa obra, na segunda parte do último e quarto livro, há a introdução de uma pequena narração ao modo épico (com invocação às Musas inclusive, *Georg.* 4, vv. 315ss.), a narrativa dos ocorridos com Aristeu e Orfeu, o que seria, como reporta Schönberger (2013a: 179s.), algo singular em relação aos seus antecedentes nesse gênero: “um epílio como coroamento de uma poesia didática permanece algo único na Antiguidade” (“Ein Epyllion

[bleibt] als Krönung eines Lehrgedichtes in der Antike einmalig”). Também não se viu até então, até essa obra de Virgílio, a relação do mito de Orfeu com Aristeu, bem como a relação destes com Proteu (cf. SCHÖNBERGER 2013a: 179s.; KLODT 2004: 62). Alguns críticos tratam como novidade na poesia a própria representação do fracasso de Orfeu na tentativa de trazer a amada de volta do mundo dos mortos (Cf. p. ex. THOMAS 1988: 225; SCHÖNBERGER 2013a: 182) – é algo notável que as primeiras representações da catábase de Orfeu mais extensas que temos na poesia, em Virgílio e Ovídio, retratem-no justamente em seu fracasso. A versão da perda de Eurídice por Orfeu porque ele não se ateu a ordens dos regentes dos mortos quanto à subida de volta à vida não se deixa retomar de outras fontes, a não ser a do mitógrafo grego contemporâneo a Virgílio Conão (Κόνων), que em sua obra *Narrativas* (*Διηγήσεις*) escreve sobre esse mito (KLODT 2004: 60s., esp. n. 64). Nesse texto de Conão (2002: 301), fala-se de “ordens” ‘que Orfeu esquece’ (“λαθόμενον τῶν περὶ αὐτῆς ἐντολῶν”), mas nada específico acerca do olhar para trás. Deufert (2010: 267) escreve que, nas *Geórgicas*, encontra-se pela primeira vez o olhar desastroso de Orfeu de volta à esposa.

Como poesia acerca do trabalho no campo, as *Georgica* lidam, de forma geral, com cultivo e frutificação, com processos de perecimento e regeneração da natureza (cf. SEGAL 1989: 55). É nessa moldura em que se encontra, ao final do livro, o mito de Orfeu, ligado ao mito da perda e do retorno das abelhas de Aristeu, do surgimento da prática da bugonia. O livro quarto e último das *Georgica* dedica-se às abelhas. Trata do cultivo delas (e ainda dos ‘costumes dessa espécie, ocupações, populações e batalhas’, Georg. 4, vv. 4-5, “gentis mores et studia et populos et proelia”). Após explicar, nos vv. 281-314 (Georg. 4), sobre o processo de geração de um enxame de abelhas a partir do cadáver de gado, a bugonia, o narrador apostrofa as Musas, indagando ‘que deus nos forjou essa arte’ (a da bugonia) (Georg. 4, v. 315) (“Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem?”), o que conduz à figura do “pastor Aristeu” (“pastor Aristaeus”) (Georg. 4, v. 317)³⁰, filho de Apolo e da ninfa Cirene (Georg. 4, vv. 321ss.). Narra-se então que, tendo perdido o seu enxame de abelhas, Aristeu vai junto a uma fonte chorar à mãe. Aristeu lamenta e é escutado por Cirene, a qual ordena que as ondas o tragam para baixo, ao leito do rio, onde Aristeu é recebido e introduzido no reino das águas. A mãe lhe indica consultar o vate Proteu. Este, nas palavras de Schönberger (2013a: 181), “remonta a Homero, é uma figura intermediária entre animal e deus” (“auf Homer zurückgeht, ist eine Mittelgestalt zwischen Gott und Tier”). Através de Proteu, Aristeu é avisado da falta pela qual está pagando

³⁰ No comentário de Schönberger (2010a: 180s.), “Aristeu era considerado antes de Virgílio como um herói da cultura, bem-feitor da humanidade, instrutor da agricultura e apicultura.” (“Aristaeus galt vor Vergil als Kultur-Heros und Wohltäter der Menschheit, Lehrer von Ackerbau und Bienenzucht”).

e fica sabendo que a morte de suas abelhas se deve a ‘iras de deidade que não é insignificante’ (Georg. 4, v. 453) (“Non te nullius exercent numnis irae”).

O narrador do mito de Orfeu e Eurídice, nas *Georgica*, é Proteu, cuja fala é reportada na narrativa (Georg. 4, vv. 453-527). Uma das características da narração de Proteu é ser algo lacunar (essa avaliação, p. ex., em KLODT 2004: 78). Ele conta que a ninfa Eurídice morrera picada por uma cobra, a qual não vira justamente ao fugir das investidas, da perseguição de Aristeu (Georg. 4, vv. 457-459). A natureza, as ninfas choram a morte de Eurídice (Georg. 4, vv. 460-463). Por causa da morte de sua amada, Orfeu ousa descer ao reino dos mortos. A força do canto de Orfeu se mostra em que ali ele consegue tocar as sombras no Cócito, mesmo as ‘terríveis Eumênides’. Com o seu canto (Georg. 4, v. 471; “cantu”), o cão do infero, Cérbero, silencia e assim também a roda de Íxion (Georg. 4, vv. 481-484). Tendo superado os obstáculos para o retorno do mundo dos mortos (Georg. 4, v. 485), Orfeu, “já sob a luz” (Georg. 4, v. 490) (“iam sub luce”), é tomado por uma loucura (“dementia”, Georg. 4, v. 488; “furor”, nas palavras de Eurídice, Georg. 4, v. 495): ele se vira para Eurídice, de modo que ‘o tratado do áspero tirano é rompido’ (“immitis rupta tyranni/ foedera”) (Georg. 4, v. 492s.). Ainda que não exatamente explicitado, alguns versos acima desta informação sobre o ‘tratado’, o ‘pacto’ (Georg. 4, v. 492s, “foedera”), há uma indicação, entre parênteses (“namque hanc dederat Proserpina legem”) (Georg. 4, v. 487), de que Perséfone havia dado uma “lei” para a subida, com Eurídice seguindo atrás de Orfeu. Ao virar seu olhar para Eurídice na saída do mundo das sombras, Orfeu a perde pela segunda vez. Impedido por Caronte, pelo “barqueiro do Orco” (Georg. 4, v. 502) (“portitor Orci”), de uma segunda tentativa de resgate de Eurídice, ele passa sete meses lamentando sob um penhasco, “à vaga do desolado Strimon” (“deserti ad Strymonis undem”) (Georg. 4, v. 508), onde comove tigres e atrai carvalhos com seu canto (“carmine”) (Georg. 4, v. 509s.); perambula, lamentando, até as fronteiras da Trácia “pelos gelos hiperbóreos, pelo nevado Tánais, pelas arvas dos Rifeus nunca desprovidas das frias névoas” (Georg. 4, v. 517s.), até ser morto e desmembrado por “mães dos Cícones” (Georg. 4, v. 520) (“Ciconum [...] matres”) em rito báquico (Georg. 4, v. 521). O rio Hebro carrega a cabeça de Orfeu, que ainda chama “Eurídice”, som que as margens do rio também ecoam (Georg. 4, vv. 523-7).

Nesse contexto, Segal (1989: 21) destaca a paisagem de esterilidade que envolve Orfeu quando de sua morte, após voltar de sua catábase sem conseguir trazer Eurídice de volta. Proteu narra, então, que “nem Venus, nem algum Himeneu tocava o ânimo [de Orfeu]/. Sozinho, [Orfeu] perambulava pelos gelos hiperbóreos, pelo nevado Tánais/, pelas arvas dos Rifeus nunca desprovidas das frias névoas,/ lamentando o rapto de Eurídice e as dádivas sem efeito de

Pluto” (Georg. 4, vv. 516-520). (“Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei./ Solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem/ arvaque Rhipaeis numquam viduata pruinis/ lustrabat raptam Eurydicen atque inrita Ditis/ dona querens”). Nas palavras de Segal (1989: 21): “ele (Orfeu) pode então usar seu poder do canto somente para lamentar seu fracasso em uma paisagem estéril, congelada, do norte, onde o rito de fertilidade invertido de sua morte sublinha apenas a sua inabilidade para recuperar a vida que ele buscava” (“he [Orpheus] can then use his power of song only to lament his failure in the sterile, frozen landscape of the North, where the inverted fertility rite of his death only underlines his inability to recover the life he sought”).

Proteu desaparece imediatamente após narrar a morte de Orfeu; após falar da cabeça levada pelo Hebro murmurando “Eurídice”. Na sequência da narração de Proteu, Cirene exorta Aristeu a expiar a sua culpa, a ‘venerar as conciliáveis ninfas’ (“facilis venerare Napaes”) (Georg. 4, v. 535). Ela lhe ensina como proceder ao sacrifício. Instrui sobre a escolha dos animais e o lugar onde devem ser oferecidos, para que tenha de volta as suas abelhas (Georg 4, vv. 537-547). Por fim, a bugonia tem sucesso e os últimos versos do livro (Georg. 4, vv. 554-558), antes dos versos de assinatura do autor (Georg. 4, vv. 559-566), descrevem a abundância das abelhas surgidas dos cadáveres bovinos, as quais já vão se ‘juntando nos galhos de árvores e pendendo como uvas’.

Como se mostra na reconquista do enxame de abelhas, Aristeu está ligado, por um lado, a forças de renovação e regeneração da natureza. Em contraste com a descida ao mundo dos mortos de Orfeu, ele se vincula a fontes de vida no mergulho ao reino de sua mãe, onde as ninfas falam de amor (Georg. 4, vv. 345ss.), preparam a mesa com comida e bebida e as libações (Georg. 4, vv. 378-386); onde se veem as nascentes de rios da terra (Georg. 4, vv. 363-373)³¹. Por outro lado, Aristeu representa forças destrutivas e mesmo de violência. Elas podem ser vistas, por exemplo, em sua tentativa de raptar Eurídice (Georg. 4, v. 456) e em sua relação com Proteu. Para consultá-lo, Aristeu o acorrenta. Preso, Proteu transforma-se em elementos da natureza, como fogo, água, animal (Georg. 4, vv. 437-442; cf. também Georg. 4, vv. 405-414), o que veicula uma imagem da natureza subjugada por Aristeu.

Seguindo o símile de Proteu na narração do mito de Orfeu, ainda a uma figura como Aristeu recairia o papel de “durus arator” (Georg. 4, v. 512), do “rigoroso lavrador”, que subtrai ao ninho do rouxinol os filhos ainda desplumados. Após perder Eurídice pela segunda vez, Orfeu é comparado por Proteu a um rouxinol que, com seu “canto lastimável” (Georg. 4, v.

³¹ Para o mergulho de Aristeu como “imersão na matéria primordial da criação” (“immersion in the primordial matter of creation”), v. SEGAL 1989: 73.

514) (“*miserabile carmine*”) – Orfeu é designado como “lastimável” (“*miserabilis*”) (Georg. 4, 454) já no início da narração de Proteu –, triste, lamenta a perda dos filhos:

Por sete meses inteiros, continuamente, dizem,/ ele [Orfeu] chorou embaixo de um rochedo que chega ao céu, junto às ondas do desolado Estrimão,/ e desdobrou as coisas [sua história] sob cavernas gélidas/ encantando tigres e conduzindo carvalhos com seu canto;/ como o rouxinol a carpir sob a sombra de álamo/ lamentando os filhos que lhe foram tomados/ os quais, implumes, o rigoroso lavrador, observando, removeu do ninho. Mas ele [o rouxinol]/ chora pela noite e, sentado no ramo, renova seu lastimável canto/ e preenche os locais com tristes lamentos de forma abrangente (Georg. 4, vv. 507-515)

Septem illum totos perhibent exordine mensis/ rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam/ flevisse, et gelidis haec evolvisse sub antris/ mulcentem tigres et agentem carmine quercus;/ qualis populea maerens philomela sub umbra/ amissos queritur fetus, quos durus arator/ observans nido implumis detraxit, at illa/ flet noctem ramoque sedens miserabile carmem/ integrat et maestis late loca questibus implet.

Que Aristeu também realiza trabalhos não só de pastor, mas também lavra o campo, isto é explicitado em seu lamento para a mãe (Georg. 4, vv. 326-332) (cf. também Georg. 1, v. 14, quando Aristeu é designado como “cultor dos campos”, “cultor nemorum”). Segal (1989: 23) chega a escrever que “o *símile* que o [Orfeu] compara a um lutuoso rouxinol cujo ninho e filhotes o ‘rigoroso lavrador’ destruiu (511-515) apresenta Orfeu como vítima de uma figura-como-Aristeu do trabalho e afã” (“the simile that compares him to a grieving nightingale whose nest and fledglings the ‘harsch farmer’ has destroyed (511-515) presents Orpheus as the victim of an Aristeus-like figure of work and effort”).

A imagem de Orfeu como rouxinol não deixa de dizer respeito a uma caracterização do seu canto; uma caracterização que provavelmente se remete também à sua situação como poeta e ao *status* de sua poesia numa ordem mais ampla. Segal supõe que, no que concerne à sua relação com o rouxinol, “o agricultor está presumivelmente destruindo os filhotes de pássaro para proteger as suas sementes” (SEGAL 1989: 76) (“the farmer is presumably destroying the young birds to protect his seeds”). Enquanto tal atividade do lavrador, retratada por Proteu como doloroso à natureza, pode servir à esfera mais geral de criação e produção humanas, ao cultivo das sementes, no ato de perseguição de Aristeu a Eurídice e provável tentativa de rapto da mulher (“coniuge”, como se destaca na narrativa, Georg. 4, v. 456), mostra-se a força de destruição dele, violenta, ligada a impulsos particulares, também a paixões. Decerto, a analogia do acontecido entre Orfeu, Eurídice e Aristeu com o rouxinol, seus filhotes e o lavrador convém apenas parcialmente. Orfeu e Eurídice não têm exatamente a relação que o rouxinol tem com o que lhe foi tomado. Algo do *símile* que também desponta é que Orfeu, do modo como sua catábase e anábase são narradas, deve a perda daquilo que ama em parte a si mesmo, a suas atitudes e características. Orfeu desrespeita ‘leis’ que são inexoráveis, do mundo dos mortos. Ele não cumpre a sua parte no “acordo” (“*rupta tyranni/ foedera*”) (Georg. 4, v. 492).

“Dementia” (Georg. 4, v. 488) é responsável, no caso, por uma perda. Na sua ação, Orfeu é caracterizado como “incauto” (Georg. 4, v. 488) (“incautum”), “esquecido” (Georg. 4, v. 491) (“immemor”), “vencido em sua razão” (id. ibid.) (“victusque animi”).

Nesse momento em que olha para trás, é dito que: “ali, todo trabalho é perdido” (“iba omnis effusus labor”)³² (Georg. 4, vv. 491-2). Destarte, a palavra *labor* é usada para designar o que Orfeu empreende, a sua descida e retorno do mundo dos mortos com Eurídice. Nesse contexto agrário e de poesia didática do livro, tal designação cria uma conexão de Orfeu com o mundo agrícola (cf. THOMAS 1988: 231 sobre os vv. 491-2 do livro 4 das *Georgica*). A atitude de Orfeu tem algo de uma ação prematura, a qual pode ter consequências desastrosas no trabalho no campo, na lavoura. Thomas (1988: 230) aponta o paralelismo da expressão dessa passagem com Orfeu, no livro 4, com os “pastores incautos” (“incautis pastoribus”), cuja ação, no livro 2, leva à perda de seu trabalho, ao não perceberem o início de um incêndio (Georg. 2, vv. 303-314). Nesse ponto em que a ação de Orfeu leva Eurídice para o mundo dos mortos, ele se assemelha inclusive a Aristeu, também porque causam, de certa forma, a morte de Eurídice.

Características de Orfeu como poeta são consideradas nesse âmbito. Para Segal (1989: 22), Orfeu incorpora um aspecto do poeta centrado no emocional e, após, na perda pessoal, o que seria apresentado com um lado negativo por Virgílio: “Orfeu, o poeta, falha. A incontrollável paixão do seu amor neutraliza o poder mágico, potencialmente revitalizante de sua música” (“Orpheus, the poet, fails. The wild passion of his love neutralizes the magical, potentially revivifying power of his song”). Schönberger (2013a: 182) entende essa passagem das *Georgica*, em um aspecto poetológico, também como uma falta de Orfeu, um equívoco em sua figura:

Ele [Virgílio] indica com isso [com a trágica perda de Eurídice por Orfeu] a necessidade de controle que mesmo o mais profundo amor e a mais perfeita arte precisam ter. Orfeu vence inicialmente a morte, mas não seus impulsos; ele sofre com o aspecto ativo, apaixonado, de sua própria natureza e incorpora assim a polaridade da vida (Er [Vergil] deutet damit [mit dem tragischen Verlust Eurydikes durch Orpheus] auf die Notwendigkeit einer Beherrschung hin, die selbst die innigste Liebe und vollendete Kunst besitzen müssen. Orpheus besiegt anfänglich zwar den Tod, doch nicht seine Impulse; er leidet unter dem aktiven, leidenschaftlichen Teil seiner eigenen Natur und verkörpert so die Polarität des Lebens).

R. Thomas (1988: 230) compara o esquecimento de Orfeu (Georg. 4, v. 491) (“immemor”) com os efeitos prejudiciais, destrutivos do amor, como este é descrito no livro 3 (Georg. 3, vv. 209-218). O amor, nessa passagem, é retratado em sua força nos animais (eles nem se lembram de comer, por exemplo, por causa do amor, Georg. 3, vv. 215-218). Que esta

³² “Esvai-se à lida o fructo!”, na tradução poética das *Georgicas* por Castilho (VIRGÍLIO 1930: 162).

descrição do amor no livro 3 envolve uma consideração geral, percebe-se na sentença, no comentário do narrador ao final da passagem (Georg. 3, vv. 242-244): “destarte, todo gênero na terra, o dos homens e das feras/ e o gênero aquático, gados e pássaros de penas coloridas recaem em fúrias e ardor: o amor é igual para todos” (“Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque,/ et genus aequoreum, pecudes pictaeque volucres,/ in furias ignemque ruunt. Amor omnibus idem”)³³.

Após perder Eurídice pela primeira vez, Orfeu se vale de sua lira e o que ele canta é o seu amor por ela: “consolando com a sua recôncava lira o amor angustiado, cantava-te, doce esposa” (“ipse cava solans aegrum testudine amorem/ te, dulcis coniunx, [...]/ canebat”) (Georg. 4, vv. 464-466). E assim, logo na sequência da narrativa das *Georgica*, Orfeu adentra o mundo infero, onde, em sua tentativa de resgatar a amada, seu trabalho é perdido (“ibi ominis/ effusius labor”, Georg. 4, 491s.). Seu amor, no desenrolar da narrativa, leva a uma condição em que “nulla Venus”, “nenhum amor” (“no love”, na tradução de Rushton Fairclough, VIRGÍLIO 1986: 232s., v. 516) o toca. Nas *Georgica*, diz-se também que as abelhas não se entregam a Vênus (Georg. 4, v. 198s.). Segal (1989: 39) assinala que a expressão “nulla Venus” (Georg. 4, v. 516) em referência a Orfeu cria mais um contraste e intersecção entre os domínios de Orfeu e Aristeu: enquanto “sem Vênus” (Georg. 4, v. 516) é a condição de Orfeu desolado por não conseguir recuperar sua amada, a ausência de Vênus está de acordo com a natureza das abelhas, “pois [as abelhas] nem se entregam à copulação nem liberam os corpos exauridos em serviço

³³ Cf., por outro lado, o lema das abelhas, no verso 184 (Georg. 4): “tal labor, para todas” (“labor omnibus unus”). Para a relação desse trecho do livro 3 com o flagelo da praga, designado ao final desse mesmo livro, v. THOMAS 1988: 86s. Em seu sugestivo ensaio “The myth of ‘Honeyed Orpheus’” (1974), sobre o qual não vem ao caso aqui discutir em seus detalhes, M. Detienne perscruta, apoiado em exames de Lévi-Strauss acerca de mitos do mel em povos ameríndios, significados relacionados a abelha no contexto da mitologia grega, com respeito ao mito de Orfeu e Eurídice. Considerando acepções de *nymphē* (νύμφη) que vão de jovem mulher a jovem esposa (mulher recém-casada), passando por abelha (Detienne fundamenta sua análise a partir da consideração de práticas e nomenclaturas rituais, mas o dicionário *Liddell* [versão online] atesta tais significados da palavra ninfa); e considerando ainda sentidos especiais de castidade que definem as abelhas (na mitologia grega antiga), as quais, em determinados contextos, podem designar a condição de mulheres casadas matronas (μήτηρ) (DETIENNE 1986: 101s.), Detienne explora essas noções algo conflitantes de ninfa para analisar a relação Aristeu-Eurídice-Orfeu. Expõe ainda a contraposição existente entre a ideia de castidade das abelhas com o período de *hēdupatheia* (ἡδυνπάθεια), um período que se segue imediatamente após o casamento em que é lícito ao jovem casal entregar-se a luxúrias e voluptuosidades (id.: 103), um período em que, segundo Detienne (id. ibid.), os recém-casados são proverbialmente identificados como untados de mel (uma situação de *honeymoon*, na tradução inglesa). Nesse período de *hēdupatheia*, existem os perigos dos excessos, que podem mesmo por a constituição da ‘abelha’ em risco (id. ibid.). No mito de Orfeu e Eurídice, a ‘lei da morte’ seria a imposição aos amantes de um tipo de separação dessa condição. O lamento de Eurídice por *tantus furor* (Georg. 4, 495) seria um “sinal da inabilidade deles de viver a relação sponsal fora da lua-de-mel” (“sign of their inability to live the relationship of marriage outside the honeymoon”) (DETIENNE 1986: 104). O mito de Orfeu e Eurídice seria o do “fracasso de um casal, incapaz de estabelecer uma relação conjugal que inclua distâncias adequadas” (“failure of a couple incapable of establishing a conjugal relationship which allows for the proper distances”) (id. ibid.). Detienne procede a uma análise estrutural e geral do mito. No caso das *Georgica*, contudo, parece que é de Orfeu o papel mais ativo na efetivação desse fracasso, em que a falta de um controle, a impossibilidade de não ceder a implusos, aparece como fatal.

de Vênus” (Georg. 4, v. 198s.) (“quod neque concubitu indulgent nec corpora segnes/ in Venerem solvunt”). Tal condição delas, contudo, coaduna-se com o “amor às flores” (“amor florum”) e ‘a produção do mel’ (“generandi [...] mellis”) (Georg. 4, v. 205), de modo que a ausência de Vênus não impede às abelhas a (re)produção; nem as impede de serem, de certa forma, frutíferas, férteis. De outro modo, a catábase de Orfeu, iniciada com o amor (Georg. 4, vv. 464-470), conduz à perda de sua obra, seu “labor” (Georg. 4, v. 491s.). Ela tem um desfecho lamentoso para Orfeu e não o sucesso de seu fazer, seu trabalho. No caso de Orfeu, não só seu amor leva à perda de sua obra: o insucesso em sua ‘obra’ se conjuga com uma perda de seu amor. Assim, de um lado, temos, no sucesso da bugonia ao final do livro, a geração das abelhas ‘sem Vênus’; de outro, também um estado ‘sem Vênus’ a partir do fracasso na tentativa de trazer de volta uma vida.

Após voltar do mundo das sombras sem Eurídice, Orfeu aparece num cenário de desolação e esterilidade (Georg. 4, vv. 507-510): “Por sete meses inteiros, continuamente, dizem,/ ele chorou embaixo de um rochedo que chega ao céu, junto às ondas do desolado Estrimão,/ e desdobrou as coisas [sua história] sob cavernas gélidas/ encantando tigres e conduzindo carvalhos com seu canto” (“Septem illum totos perhibent exordine mensis/ rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam/ flevisse, et gelidis hæc evolvisse sub antris/ mulcentem tigres et agentem carmine quercus”). Os trechos que retratam Orfeu após a subida de sua catábase o transportam para o âmbito da natureza, uma mais rude, e, juntamente, para uma situação algo marginal à civilização. Como nota Segal (1989: 78), não há menção alguma a utilidade cultural nesse “‘amansar de tigres com as melodias’ na região selvagem trácia” (“‘soothing of tigers with song’ in the Thracian wilderness”), de modo que Orfeu aqui aparece numa condição diferente do que em outro poeta augustano, na consideração um tanto quanto verística da fama de Orfeu na *Arte poética* de Horácio: “foi Orfeu, o sagrado intérprete dos deuses, quem afastou os homens selvagens do assassinio e do nefando pasto; por isso dizia-se que ele amansara tigres e leões” (HORÁCIO 1984: 113ss.) (a *Arte poética* veio à lume provavelmente em algum momento entre 14-8 a. C, cf. a discussão de R. M. Rosado Fernandes em HORÁCIO 1984: 24ss.).

Desse modo, Segal (1989: 23) nota que, diferentemente de outras passagens da tradição, a representação de Orfeu nas *Georgica* não realça um herói cultural. O seu canto se localiza fora do âmbito do mundo civilizado (id. *ibid.*). Através dele, não há a constituição de um *locus amoenus*, Orfeu “é reduzido a lamentos gélidos, impotentes” (“reduced to frozen, impotent griefs”) (SEGAL 1989: 78). Nessa situação, apresenta-se a comparação de Orfeu com o

rouxinol (Georg. 4, vv. 511-515), um símile que termina em uma imagem da natureza repleta de lamento. Nesse ponto, ao preencher a natureza com seu canto de lamento, a figura do rouxinol e de Orfeu parecem confluir. Há diferenças na comparação, “mas” (na conjunção “at”, Georg. 4, v. 513, dos versos desse símile) ambos se distinguem por tal canto na natureza. Orfeu converte-se em uma natureza do lamento; um eco do lamento, por causa de uma perda. Orfeu transforma-se em uma voz da natureza, uma que expressa essa tristeza. Nas palavras de Schönberger (2013a: 182), Orfeu “se reduz mesmo a uma voz que lamenta” (“reduziert sich selbst auf eine klagende Stimme”). Se há alguma renovação nessas imagens de Orfeu após a sua volta da catábese, apenas a do lamento (“philomela/ [...] ramoque sedens miserabile carmem/ integrat”) (Georg. 4, vv. 511-515). Inserido nessa paisagem gélida e erma (Georg. 4, vv. 516-520), em que nem se vislumbra uma perspectiva de florescimento (“arvaque Rhipaeis **numquam** viduata pruinis/ lustrabat”) (Georg. 4, v. 518s., ressaltado D. S.), Orfeu é morto por forças identificadas à geração. São “mães dos cícones” (“Ciconum [...] matres”), num ritual báquico (“inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi”), que o destroçam, espargindo (“sparsere”) pela terra o “jovem” (“iuvenem”) desmembrado (Georg. 4, v. 520ss.). As únicas palavras que se reportam de Orfeu nas *Georgica*, através da fala de Proteu, são lembranças de Eurídice, em lamento, que pronuncia a sua cabeça decapitada, “Eurídice”, “lastimável Eurídice” (“miseram Eurydicem”), o que a natureza, as margens do rio Hebro, também ecoa (Georg. 4, vv. 523-7) (na seção seguinte deste trabalho, ocupa-se ainda das palavras de Eurídice que o vate Proteu reproduz, em discurso direto, quando Orfeu vira seu olhar, Georg. 4, 494-498).

Neste quesito, há uma forte contraposição entre os percursos de Orfeu e Aristeu: enquanto são as “mães” (Georg. 4, v. 520) que matam Orfeu, a mãe de Aristeu, Cirene, não só fortalece e revigora o seu filho, por ocasião da entrada deste em seu reino – ali, ela o unge e “apto vigor veio a seus [de Aristeu] membros” (Georg. 4, vv. 415-418, “atque habilis membris venit vigor”, v. 418) –, mas ainda lhe dá instruções para que ele possa aplacar a ira das ninfas, realizar o ritual de bugonia e ter de volta as suas abelhas (Georg. 4, vv. 530-547). Na fala de Proteu, Aristeu é confrontado com suas culpas e responsabilidade; é atrelado à morte de Eurídice. Proteu não dá conselhos práticos para Aristeu ter novamente as suas abelhas. Ele conta os acontecidos com Orfeu e desaparece depois disto, retornando à água (Georg. 4, v. 528s.). É Cirene quem exorta Aristeu, temeroso (“timentem”, v. 530) após a narração de Proteu, a “afastar do ânimo as tristes preocupações” (Georg. 4, v. 531, “Nate, licet tristes animo deponere curas”). Junto a seus conselhos práticos para que o filho recupere suas abelhas, Cirene indica que Aristeu deve enviar “a Orfeu, como oferendas fúnebres, papoulas do Letes”

(“Inferias Orphei Lethaea papavera mittes”, Georg. 4, v. 545). Para Orfeu, propõe-se uma substância do esquecimento (a planta do ópio, da espécie do Letes, do rio do esquecimento, no mundo dos mortos). Dessa forma, a regeneração é vinculada a um esquecimento. Nesse ponto, forças de renovação e morte são relacionadas: faz-se mesmo uma aproximação das propriedades da morte como regenerativas³⁴. Tal oferecimento a Orfeu é, afinal, parte do mito, da etiologia da bugonia, em que, ainda, as abelhas surgem dos cadáveres do gado.

Cirene conjuga regeneração, revitalização, com um esquecimento do que passou. Como escreve Segal (1989: 49), Cirene é de uma “natureza que restaura e repara sem cismar sobre o passado” (“nature, which restores and repairs without brooding over the past”). Em parte, ela se assemelha às mães cícones que matam Orfeu. Estas, quando matam Orfeu, aparecem “performando”, nas palavras de Wender (1969: 434), um “rito de fertilidade” (“they are performing a fertility rite”), ‘espargindo seus membros pelos campos’ (Georg. 4, v. 522). Elas também buscam revitalização. Reconduzem a isso um Orfeu que, lamentando numa ambientação estéril, rejeita amor, casamento (Georg. 4, v. 516), uma continuidade da vida.

As “mães” (Georg. 4, v. 520) que matam Orfeu fazem-no por ‘terem sido rejeitadas por tal tributo fúnebre [de Orfeu]’ (“spretae Ciconum quo munera matres”) (id. *ibid.*) – considerando-se aqui um dos muitos sentidos de *munes*, isto deve relacionar-se, no caso, com o lamento e a memória, i. e., uma lembrança de Orfeu pela perda de Eurídice: um lamento insistente, desolador, de ‘renovação’ apenas do próprio lamento (“miserabile carmen/ integrat et maestis late loca questibus implet”, Georg. 4, v. 513s.). Desse modo, a destruição dessa lembrança e do lamento designa uma contraposição à dor de uma perda individual, a tal forma de cultivo da memória de quem morreu. A própria narrativa, de outra feita, é parte da memória, mantém essa lembrança. No âmbito da narrativa, a lembrança de Orfeu e seu lamento por Eurídice permanecem. Proteu é quem conta sobre esse ocorrido. De todo modo, mesmo com o expediente realizado por Aristeu de dar ‘ópio do Letes’ (Georg. 4, v. 552s.) a Orfeu, o esquecimento a Orfeu, no percurso de sucesso do retorno das abelhas se fez necessário um tipo de anamnese em que surge a lembrança de Orfeu na investigação da “causa da moléstia” (“causam morbi”) (Georg. 4, v. 397), da epidemia que punha fim às abelhas. Para tal investigação, Cirene indica que se deve inquirir Proteu (Georg. 4, vv. 387-397). Após o relato dele, que trata exclusivamente dos acontecidos com Orfeu e Eurídice, Cirene depreende “a

³⁴ No quarto livro, fala-se das papoulas do Letes (Georg. 4, v. 545). No livro primeiro (Georg. 1, v. 212), as papoulas são atributos de Ceres, deusa do crescimento e grãos, mãe de Proserpina.

causa da moléstia” (“causa morbi”, Georg. 4, v. 532), compreendida por ela basicamente como retaliação das ninfas (Georg. 4, vv. 532-536).

Proteu é uma instância da lembrança e do conhecimento, que sabe o que aconteceu. Ele é designado como *vates* tanto por Cirene (Georg. 4, v. 387; v. 392) como pelo narrador das *Georgica* (Georg. 4, v. 450). Nas palavras de Cirene, Proteu é “o vate que tudo conhece, o que é, o que foi, o que se impele a vir logo” (“Novit namque omnia vates, quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur”) (Georg. 4, v. 392s.). Descrevendo a palavra *vates*, Segal qualifica Proteu como “visionário” (“seer”) (1989: 43), o “sábio e narrador que vê longe” (“wise and far-seeing narrator”) (id.: 46). *Vates* também é um designativo de “poeta” (“poet”) (SEGAL 1989: 43). Daí a sua afinidade com uma figura como Orfeu – o qual, por sua vez, não é denominado como tal, nas *Georgica*: assim, nessa narrativa que, dos textos supérstites mais antigos com Orfeu, tem algo de primordial na apresentação do mito da catábase, não é a Orfeu a quem se atribui o papel de vate.

Assim como Orfeu, que é comparado a um rouxinol (Georg. 4, v. 511), um que sofre pela ação do “durus arator” (Georg. 4, v. 512), há uma identificação de Proteu com figuras da natureza, uma natureza em parte sujeitada, dominada, imolada (Georg. 4, vv. 406-410; v. 442). Proteu é subjugado pelo pastor Aristeu e posto em correntes, mas pode sair dessa situação, tão logo termina de expor sua narrativa sobre Orfeu e Eurídice. Quando preso por Aristeu, Proteu, “por seu turno, não esquece sua arte”, como diz o narrador das *Georgica* (“Ille suae contra non immemor artis”) (Georg. 4, v. 440, “non immemor” contrasta com a característica de “immemor”, de Orfeu, Georg. 4, v. 491). Figura de intermediação (v. SEGAL 1989: 21), Proteu transforma-se tanto em chamas como em água (“ignemque [...] fluviumque liquentem”, Georg. 4, v. 442). Também exerce a atividade de pastor (“pascit”, Georg. 4, v. 395; cf. ainda a descrição das atividades de Proteu em Georg. 4, vv. 429-436). Nessa sua atividade, Proteu tem semelhanças com o que faz o “pastor Aristeu” (“pastor Aristaeus”) (Georg. 4, v. 317). As ninfas veneram Proteu (“hunc et nymphae veneramur”) (Georg. 4, v. 391). Cirene instrui Aristeu a partir da fala de Proteu, tendo ele, dessa forma, parte com as forças geradoras e de regeneração da natureza. É como se ele, com sua narração, pudesse reintegrar Orfeu nesse âmbito de (re)criação.

A arte de Proteu (Georg. 4, v. 440) vincula-se a “miracula rerum”: com sua arte, Proteu pode ‘transformar-se nas maravilhas todas das coisas’ (“omnia transformat sese in miracula rerum”) (Georg. 4, v. 441). Ao final do livro, é como um tipo de maravilha (“mirabile”) (Georg. 4, v. 554) que o narrador das *Georgica* designa o retorno das abelhas. De qualquer forma, o

narrador, ao contar sobre o gênero das abelhas, utiliza com alguma recorrência essas palavras que expressam admiração, maravilhamento, ao falar, por exemplo, como as abelhas se deslocam juntas, em nuvens (Georg. 4, v. 60), ou se reproduzem por partenogênese (Georg. 4, v. 197). Já no início do livro quarto, ele diz, em relação às abelhas – dimensionando as ambições no que diz respeito à matéria a ser tratada –, que contará ‘espetáculos admiráveis de coisas pequenas’ (Georg. 4, v. 3) (“admiranda [...] levium spectacula rerum”).

Existe um claro paralelo entre o retorno das abelhas, surgindo das entranhas do que está morto, de um “útero” (“utero”) (Georg. 4, v. 556) formado de corpos de bois mortos (Georg. 4, vv. 554-558), e a volta de Orfeu do mundo dos mortos sem o retorno da vida que buscava, de Eurídice. Evidentemente, há também uma discrepância na comparação. As abelhas, como espécie, “gênero imortal”, ‘permanecem’. Como diz o narrador: “pois se a cada uma delas sobrevém o término de uma curta vida/ [...] / o gênero permanece, contudo, imortal” (Georg. 4, vv. 206-208) (“Ergo ipsas quamvis angusti terminus aevi/ excipiat, [...] / at genus immortale manet”). Na narração das *Georgica*, as abelhas são tratadas em conjunto (cf. comentários de SEGAL 1989: 41s. e KLODT 2004: 65), do que dá prova, por exemplo, a expressão “nuvens” (“nubes”) (Georg. 4, v. 557) para designar o retorno delas (cf. também a comparação delas com “nuvens” em Georg. 4, v. 60). Eurídice é uma figura individual, amada por Orfeu. Essa contraposição da narrativa expõe conflitos entre considerações coletiva e individual; entre conquistas, continuidades relativas ao coletivo (origem da arte da bugonia, reestabelecimento da ‘estirpe’, do ‘gênero’ das abelhas) e perda individual.

Na narrativa, há uma morte das abelhas em nível geral. Como estirpe, gênero, se não são mesmo, contudo, um “genus immortale” (Georg. 4, v. 208)³⁵, existe a possibilidade de continuidade, de recuperação após um flagelo, uma catástrofe. Um contexto mais amplo de catástrofe deve ser parte do momento de publicação do livro, que se conjuga com o fim das guerras civis romanas³⁶. Como considera Schönberger (2013b: 206; 209), as *Georgica* se enquadram numa conjuntura em que o campo, em regra, está devastado e improdutivo após

³⁵ Griffin (1990: esp. 95; 102), entre outros, desenvolve a consideração do “genus immortale” das abelhas nas *Georgica* como uma designação dos romanos, trazendo à baila outras passagens desse livro de Virgílio e da *Eneida*. V., p. ex., a designação “quirites” para as abelhas, Georg. 4, v. 201. Griffin (1990: 95s.; 101) aponta que, na comparação, as abelhas incorporam, até ironicamente, características tradicionais atribuídas aos romanos, como disposição infatigável ao trabalho, senso de comunidade, força, ordem, *concordia*. Mas delas, ainda, não está excluída apenas a dimensão do amor, mas também poesia: Griffin (1990: 97) chama a atenção (uma vez que abelhas e mel são na Antiguidade constantemente associados à atividade poética) para o caso de que, nessa descrição das abelhas no quarto livro das *Georgica*, não se comenta abertamente alguma função das abelhas e do mel para a poesia, de modo que não se lhes atribui qualidades propícias, propiciadoras à poesia. Se comparadas a uma sociedade humana, permanece certa inconciliação entre *amor*, ‘pois as abelhas não se entregam a Vênus’ (Georg. 4, v. 198s.), e *labor*.

³⁶ A tentativa de revitalização do campo veio a ser política de Otaviano Augusto (SCHÖNBERGER 2013b: 209).

anos de guerra, e também por uma estrutura agrária baseada em latifúndios. Com o retorno das abelhas, ao final do livro, uma continuidade, uma reprodução da vida é conjurada, o prosseguimento de uma cultura mesmo numa situação de flagelo.

As *Georgica* são poesia do cultivo da natureza. Natureza cultivada por meio do trabalho, *labor*. O livro das *Georgica* trata do trabalho do ser humano na natureza e de seus processos de esgotamento e revitalização. A bugonia pode ser vista como parte de uma atividade junto à natureza ligada à regeneração e continuidade de uma cultura. A bugonia, afinal, não é nada mais nada menos, nesse quadro, do que uma técnica, uma arte de cultivo, uma relativa à apicultura (em Georg. 4, v. 351, a designação do procedimento da bugonia como arte, “*artem*”). Nisso, o encantamento da natureza por Orfeu com sua música, seu canto (“*mulcentem tigris et agentem carmine quercus*”) (Georg. 4, v. 510), aparece deslocado, não integrado num cultivo. Orfeu está voltado para o particular. Ele se ocupa do cultivo da lembrança da amada morta. Sua postura é olhar para trás, para o passado. Orfeu torna-se um lamento da natureza, na natureza. Mas a natureza nas *Georgica* não se resume a um estado silvestre, estéril. Ela é também – e nisso reside em muito do sentido das instruções agrárias – uma que pode florescer, frutificar, gerar. Segal (1989: 78s.) condensa que Virgílio, nas *Georgica*, não se prende a um lamento que esbarra numa desconsideração da renovação.

A ação de Orfeu de encantar (Georg. 4, v. 510) a natureza não aparece aqui em desígnios práticos, mas apartada mesmo da civilização. Tal relação de Orfeu com a natureza difere do trabalho na natureza, do uso da natureza nas *Georgica*. Orfeu torna-se parte de uma natureza não cultivada. Transforma-se até num eco do lamento da natureza. Isto se destaca da moldura das *Georgica*, que são lições de cultivo da natureza; que lida com o perecimento e renovações na natureza.

Nesse âmbito, a fala de Proteu sobre Orfeu e Eurídice apresenta um estilo emocional, simpático e empático (cf. SEGAL 1989: 40; GRIFFIN 1990: 102s.) a eles, o que se mostra no adjetivo *miserabilis* atribuído a Orfeu e Eurídice, nas interpelações patéticas a Eurídice ao narrar a morte dela (Georg. 4, vv. 460-466), na interjeição “*ai*” (“*heu*”) (Georg. 4, v. 491), quando Orfeu vira seu olhar, nas interrogações que se sucedem na narração após Orfeu perder Eurídice (Georg. 4, vv. 504-505). Proteu reporta um lamento. Ele reproduz um lamento, na medida em que a passagem que comporta sua fala, sobre Orfeu e Eurídice, aproxima-se do tipo do verso elegíaco e trata de temas afeitos à elegia (o poeta lastimável, a perda amorosa, a

natureza que ecoa o lamento) (THOMAS 1988: 226; SCHÖNBERGER 2013b: 205s.; 214)³⁷. É um momento mais lírico do livro. A narração desse mito concorre com um procedimento artístico, por assim dizer, em que uma poesia didática se abre para uma digressão, um epílio, em que aparece a figura de um vate que conta sobre Orfeu e Eurídice.

A imagem do rouxinol e do lavrador, utilizada por Proteu (Georg. 4, vv. 511-515), é uma comparação que, em parte depurada da situação, mostra ainda consideração ao que Orfeu e Aristeu representam. Nesse símile (id. ibid.), há, pois, um reconhecimento das suas legitimidades, tanto do lavrador que protege sua plantação quanto daquele que lamenta uma perda. Orfeu perde seu ‘ninho’, seus “frutos”: “fetus” (Georg. 4, v. 512) pode referir-se aos filhos, a uma gravidez. Há uma estima da perda individual e realização do lamento fúnebre, do cultivo da lembrança, o que é apresentado e mediado por Proteu, que, por seu turno, tem parte com as forças de revitalização da natureza. A própria figura de Proteu reflete essa mediação que se realiza no livro, na narrativa das *Georgica*.

O livro se encerra com uma visão de regeneração e recomeço, com o fim de um lamento, com o retorno das abelhas, com a etiologia de uma técnica de cultivo, com o ressurgimento da vida após uma moléstia. Mas não deixa de exibir as perdas e violências do processo. Um dos aspectos da regeneração e continuidade da cultura, um que aparece como parte inerente disto, é o esquecimento, ao qual Orfeu, com sua lembrança da morte de Eurídice, se relaciona por oposição. Nessa obra de Virgílio, Orfeu não é designado como vate. Ele é vinculado a uma situação de esterilidade. Não consegue levar a cabo sua ‘obra’, “incauto” (Georg. 4, v. 488) (“incautum”), “vencido em sua razão” (id. ibid.) (“victusque animi”), quando ele mesmo se torna “esquecido” (Georg. 4, v. 491) (“immemor”). Orfeu conforma um contraponto, nesse contexto.

Na próxima seção, trata-se ainda da relação de Orfeu com Eurídice nas *Georgica*, bem como de mais aspectos da caracterização do poeta, do fazer poético nesse livro, em comparação com as *Metamorfoses*.

³⁷ A consideração de que a figura de Orfeu conforma um contraponto da poesia e do programa poético de Virgílio, das *Georgica*, mas é por ele, Virgílio, aí, honrado, encontra uma correspondência nas diversas aproximações existentes, ao longo da história, do mito de Orfeu nas *Georgica* ao poeta elegíaco, amigo de Virgílio, Cornélio Galo. Não se trata aqui da suposição, suscitada pelo comentário de Sérvio Honorato (no séc. IV), de que havia uma versão anterior, perdida, destruída, das *Georgica* com um elogio a Galo, o qual depois foi alterado pelo mito de Aristeu-Orfeu quando da morte de Galo, que entra em conflito com Augusto, suicidando-se em 26 a. C. Schönberger (2013b: 205) expõe, sobre a morte de Galo, que “o senado intensificou o desastre através da danação de sua [de Galo] memória (*damnatio memoriae*)” (“der Senat verschärfte das Unheil durch eine Verdammung seines Andenkens [*damnatio memoriae*]”). Mas a consideração de que há, nesse quarto livro das *Georgica*, um “cifrado louvor a Galo” (“verschlüsseltes Galluslob”) (SCHÖNBERGER 2013b: 206) se mantém.

1.2.2. Catábase de Orfeu na poesia antiga (com considerações finais sobre o mito de Orfeu investigado neste capítulo): *Metamorfoses*

O mito de Orfeu contado nos livros 10 e 11 das *Metamorfoses* (por volta de 8 d. C.) reúne em uma narrativa muito do que foi visto acima sobre Orfeu³⁸, excetuando-se menções à sua participação na jornada dos argonautas. Narra-se a sua descida ao Hades, após a morte de Eurídice. O que não há aí é Hermes juntando/separando Orfeu e Eurídice. Nessa narrativa de Ovídio, Orfeu não consegue trazer Eurídice de volta. Tem de subir do Hades sem ela, por olhar para trás antes de ter deixado os vales de Averno (Met. 10, vv. 50-52). Mas essa narrativa tem, de certa forma, também um final feliz, ou, pelo menos, um final de reencontro e união de Orfeu e Eurídice após a morte (Met. 11, vv. 61-63), “entre os campos dos abençoados” (Met. 11, v. 62) (“per arva piorum”). Após ser morto e decapitado pelas ménades, a sombra de Orfeu baixa sob a terra, onde reencontra Eurídice e pode abraçá-la. Ali, então, como se diz entre os vv. 61-66 do décimo primeiro livro, eles podem andar lado a lado. Ela pode ir à frente dele. Ele pode ‘olhar para trás, olhar para a sua Eurídice sem perigos’ (id. ibid., v. 66) (“Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus”). Assim, Orfeu é retratado olhando de volta para Eurídice, sem que isso implique sua perda. Nas *Metamorfoses*, Orfeu é designado como “vate de Apolo” (Met. 11, v. 8) (“vatis Apollinei”); também ‘vate dos sagrados ritos de Baco’ (Met. 11, v. 68) (“sacrorum vate suorum [Lyaeus]”). Isto significa, entre outras coisas, que Orfeu é ali expressamente a figura de um vate (“Rhodopeius [...] vates”, Met. 10, v. 11-12). Ele é amante de Eurídice e também inventor, dentre o povo trácio, do amor homossexual entre homens, cultivando-o e repelindo mulheres (Met. 10, vv. 79-85).

Em Ovídio, pode-se constatar não apenas a junção de muitos relatos anteriores do mito, mas ainda uma “complexa mistura de tons” (“complex mixture of tones”) (SEGAL 1989: 84). No que diz respeito à representação de Orfeu, este mesmo expõe, antes de iniciar seus cantos, reportados em grande parte do livro 10 das *Metamorfoses*, que, a despeito do que antes já fizera com a lira, o que ele vai cantar “agora é obra de lira mais leve” (“nunc opus est leviores Lyra”) (Met. 10, v. 152). A designação *levis* não é inequívoca. Pode significar tanto o que não é bruto ou rude (o que não deixa de ser uma crítica ao que antes já apresentara) quanto o que é mais suave³⁹. *Levis* pode significar também algo mais simples, sem tanta gravidade, menor. Também

³⁸ Tanto que Segal (1989: 69) fala de um *tour de force*.

³⁹ Cf. a entrada da palavra no *Lewis & Short* online:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=leviores&la=la&can=leviores0&prior=est#Perseus:text:1999.04.0059:entry=levis2-contents>.

inconstante ou falso⁴⁰, o que talvez não seja totalmente sem razão – a ser visto mais à frente, nesta seção –, levando-se em conta a apresentação desse mito nas *Metamorfoses*.

Segundo Molly Pasco-Pranger (2000), o termo *vates*, de maneira geral em Ovídio, não é desprovido de ambiguidades, sendo o uso do termo um recurso à tradição do poeta divinamente inspirado, a qual é retomada ou mesmo criada na poesia augustana, mas também um termo usado (em Ovídio) em conjunção com formas de poesia e características de poeta não tão enfaticamente relacionadas a vate, como a poesia amorosa (PASCO-PRANGER 2000: 277, também p. 287⁴¹). Na lida, no confronto de Ovídio com o regime de Augusto e com um expoente de sua poesia, Virgílio, o conceito *vates* também é transformado, metamorfoseado. Em consideração à poesia augustana, a ideia de *vates* em Ovídio apresenta ironias e distanciamentos, segundo Neumeister (1986: 169s.). Num sentido prototípico, ao vate se vincula a poesia cosmogônica (PASCO-PRANGER 2000: 282), como a que Orfeu, no exemplo de Pasco-Pranger (ibid.), é representado cantando na Argonáutica de Apolônio de Rodes (não em discurso direto), em que se conta sobre o cosmo de antes da tomada do poder por Zeus, quando este ainda não tinha sido fortalecido “pelo raio e trovão, pois estas coisas dão fama a Zeus” (“βροντῇ τε στεροπῇ τε· τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει.”) (Arg. 1, vv. 496-512). O vate é também, prototipicamente, uma figura oracular, tal como Proteu nas *Georgica*, indicado por Cirene a Aristeu (Georg. 4, v. 392). Nessa consideração, Orfeu mesmo parece como um vate em imagens de vasos gregos do séc. V; como *vates* é ainda a sua caracterização na *Arte poética* de Horácio (1984: 114, vv. 400-1). Mas o Orfeu, nesses cantos 10 e 11 das *Metamorfoses*, não é um que canta cosmogonias ou que é consultado como um oráculo. Orfeu diz, nas *Metamorfoses*, que já cantara frequentemente sobre o poder de Zeus (“Iovis est mihi saepe potestas/ dicta prius”) (Met. 10, vv. 149-150) – no que talvez ainda ressoe uma menção à luta de Zeus desferindo raios contra titãs, que faz parte de escritos órficos que tratam de uma teo- e antropogonia (v. DEUFERT 2010: 265) –, mas seu tema agora, “obra de lira mais leve” (“nunc opus est leviores Lyra”) (Met. 10, v. 152), são, como ele próprio anuncia (Met. 10, vv. 152-4), rapazes amados por deuses (“superis”) (v. 153) e jovens meninas que, tomadas por paixão proibida, mereceram punição (parafraseando Orfeu). Nesse modo de se reportar a mulheres, entrevê-se ainda um Orfeu com traços de hostilidade a elas, traços que puderam ser vistos, p. ex., na caracterização dele ao final da *República* (X, 620a), de Platão (citado na seção 1.1).

⁴⁰ Id. ibid. Para o tema geral da inconfiabilidade nesse livro 10 das *Metamorfoses*, v. FRATANTUONO 2011: 280; 283; 298; 300, n. 14; 304s., n.73.

⁴¹ Nos *Fasti*, por exemplo, uma obra do mesmo período poético que as *Metamorfoses*, Ovídio põe em xeque o acesso direto e imediato do *vates* à verdade através dos deuses (PASCO-PRANGER 2000: 287).

As *Metamorfoses* se ocupam extensamente, i. e., por muitos versos da figura de Orfeu, ainda que a narração dos acontecimentos relativos a essa figura se encontre basicamente no início dos livros 10 e 11. O mito de Orfeu, o mito da catábase em busca de Eurídice, não deixa de ser fragmentado, o que sugere quebras em sua sequência causal (cf. SEGAL 1989: 67). A maior parte do livro 10 é preenchida por narrativas que Orfeu canta, reproduzidas em discurso direto pelo narrador das *Metamorfoses* (Met. 10, por volta dos vv. 148-739). Mas ali, Orfeu não fala de Eurídice nem de sua catábase, que é o prontamente acontecido nesse livro décimo. Nas *Metamorfoses*, o expediente de o narrador, em sua narrativa do mito de Orfeu, dar voz a um vate lembra o final das *Georgica*, evidente que com a diferença de que a palavra é dada ao próprio Orfeu e este não conta, no caso, a sua passagem pelo mundo ífero em busca de Eurídice. Michael von Albrecht (2000: 96) escreve mesmo que o acento do mito de Orfeu nas *Metamorfoses* não recai em sua história com Eurídice.

Nos primeiros 85 versos do canto décimo, conta-se da morte de Eurídice; da descida de Orfeu ao Hades; do seu retorno sem ela; de sua rejeição às mulheres e transferência do amor para jovens homens. Entre os versos 86 até 147 tem lugar o chamado “catálogo das árvores”, as quais se reúnem para escutar os cantos de Orfeu. Dos versos 148 até o final do livro 10, são reproduzidos cantos de Orfeu. Além disso, nas *Metamorfoses*, há de maneira única a apresentação em discurso direto do que diz Orfeu no Hades (Met. 10, vv. 17-39). Assim, temos, em comparação com as *Georgica*, um Orfeu bem mais dotado de fala, de voz. A comunicação verbal entre ele e Eurídice, contudo, é praticamente nula. O início do livro 11 narra a morte e o desmembramento de Orfeu, o encontro de Orfeu e Eurídice nos Campos Elísios (Met. 11, v. 62) (“per arva piorum”)⁴² e, por fim, a punição de Baco às ménades pela morte de Orfeu.

Considera-se que o mito de Orfeu contado em Ovídio é, em grande medida, um confronto, utilizando-se de graça e jocosidade, com o de Virgílio (cf. p. ex. NEUMEISTER 1986; SEGAL 1989: 54ss.). Klodt (2004: 82) chega a considerar que, nas *Metamorfoses*, “a própria história [de Orfeu] é, em relação a Virgílio, banalisada” (“die [Orpheus] Geschichte selbst ist gegenüber Vergil banalisiert”). Concorre para essa avaliação de C. Klodt, entre outros elementos – a fala de Orfeu no Hades é, para ela (KLODT 2004: 85s.), um apelo jurídico de construção retórica escolar –, o fato de o mito da catábase, de certa forma contrariamente ao que acontece nas *Geórgicas*, servir de enquadramento para a narração de outras histórias: “Ovídio, por assim dizer, desvaloriza a história de Orfeu e a despe de seu direito próprio, quando lhe dá o status de moldura narrativa para outras histórias. Já aqui mostra-se que ele procede

⁴² Para essa designação dos Campos Elísios, v. FRATANTUONO 2011: 309.

justamente de modo contrário ao de Virgílio: ali, a história de Orfeu era a joia incrustada” (“Für uns bleibt festzuhalten, dass Ovid die Orpheusgeschichte gleichsam entwertet und ihres eigenen Rechtes entkleidet, wenn er ihr den Status eines Erzählrahmens für andere Geschichten gibt. Bereits hier zeigt sich, dass er genau gegenteilig wie Vergil verfährt: Dort war die Orpheusgeschichte das eingelegte Kleinod”) (KLODT 2004: 81s.).

Para Segal (1989: esp. 55; 63ss.; 71s.), o mito de Orfeu nas *Metamorfoses*, representado com um rebaixamento da seriedade de Virgílio, oferece desse modo, nesse contraste, um acesso à visão ovidiana de poesia e mesmo de mundo. Para Segal (ibid.), temos nesse mito em Ovídio um Orfeu menos heroico e menos trágico – perceptível, por exemplo, na tristeza, no lamento, no sofrimento de Orfeu ser ali menos descomunal ou exacerbado –, num mundo regido por leis não tão rigorosas. Segal, em seus artigos reunidos no livro *Orpheus. The myth of the poet* (1989), vê no mito apresentado por Ovídio um Orfeu “mais fraco, embora mais humano” (“a weaker, but more human Orpheus”, p. 63). Ele (SEGAL 1989: 71s.) interpreta o reencontro final de Orfeu e Eurídice nas *Metamorfoses* como um triunfo do amor e da arte. Essas são basicamente as características que Manuela Speiser contempla no Orfeu de Ovídio (1992: 16ss.), em seu livro *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme* – um Orfeu que, nesse sentido, é positivamente valorizado; que representa um triunfo do amor e a força criativa da arte; que apresenta amor e arte como condições mesmo para a civilização⁴³. Mas Segal ainda modera suas afirmativas quanto a uma caracterização mais positiva de Orfeu em Ovídio: “Orfeu não é uma figura exemplar” (“Orpheus is no exemplary figure”); “certamente o Orfeu de Ovídio desaponta” (“certainly Ovid’s Orpheus disappoints”) (1989: 57; 84). Segal (1989: 82ss.) refere-se, p. ex., ao que considera inconsistências da fala de Orfeu no Hades e a alguns traços no vate de hostilidade à paixão das mulheres. Segal (1989) nota ainda a falta de fala de Orfeu e de menções a Eurídice em momentos decisivos, como na morte pelas mônades, em que cabeça de Orfeu e lira vão pelo rio murmurando ‘algo lamentável’ (*quid flebile*) (“flebile nescio quid queritur lyra flebile lingua/ murmurat exanimis, respondent flebile ripae”) (Met. 11, vv. 52-53).

No apontamento de Fratantuono (2011: 275; 280; 310), o aparecimento, nas *Metamorfoses*, de Orfeu nos campos Elísios, no campo dos afortunados, recupera a *Eneida*, em que Orfeu (não nomeado diretamente, sua identificação seria “o sacerdote da Trácia”) é a primeira figura que Enéias encontra nos campos dos afortunados, durante a ida deste ao mundo

⁴³ O que contrasta com a sua caracterização de Orfeu em Virgílio, na qual Speiser (1992: 17) reporta uma interpretação das *Georgica* segundo a qual Orfeu, sucumbindo por causa de uma mulher, seria uma figura que se identifica com Marco Antônio, enquanto o fundador e renovador da população de abelhas Aristeu, com Otaviano. Consequências poetológicas disso, para ela (SPEISER 1992: 17s.), são um distanciamento do poeta das *Georgica* em relação a Orfeu e uma avaliação negativa deste.

dos mortos, “o sacerdote da Trácia, de longa toga a arrastar, mui vistosa,/ em consonância com as cordas da lira de sete cravelhas,/ canta a pulsar o instrumento com plectro ebúrneo ou com os dedos.” (VIRGÍLIO 1981: 129, trad. de Carlos Alberto Nunes). Já no campo dos afortunados desse trecho das *Metamorfoses* (11, vv. 61-66), Orfeu não aparece como sacerdote nem tangendo a lira, mas relacionando-se com Eurídice, a qual ele reencontra e abraça desejoso (“cupidisque amplectitur ulnis”) (Met. 11, v. 63). A respeito dessa representação de Orfeu nos Campos Elísios, Fratantuono (2001: 310) comenta que “é quase como se os eventos do livro precedente nunca houvessem ocorridos” (“it is almost as if the events of the preceding book had never occurred”). A surpresa dessa cena final está, no que concerne à sequência dos eventos ocorridos com Orfeu, em que não existe mais referência a Eurídice depois de que Orfeu deixa o Hades sem ela.

O narrador das *Metamorfoses* conta, no início do livro 10, que Eurídice, jovem casada (Met. 10, vv. 8-9), morre tendo recebido no calcanhar uma mordida de cobra (Met. 10, v. 10) (“occidit in talum serpentis dente recepto”)⁴⁴. Depois de ter chorado – e aqui é notável a falta de menção à lira acompanhando esse lamento, o qual estaria mais próximo de um pranto (Met. 10, v. 12 “deflevit”) – suficientemente no mundo superior (Met. 10 vv. 11-2, “Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras/ deflevit vates”), Orfeu vai até o Hades, ‘para que não deixasse de tentar também as sombras’ (Met. 10, v. 12, “ne non temptaret et umbras”). Chama atenção a expressão ‘chorou suficientemente no mundo superior’, a qual leva à tentativa de Orfeu de buscar Eurídice no mundo das sombras – ainda que tal encadeamento esteja mediado nesses vv. 11-13 –, mas a qual também tem o sentido de que o seu lamento encontra limite e chega a um termo. O que Orfeu tenta no mundo de baixo deve ser a reconquista de Eurídice com os deuses de lá, mas isso também tem o aspecto de um teste (“temptaret”, v. 12) para o cantor vate (v. a leitura de KLODT 2004: 84), a saber: se seu lamento, se sua fala como poeta, com a lira, é capaz de tamanha conquista, de tocar os habitantes dos Hades. Albrecht (2000: 98) considera, quanto a essa ‘tentativa de Orfeu’, nesse contraste ‘suficientemente no mundo de cima’/ ‘tentar as sombras’, que se sublinha expressamente um caráter de utilidade na ponderação de Orfeu de descer ao Hades, deixando aludida uma inefetividade do seu lamento no mundo de cima. No mundo das sombras, Orfeu fala – Klodt (2004: 85) ressalta o uso de verbos de “dizer” que introduzem e concluem o discurso direto de Orfeu no Hades, reportado na narrativa, “sic ait” (Met. 10, v. 17), “talía dicentem” (Met. 10, v. 40) – com os regentes do

⁴⁴ Essa informação é contada de maneira tão direta, objetiva e sem adjetivações emocionais que denota frieza e dureza, para alguns críticos (v., p. ex., ALBRECHT 2000: 97; KLODT 2004: 83). Para Klodt (ibid.), a forma como esta informação é dada lembra um atestado de óbito. O relato não apela, nesse trecho, à emocionalidade.

Hades, tocando as cordas junto à canção (Met. 10, vv. 16s.: “pulsisque ad carmina nervis/ sic ait⁴⁵”).

O que Orfeu apresenta frente aos regentes do mundo infernal, Proserpina (Perséfone) e Pluto, tem muito de discurso jurídico (“Plädoyer”, NEUMEISTER 1986: 173; ALBRECHT 2000: 99; KLODT 2004: 85). De acordo com isto, percebe-se a ênfase em vocábulos, como “justos” (Met. 10, v. 36) e “iuris” (v. 37), que acentuam a questão da justiça de seu pedido e mesmo o uso da terminologia cômputo (“causa viae est coniunx”, v. 23; “conjuges”, v. 38) para referir-se a Eurídice, a qual é nomeada apenas uma vez nessa fala, no genitivo (“destino precoce de Eurídice”, “Eurydices [...] properata fata”, Met. 10, v. 31). Klodt (2004: 86, esp. n. 133) aponta a ausência de adjetivação nas referências de Orfeu a Eurídice, como *cara* ou *amata*, que denotasse envolvimento pessoal e emotivo do falante; a designação *coniunx* sem mais referências parece ressaltar a condição jurídica dessa relação. Talvez isto seja um estrategema retórico de não deixar transparecer o interesse particular de seu pedido. Em sua fala, Orfeu destaca, de todo modo, a força do Amor, dessa deidade, estrategicamente evocado na efetivação da união de Pluto com Proserpina (Perséfone) (Met. 10, vv. 26-29). Orfeu, ao final, pede que lhe devolvam Eurídice, cujos “anos crescentes” uma picada de cobra lhe tirou (o relato de Orfeu da morte de Eurídice repercute o do narrador, exposto alguns versos acima, “conjunx, in quam calcata venenum/ vipera diffudit crescentesque abstulit annos”, Met. 10, vv. 23-24).

Seguindo a argumentação de Orfeu, não haveria problema para os regentes do mundo infernal em devolver Eurídice de volta à vida, pois ela sem dúvida, um dia, voltará para o mundo dos mortos, ao qual, afinal, todos vão “mais cedo ou tarde” (“paulumque morati/ serius aut citius sedem properamus ad unam”) (Met. 10, v. 32-33). Eurídice, então, também será do mundo dos mortos, ‘quando ela tiver cumprido seus justos anos’ (“haec quoque, cum iustos matura peregerit annos, iuris erit vestri”) (Met. 10, v. 36). Segal (1989: 82ss.) vê inconsistências nessa fala de Orfeu a respeito da questão do que é justo, pois como Orfeu mesmo diz, morrer cedo ou tarde é da ordem da natureza da morte, de sua ‘lei’⁴⁶. De todo modo, não é preciso compreender o adjetivo “iustos”, em “iustos anos” (Met. 10, v. 36), em aspecto estritamente jurídico⁴⁷. O pedido de Orfeu gira em torno de uma ideia de que, já que todos irão – voltarão no caso dele e

⁴⁵ Existe um contraste entre cantar e dizer, “carmina” e “ait”, separado ainda pela quebra do verso (cf. NEUMEISTER 1986: 173).

⁴⁶ Cf. também KLODT 2004: 88, n. 139: “com ‘mais cedo ou mais tarde’ (37), Orfeu mina na base o fundamento de seu segundo argumento principal, o de que Eurídice teria morrido ‘muito cedo’” (“Mit *serius aut citius* [37] unterminiert Orpheus im Grunde die Basis für sein zweites Hauptargument, Eurydike sei ‘zu früh’ abgeschieden”).

⁴⁷ Neumeister (1986: 174) considera que a passagem tem uma indubitável “coloração jurídica” (“eindeutig eine juristische Färbung”), mas que a expressão pode ser compreendida sem recorrer à terminologia jurídica.

de Eurídice – mesmo definitivamente para o mundo dos mortos, os deuses de lá não saem, por fim, prejudicados em conceder mais alguns anos a Eurídice.

Nesse contexto, alguns intérpretes consideram a palavra “*usum*” do verso seguinte, do verso 37 (Met. 10), como outra categoria jurídica, a do *usus fructus* (“Nutzungsrecht”/“Nießbrauch”, v. NEUMEISTER 1986: 174s.; ALBRECHT 2000: 102; KLODT 2004: 88s.: aí também a referência a outros comentadores do trecho): Orfeu pediria um empréstimo em relação a Eurídice. É improvável que se possa traduzir o verso sem que se percam muitos dos sentidos que estão em jogo, considerado o contexto: “ela também será [...] de direito para vós: em vez de presente pedimos o uso” (“*haec quoque [...] iuris erit vestri: pro munere poscimus usum*”) (Met. 10, vv. 36-37) (na trad. de Paulo Farmhouse Alberto, “ela, quando já madura, tiver completado os anos/ justos, será vossa súbdita: peço que ma deis por empréstimo”, OVÍDIO 2007: 246). Albrecht (2000: 102) defende que se compreenda essa frase como referência aos anos de Eurídice sobre a terra, os quais não seriam uma concessão ilimitada, mas apenas um empréstimo dos deuses do mundo ífero, e objeta contra a interpretação (também existente na crítica) de que esse pedido por uso seria uma referência direta a Eurídice, significando, nesse caso, que os deuses dos mortos, ao invés de dar Eurídice de volta, a emprestem a Orfeu. Pois assim, nessa segunda forma de leitura da passagem, segundo Albrecht (ibid.), Eurídice seria degradada a um objeto. A forma do pedido, com o uso do plural (“*poscimus*”) (Met. 10, v. 37), não deixa de estender, de certo modo, esse uso também a Orfeu, aquele que fala. Neumeister (1986: 174) assinala ainda o tom sexual dessa expressão (o sentido de *usus fructus* ressoa também na consideração, nessa fala de Orfeu, de que Eurídice, de volta à terra, amadurecerá, tornar-se-á ali madura, “matura”, Met. 10, v. 36). *Usus* tem ainda o significado de um prazer, satisfação. Nas Met. 10 v. 37, *usus* contrasta com *munus* (“*pro munere poscimus usum*”). No contexto acima referido, o sentido de *munus* que é destacado é o de presente, aquilo que é dado: ao invés de um presente, pede-se um empréstimo. A palavra também pode significar, entre outras coisas, o serviço fúnebre, os ofícios aos mortos. Nesse aspecto, Orfeu pede uma satisfação (“*usum*”, Met. 10, v. 37) ao invés do ofício fúnebre (“*pro munere*”, ibid.).

Nessa representação de Orfeu, ele não se distingue exatamente pelo lamento. Em seu lamento (“*questus*”, Met. 10, v. 76), depois dessa segunda perda de Eurídice, não aparece o nome de Eurídice – nome que não é mais pronunciado, aliás, até a cena de reencontro nos Campos Elísios (Met. 11, vv. 63-66). A falta de referências à Eurídice também reflete que, na narrativa desse mito nas *Metamorfoses*, o foco não se concentra na perspectiva de Eurídice. A

narrativa mostra pouco de seu lado e sua fala. Nas *Geórgicas*, quando Orfeu vira o olhar para Eurídice no Hades, reporta-se a fala dela a Orfeu (Georg. 4, vv. 494-498). Nas *Metamorfoses*, pouco do que ela diz é compreendido por Orfeu (Met. 10, vv. 60-63).

A fala de Orfeu se apresenta, no início, como uma que pode, ‘preenchidas as condições’, por de lado o que é “falso” (“falsi”) e “evasivo”, “ambíguo” (“ambagibus”), e dizer a verdade; uma que promete dizer coisas verdadeiras sem obscuridades: “se é lícito e permitis dizer, com as falsidades e ambiguidades da boca depostas,/ coisas verdadeiras” (Met. 10, vv. 19-20) (“si licet et falsi positis ambagibus oris/ vera loqui sinitis”). Ambiguidades, não obstante, ressoam em sua fala aí. Isto (Met. 10, vv. 19-20) (“si licet et falsi positis ambagibus oris/ vera loqui sinitis”) significa, ainda, que pode não vir ao caso o que é verdadeiro. Não se trata precisamente disso. Essa sua fala, a par de certa clareza e maneira direta (“causa viae est coniunx”, Met. 10, v. 23), ‘sem circunlóquios’ (“positis ambagibus”) (v. 20), não se prova, contudo, ‘sem imprecisões’, no que concerne, por exemplo, a oscilações terminológicas que dizem respeito ao âmbito da justiça. Ela se baseia no que é proveitoso para a circunstância. Nesse aspecto, mesmo o uso de um vocabulário de “coloração jurídica” (NEUMEISTER 1986: 174) – e isto deve confluir na graça do episódio – vêm à propósito, considerando que o nome de Eurídice constituiu-se da junção de *εὐρύ* (o que é amplo) e *δίκη* (direito, justiça), significando algo como justiça em amplitude (v. p. ex. KERÉNYI 1999: 222, “weithin Richtende”, e OF 1 [4], “profunda diiudicatio”).

O poder da poesia, da fala e música de Orfeu é retratado através do seu efeito no Hades, em reunião de tópicos já antes vistos acima, no presente escrito. O poder de sua poesia tem as propriedades de estupefação e conquista. Sua capacidade de comover se alia à de fazer parar, suspender aflições, castigos, pesares, sofrimentos. Os castigos de Tântalo, Íxion, Tício e das danaides são temporariamente suspensos. As danaides descansam (“vacarunt”) (Met. 10, v. 43). Sísifo senta sobre sua pedra – aqui, a música, o canto de Orfeu parece ter o sentido de um alívio momentâneo. As “almas exangues” (“exsanguis [...] animae”) choram, mesmo as Eumênides, estas pela primeira vez (Met. 10, vv. 40-46). Eurídice, “que estava entre as sombras recentes” (“umbras erat illa recentes/ inter”)⁴⁸ (Met. 10, vv. 49-50), é chamada pelos regentes dos mortos.

⁴⁸ Neumeister (1986: 176) comenta a posição distinta da preposição “inter” (em “Umbras erat illa recentes/ inter et incessit passu de vulnere tardo”) (Met. 10, vv. 48-49) (“Estava entre as sombras recentes e veio vagarosa pela ferida”, na trad. de Paulo Alberto, OVÍDIO 2007: 246), destacando o encontro assim produzido, por causa do deslocamento do *inter* após a quebra do verso, de sons no v. 49 (principalmente “inter et incessit”) que evocariam o andar manco de Eurídice, em imagem que adiciona um elemento mais cômico à situação. Uma situação que, por si só, contudo, tem algo de solene (expectativa de reencontro no mundo dos mortos) e mesmo tocante, com Eurídice tendo que andar claudicante, machucada, em decorrência da morte que relega um ferimento no tornozelo. Eva-Maria Knittel (1998: 94) escreve que o andar manco de Eurídice é “um detalhe meio comovente, meio pedante-

Ela vem com passo vagaroso, por causa de sua ferida (Met. 10, v. 49). Orfeu tem deles a permissão de trazê-la de volta, sob a condição, uma lei (“legem”), que ele recebe junto com Eurídice (Met. 10, v. 50)⁴⁹: que sua visão não voltasse para trás, até ter deixado os vales de Averno (Met. 10, vv. 50-52).

Durante a subida, Orfeu, apreensivo para que ela não caia, não se canse, não se perca dele (“ne deficeret, metuens”) (Met. 10, v. 56) – o que deve ser uma evocação de ela estar com o andar restringido por ter levado uma picada de cobra no tornozelo – e ávido (“avidusque”) (Met. 10, v. 56) por olhar, vira, amoroso, (“amans”) (v. 57), seus olhos, perdendo-a pela segunda vez. Este é um momento, em muitos sentidos, de peripécia desse mito⁵⁰. Uma reviravolta que marca uma perda e queda. É um momento de volta do olhar, em que os olhares de Orfeu e Eurídice se encontram e afastam. Uma despedida, antes da nova separação dos dois. Depois da menção, na narrativa, do sentimento de Orfeu ao virar-se para trás (“amans”) (‘amoroso’) (Met. 10, v. 57), a informação de que Eurídice retorna ao Hades vem de maneira abrupta: “e ela prontamente decai” (Met. 10, v. 57) (“et protinus illa relapsa est”). Após, há uma passagem com mais *páthos*, em que braços se estendem, aspirando, esforçando-se por abraçar e serem tocados, mas nada é alcançado, a não ser o ar fugidio (Met. 10, vv. 58-59). Essa passagem deve recordar o mesmo momento retratado nas *Geórgicas* (Georg. 4, vv. 498-501), em que Eurídice, falando, descreve seu gesto de estender as mãos para Orfeu e este, assim conta o vate Proteu, num gesto análogo, agarra, em vão, somente sombras. Nas *Metamorfoses* (10, vv. 57-59), a menção a esse gesto, um desejo de abraçar e ser abraçado (a), encontra-se no singular e não é evidente a quem se refere: “amoroso, [Orfeu] virou os olhos; e de pronto ela recai,/ e estendendo os braços e esforçando-se por abraçar e ter um abraço/ nada agarra, infeliz, a não ser o ar fugidio” (“flexit amans oculos; et protinus illa relapsa est,/ bracchiaque intendens prendique et prendere certans/ nil nisi cedentes infelix arripit auras”). Michael von Albrecht propõe em sua interpretação e em sua tradução das *Metamorfoses* (ALBRECHT 2000: 106; OVÍDIO 2015: 527) que se compreenda que Eurídice é a referência do trecho. Na tradução de

cômico em Ovídio” (“halb rührende[s], halb komisch-pedantische[s] Detail bei Ovid”). A mescla do que é tocante e do que se aproxima do cômico pode ser encontrada em imagens que, ligadas ao âmbito da comoção, devem causar estranheza e discrepância, pelo inaudito reportado, como a descrição (que tende à ampliação hiperbólica) do efeito da música de Orfeu no mundo ínfero, nas ‘almas exangues chorando’ e nas lágrimas nas faces das Fúrias (cf. p. ex. SEGAL 1989: 61s.; NEUMEISTER 1986: 175s.). Decerto, retratar as sombras no Hades com as feridas abertas em vida tem uma tradição na poesia. Na *Eneida*, por exemplo, Eneias encontra no mundo dos mortos Dido, que está “com sua recente ferida” (VIRGÍLIO 1981: 124, na trad. de Carlos Alberto Nunes) (Aen. 6, v. 450: “recens a volnere Dido”). Além disso, Eneias vê também marcas causadas em vida que carregam os mortos (p. ex. vv. 443-449 do sexto canto, VIRGÍLIO 1981: 124).

⁴⁹ A frase dá a entender que Orfeu aceita essa lei: “hanc simul et legem Rhodopeius accipit heros” (Met. 10, v. 50).

⁵⁰ Neumeister usa a expressão “Peripetie des Mythos” (1986: 176).

Frank Justus Miller (OVÍDIO 1984: 69), publicada na *Biblioteca Clássica Loeb* (*Loeb Classical Library*), é Orfeu quem assim age. Segal (1989: 65) também pleiteia que se leia sendo Orfeu o sujeito da ação: um de seus argumentos leva em conta o eco de “nec felix” (Met. 10, v. 5) na qualificação “infelix”, v. 59. O adjetivo “infelix” repercute o início do livro 10, quando Himeneu, ainda que presente no casamento de Eurídice e Orfeu, é chamado por este “em vão”, “de modo infrutífero” (“nequiquam”) (Met. 10, v. 3), pois não ‘trouxe nenhum feliz auspício’ (“Nec felix attulit omen”) (Met. 10, v. 5). “Nequiquam” (Met. 10, v. 3) ainda apresenta o sentido de infertilidade, esterilidade, que ressoa neste adjetivo (*infelix*). De maneira puramente gramatical, parece que não se pode decidir quem o trecho assinala. A perspectiva é dúbia. A frase seguinte refere-se a Eurídice, mas traz um ponto de vista de Orfeu (Met. 10, vv. 60-63): “já morrendo mais uma vez, [Eurídice] não lamenta coisa alguma de seu cônjuge/ (pois do quê lamentaria a não ser de ser amada?)/ diz um último ‘adeus’, que ele já mal percebeu com os ouvidos/ e retorna de volta para lá.” (“Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam/ questa suo [quid enim nisi se quereretur amatam?]/ Supremumque ‘vale’, quod iam vix auribus ille/ acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.”). Diferentemente das *Geórgicas* (4, vv. 494-498), em que, nesse *turning point*, nesse momento de virada do olhar e volta que separa os dois, entre os mundos dos mortos e dos vivos, reproduz-se a fala de Eurídice, em que ela pergunta, dirigindo-se ele, ‘que furor’ (Georg. 4, v. 495) destruiu a ambos; em que ela descreve a sua morte; reporta seu gesto de estender as mãos para Orfeu, dizendo “ai! não tua” (“heu! non tua”) (Georg. 4, v.498), não escutamos nas *Metamorfoses* o que fala Eurídice, excetuando-se um “adeus”, mal escutado a partir da perspectiva de Orfeu. Nesse momento em que o olhar de Orfeu vira, o foco recai sobre Eurídice. Na representação do mito, em seu momento de peripécia, o ponto de vista volta-se a Eurídice. Nas *Metamorfoses*, ficamos sabendo o que ela não fala: não é um lamento ou reclamação (“queretur”). Ou mais precisamente: não é um lamento ou reclamação acerca de seu cônjuge (Met. 10, v. 61-62). Não se reporta se e o que Eurídice fala além desse “adeus”. Os parênteses, no caso das *Metamorfoses*, são uma inserção da opinião do narrador sobre Eurídice. O enfoque ali sobre Eurídice se conjuga com um comentário, um julgamento sobre ela, acerca do ato de ela não lamentar/reclamar. No comentário do narrador, não haveria muito do que se lamentar, a não ser se fosse por ela ter sido amada (Met. 10, v. 61), em sentença que ecoa justamente o particípio que o narrador havia usado uns versos acima (Met. 10, v. 57). Na sequência dos acontecimentos, assim, há o sentimento de Orfeu ao olhar para trás, para Eurídice; o breve registro do narrador acerca do retorno de Eurídice ao Hades; o gesto de braços que procuram envolver e ser envolvidos, mas

nada alcançam senão ar; a informação de que Eurídice não fala algo que seja um lamento; o comentário do narrador acerca disso; o adeus dela, tomado pela perspectiva de Orfeu; a breve indicação da volta de Eurídice para o Hades. Orfeu não diz nada. O efeito dessa perda em Orfeu é mostrado através de comparações (Met. 10, vv. 64-71) com dois mitos obscuros (sobre a falta de referências que temos a esses mitos, cf. SEGAL 1989: 62): Orfeu fica estarrecido e petrificado como alguém que, tendo olhado para o cão Cérbero, tornou-se pedra, pelo medo, um mito não especificado, que prepara a comparação seguinte, de Orfeu com Oleno. Este fora transformado em pedra junto com sua mulher Leteia, sofrendo juntos a punição que recai sobre ela, por ela ter se orgulhado demais da sua própria beleza. O narrador comenta que Oleno, mesmo inocente, toma a acusação para si (Met. 10, v. 68-69). Depois, assinala (Met. 10, vv. 69-70) a falta de Leteia, a sua desmedida. Destarte, o narrador não só procura retratar, nessas comparações, o que Orfeu sente após o retorno de Eurídice ao Hades, mas também, desenvolvidas as comparações, evoca um caso em que alguém inocente, o homem, recebe uma punição, leva uma culpa, que se deve, no apontamento do próprio narrador, à mulher.

Como escreve Segal (1989: 65), “Ovídio dá nossa simpatia de maneira mais direta e sem ambiguidades a Orfeu” (“Ovid gives our sympathies more directly and unambiguously to Orpheus”). A questão da simpatia é aqui abarcada pelo aspecto da representação das figuras, da representação de seus sentidos, perspectivas e sentimentos. Simpatia não deixa de ser um modo de identificação. Mas ainda assim, no caso presente das *Metamorfoses*, motivações, resoluções e motivos relacionados ao que Orfeu faz e mesmo fala não são seguramente definidos pelo narrador e têm algo de dubiedade, uma que recai sobre o próprio narrador das *Metamorfoses* – a ser visto em outros exemplos mais abaixo, nesta seção.

Após perder Eurídice novamente e não conseguir voltar ao Hades, impedido pelo barqueiro Caronte, Orfeu se encontra em condição e cenário de desolamento. Permanece “sete dias” (Met. 10, v. 73) (“septem [...] diebus”) – nesse momento, após perder novamente Eurídice, fala-se de um lamento de sete meses, antes de Orfeu ser morto pelas mulheres cícones, nas *Geórgicas* (4, v. 507) – sentado à margem do rio, “sem os presentes de Ceres” (v. 74) (“Cereris sine munere”), alimentando-se apenas de ‘preocupação, dor e lágrimas’ (v. 75) (“cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere”). Seu lamento ali tem como objeto, de maneira geral, a ‘crueldade dos deuses dos mortos’ (Met. 10, v. 76) (“esse deos Erebi crudeles questus”). Não há menção a Eurídice ou lira. De todo modo, como em Virgílio, o lamento de Orfeu ligado ao mundo dos mortos tem algo de isolamento e não é integrado em uma sociedade.

A narrativa, então, dá um salto temporal de três anos (Met. 10, v. 79). Conta-se, ali, que Orfeu rejeitara ‘todo o amor das mulheres, seja porque lhe resultara mal ou porque dera sua palavra’ (Met. 10, v. 80-81) (“omnemque refugerat Orpheus femineam Venerem, seu quod male cassetat illi,/ sive fidem dederat”). A indeterminação desses versos não aparece apenas na conjunção *sive-sive* (Met. 10, v. 80-81). Neumeister (1989: 177) aponta que a oração do v. 80 (“seu quod male cesserat illi”) é formulada e posta de tal jeito na narrativa que não é inequívoca a compreensão de que ela designe o acontecimento específico da morte de Eurídice, da catábase em sua busca, podendo ter um significado mais geral, que Neumeister (cf. 1989: 171) interpreta no sentido de que a relação heterossexual não lhe ‘caíra’ bem. Isto poderia se vincular à informação seguinte, na narrativa, a de que Orfeu foi o introdutor (“auctor”) (v. 83) do amor homossexual masculino entre os trácios (cf. ainda SEGAL 1989: 57, que interpreta que as disjuntivas aludem à morte de Eurídice, o que leva Orfeu aos amores homossexuais). Mas, como Segal (ibid.) mesmo nota, a sequência causal não é explícita na própria narrativa. Nesse livro de Ovídio, o desenvolvimento, o encadeamento causal da história de Orfeu não é explicitado sem ambiguidades, mas com multiplicidades de sentidos, negações e alternativas (p. ex., Met. 10, vv. 11-12; 78-85). Isto vale também para a relação dos acontecimentos seguintes com a catábase. Nos cantos de Orfeu (Met. 10, vv. 148-739), por exemplo, o nome Eurídice não é proferido.

Na continuidade da narrativa, temos o tópico do Orfeu cantor que é capaz de encantar a natureza. Do verso 148 até o fim do livro décimo é reproduzido o canto de Orfeu. No início do livro 11, expõe-se que enquanto Orfeu cantava, ele movia, conduzia árvores, pedras e animais selvagens (Met. 11, vv. 1-2). Antes de começar o seu canto, Orfeu anuncia os seus temas, “obra de lira mais leve” (“nunc opus est levior Lyra”) (Met. 10, v. 152): ‘jovens queridos por deuses (“superis”) (v. 153) e meninas com desejo, atônitas por paixão não permitida, punidas merecidamente’ (vv. 152-4). Para Fratantuono (2011: 283; 296s.), essa declaração de Orfeu mostra, ao longo de seu canto, não ser exatamente o que de início parece. As primeiras histórias de Orfeu são as de Ganimede e Jacinto (Met. Vv. 155-219), que dizem respeito a amor homossexual entre homens (jovens) e deuses e relacionam-se com o primeiro tema anunciado por Orfeu (e, talvez, com o motivo retratado de Orfeu ter sido o introdutor do amor a jovens rapazes entre os trácios). Na sequência, Orfeu menciona mais brevemente os casos dos Cerastas e das Propétidas (Met. 10, vv. 220-242), o que, pela ofensa delas a Vênus, talvez já tenha a ver com o segundo tema anunciado. A próxima história, a de Pigmaleão (Met. 10, vv. 243-297), de alguma forma frustra as expectativas com os temas anunciados – evidente que Orfeu não diz

que cantaria apenas sobre aqueles temas. Fratantuono (2011: 297) aventura, mais num esforço para adequar a história de Pigmeleão, considerada por si só, aos motivos propostos por Orfeu, que se pode qualificar Pigmeleão como um amado dos deuses (“superis”) (Met. 10, v. 153). A dificuldade em julgar o canto de Orfeu, de maneira geral, advém, na concepção de Fratantuono (2011: 297), de que ele não termina⁵¹: enquanto canta, mulheres cícones atacam e matam Orfeu (Met. 11, vv. 1-43). Orfeu não termina de cantar, mas esse seu canto é encerrado. Seu canto termina “sem conclusão natural. O canto de Orfeu, diferentemente do de Ovídio, não é um *carmen perpetuum*⁵² [canto ininterrupto]”. (“without natural conclusion. Orpheus’ song, unlike Ovid’s, is not a *carmen perpetuum*”) (FRATANTUONO 2011: 307).

Virgílio destaca que mães cícones (Georg. 4, v. 520) matam Orfeu. Ovídio escreve “jovens cícones” (“nurus ciconum”) (Met. 11, v. 3) que veem Orfeu tocando e cantando (Met. 11, vv. 3-5). Uma aponta e diz que ele é um “contemptor” delas (v. 7). Não fica exatamente explícito por quê: se algo relacionado à informação do livro décimo, de que Orfeu desprezara as mulheres (vv. 79-80), ou se seu canto é ofensivo a elas. O primeiro haste é arremessado contra a boca “do vate apolíneo” (Met. 11, vv. 7-8), o que faz pensar no contexto, num motivo mais imediato do canto. Nas *Geórgicas* (4, vv. 507-522), após a perda de Eurídice, o lamento de Orfeu, apresentado à margem da civilização, encanta animais selvagens. Nas *Metamorfoses*, o canto que Orfeu apresenta não é um lamento por Eurídice. Porém, como em Virgílio, é um capaz de mover feras e ter a simpatia da natureza. É ainda, como nas *Geórgicas*, um canto que não é integrado em uma sociedade (humana). Quem escuta ali Orfeu, sem destruí-lo, são árvores, pedras e animais selvagens. Orfeu não é capaz de encantar e aplacar a fúria daquelas que o matam.

Nesse sentido, note-se a interpelação de Orfeu, enquanto canta, às filhas e pais, antes da história do incesto de Mirra e Cíniras (Met. 10, vv. 300-303): “cantarei coisas terríveis: longe daqui, filhas, estai longe, vós, pais!/ Ou, se meus cantos encantarem vossas mentes,/ esteja ausente a confiança em mim nesta parte, não acreditais no acontecido,/ ou mesmo se acreditareis, acreditais também no castigo do acontecido” (“Dira canam: procul hinc natae, procul este parentes!/ Aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes,/ desit in hac mihi parte fides, nec credite factum,/ vel, si credetis, facti quoque credite poenam”). Nesse momento, Orfeu pede para ser desacreditado. Põe em questão (“si”) (Met. 10, v. 301) o encanto de sua

⁵¹ Depois de Pigmeleão, ainda vêm outras histórias, como a de Mirra e a de Vênus e Adonis.

⁵² No início de seu canto (Met. 1, v. 4), Ovídio pede aos deuses para conduzi-lo sem interrupção: “conduzi ininterrupto o meu canto, na tradução de Paulo Alberto (OVÍDIO 2007: 35) (“ad mea perpetuum deducite tempora carmen”).

atividade poética, pelo menos em público humano, o qual, aliás, como críticos apontam (NEUMEISTER 1986: 179; FRATANTUONO 2011: 204s., n. 73; 307; KLODT 2004: 93), não é mencionado entre aqueles que o escutam – quando as mênades destroem seu “teatro” (“theatri”), seu público é formado, além das árvores, por pássaros, serpentes e feras (Met. 11, vv. 20-22). Em sua fala, em suas canções, Orfeu expõe um aspecto de desconfiança (a consideração mesmo da falsidade: “não deis crédito a esta parte, e crede que nunca aconteceu”, na trad. de Paulo Alberto, OVÍDIO 2007: 254) a se ter em relação a seu canto (que pode encantar), ainda que nele possa haver verdade (“acreditem também no castigo do acontecido”) (Met. 10, v. 303). O tema é o da confiança naquele que pede para ser escutado com desconfiança⁵³. A confiança entre cantor e seu (provável, possível) público não é negada: uma vez que a credibilidade é estabelecida, deve-se inclusive ir até o final (“ou mesmo se acreditareis, acreditais também no castigo do acontecido”) (Met. 10, vv. 302-303). Indica-se, contudo, uma possibilidade de distanciamento em relação ao que se canta, um distanciamento que inicialmente se apresenta como algo até físico (“longe daqui, filhas, estai longe, vós, pais!”) (Met. 10, v. 300). Essas jovens trácias que o matam não são encantadas pelo canto de Orfeu e ele mesmo propôs a quem o escuta que não se deixasse encantar por ele (cf. FRATANTUONO 2011: 308, que relaciona a falta de efeito do canto de Orfeu nas jovens trácias com a interpelação de Orfeu às jovens, antes da história de Mirra, e também supõe que essa interpelação de Orfeu pode ser uma referência a uma tradição segundo a qual as mulheres seriam excluídas de ritos órficos).

As jovens tentam matar Orfeu jogando nele paus, pedras, mas quando essas coisas escutam o canto de Orfeu, ficam encantadas e não machucam o vate (Met. 11, vv. 7-13). As mênades podem atingir Orfeu porque fazem tanto barulho com seus gritos, batuques, palmas, flautas, cornos que o canto de Orfeu é sobrepujado⁵⁴. Sem ouvir Orfeu, os objetos o ferem (Met. 11, vv. 15-20). Por fim, as mênades o atacam e o dilaceram utilizando instrumentos do campo (Met. 11, vv. 21-43) – mais uma vez, Orfeu é morto pelo *labor* agrário, um motivo das *Georgica* (V. NEUMEISTER 1986: 179s.). Aqui, o narrador ressalta que, quando as cícones matam Orfeu, “pela primeira vez” o que este diz não tem efeito e sua voz não (co)move: “naquele momento pela primeira vez/ diz coisas sem efeito e não move algo com sua voz” (“illo tempore primum/ inrita dicentem nec quicquam voce moventem”) (Met. 11, vv. 39-40). Curiosamente,

⁵³ O que ecoa a questão da confiança naquele que pede a permissão de falar a verdade, como se faz no início da fala de Orfeu, no Hades: “se é lícito e permitis dizer, com as falsidades e ambiguidades da boca depostas,/ coisas verdadeiras” (Met. 10, vv. 19-20) (“si licet et falsi positis ambagibus oris/ vera loqui sinitis”).

⁵⁴ Klodt (2004: 94), neste ponto, lembra o episódio contado na Argonáutica em que é Orfeu quem abafa (“übertönt”) com seu instrumento o canto das sereias (Arg. 4, vv. 891-919).

o encontro sonoro de “nec quicquam voce” (Met. 11, v. 40) repercute a primeira aparição de Orfeu no início do livro dez, “[Orphea] nequiquam voce” (“de modo infrutífero com a voz de Orfeu”) (Met. 10, v. 3), em que Orfeu chama Himeneu, deidade do casamento. A expressão “inrita dicentem” (Met. 11, v. 40) chama atenção por lembrar que Caronte não atende seu pedido, quando Orfeu quer novamente atravessar o rio dos mortos (Met. 10, vv. 72-73). Ela também pode significar “dizendo coisas insignificantes” (Met. 11, v. 40) (“dizendo coisas inúteis”, na trad. de Paulo Alberto, OVÍDIO 2007: 268). Há, nessa narrativa de Orfeu, um conjunto de elementos que provocam desconfiança e suscitam dúvidas quanto à acuidade e gravidade dessa representação de Orfeu.

Orfeu morre. A natureza, dríades e naiades, as ninfas entristecem e choram a sua morte (Met. 11, vv. 44-49). Nas *Geórgicas*, ninfas e natureza choram quando Eurídice morre (Georg. 4, vv. 460-463). As quatro interpelações patéticas a Orfeu por causa de sua morte (“te”) nas *Metamorfoses* (11, vv. 44-46) são iguais às do vate Proteu a Eurídice ao contar sobre o lamento pela morte dela, nas *Geórgicas* (4, vv. 465-466). Na narração de Ovídio, Orfeu é dilacerado e seus membros jazem por diversos lugares (Met. 11, v. 50). O rio Hebro recebe a cabeça e a lira (Met. 11, vv. 50-51). “Maravilha!” (“mirum!”) (Met. 11, v.51), o narrador exclama com palavra que lembra – certamente de modo jocoso – “mirabile”, ao final das *Geórgicas* (4, v. 554), quando se conta do retorno das abelhas, o sucesso da bugonia. Nas *Metamorfoses*, “mirum” refere-se à cabeça – arrancada do corpo – de Orfeu e à lira ainda articulando sons, deslizando pelo rio Hebro. Essa palavra deve vincular-se ao “nescio” do verso seguinte, para transmitir espanto, admiração (Met. 11, vv. 52-53): “não sei o que lastimável a lira lamenta,/ lastimável a língua/ sem vida murmura, as margens respondem lastimável” (“flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua/ murmurat exanimis, respondent flebile ripae”). Não se reporta exatamente o quê se diz. O contexto imediato faria pensar em algo relacionado às ménades, ou mesmo a algo que Orfeu estava cantando. O leitor das *Geórgicas* recorda que a voz, a língua de Orfeu no Hebro falava Eurídice e Eurídice reverberavam as margens do Hebro (Georg. 4, vv. 525-527). As três repetições de “flebile” (“lastimável”) (Met. 11, vv. 52-53) ecoam as três vezes em que o nome de Eurídice aparece ali, nas *Geórgicas* (4, vv. 525-527). Nas *Metamorfoses*, há uma imitação do eco, na medida em que “flebile” é repetido em períodos cada vez menores, cada vez com uma palavra a menos. “Nescio” (Met. 11, v. 52) deve expressar a admiração do narrador pelo que se conta. A palavra expõe o próprio narrador. Pode ser um índice também de sinceridade dele, levando-se em conta a articulação complicada dos sons por uma língua em

cabeça desmembrada. De outra feita, “nescio” põe em xeque a ciência do narrador para contar essa história – e justamente aqui onde se pode(ria) encontrar um eco de Eurídice.

A cabeça de Orfeu chega até a ilha de Lesbos, onde uma cobra ameaça desfigurá-la (Met. 11, vv. 54-57). Apolo petrifica a cobra, que armava o bote contra a cabeça de Orfeu (vv. 58-60). Não se viu, acima, essa referência no mito de Orfeu. Ela deve ser algo raro, se não invenção de Ovídio. O tema de seu livro é, enfim, metamorfoses e o mito de Orfeu, por si só, como visto, não apresenta exatamente isso, no sentido do livro. Outra metamorfose que Ovídio insere na narração desse mito relaciona-se ao castigo pela morte de Orfeu. Baco (“Lyaeus”) não deixa impune a morte de seu *vates* (Met. 11, vv. 67-68) e transforma (Met. 11, vv. 71-84) – contras as expectativas, seguindo a sequência da narrativa – “mães trácias” (“matres Edonidas”) (v. 69) que viram o ímpio acontecido” (“quae videre nefas”) (v. 70) em madeira, em árvores. Com isso, Ovídio efetua não só mais um deslocamento de acento em relação a Virgílio, um que também põe em xeque a legitimidade de forças geradoras, como ainda procede a uma intermediação – aparentemente tão conciliatória quanto possível, em modificação de uma tradição anterior – entre Apolo e Dioniso através de Orfeu. Apesar do que lhe sucede, mostra-se que Orfeu é um querido dos deuses, de Apolo e também de Dioniso.

Diferentemente de narrativas anteriores do mito ou imagens de vasos gregos antigos do séc. V a. C. que tematizam o destino da cabeça de Orfeu, não se exhibe nas *Metamorfoses* alguma importância determinada dessa cabeça para a constituição de um oráculo ou da poesia na ilha de Lesbos (sobre a relação da cabeça de Orfeu com a fundação de um oráculo e fama da poesia dessa ilha, v. ainda FRANZ 2011). O tema da poesia e sua continuidade após a morte de Orfeu sai de foco, ao final, e entra em cena o Orfeu amante, que reencontra Eurídice no mundo das sombras. A narrativa joga com as expectativas: a última vez em que o nome dela aparecera fora há uns mil versos atrás. Segundo Norden (1966 [1934]: 518), esse *Koronis* (“κορωνίς”) de Ovídio fixa em uma “imagem” (“εἰκότιον”), como se olhássemos em uma pintura de parede, o “momento catastrófico” (“katastrophenhaften Augenblick”) do mito sem tragicidade, um momento que conhecemos – lembra Norden (ibid.) – do antigo alto-relevo grego e da narrativa de Virgílio. Após sua morte, a sombra de Orfeu desce sob a terra e reencontra Eurídice (Met. 11, vv. 61-66). “Nos campos dos venturados”, ele consegue abraçá-la; menciona-se que ele – Orfeu como sujeito – ali acha Eurídice e a abraça (Met. 11, v. 62-63) (“quaerensque per arva piorum/ invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis”). Na narrativa de Ovídio, este é um momento de reestabelecimento. Nenhuma restrição que os impeça de andar juntos (Met. 11, v. 64) (“hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo”) ou de um andar na frente do outro (v.

65). Nenhum impedimento no andar é especificamente explicitado: antes, Eurídice aparece mancando no mundo dos mortos por causa da ferida no tornozelo (Orfeu, afinal, foi desmembrado). Ainda que Orfeu tenha sido aniquilado, sua música interrompida, seu público destruído, esse *vates* tem um lugar de realização, segundo é contado, de seu desejo, *cupidus* (Met. 11, v. 63) (palavra, de resto, ambígua, com conotação tanto positiva quanto negativa, podendo significar amante, zeloso, também voraz, ávido); realização que se dá, por fim, em plano pessoal, privado.

Neste ponto, as narrativas em Virgílio e Ovídio têm algo semelhante: o que Orfeu canta/lamenta após a morte de Eurídice não é recebido em uma sociedade, nem age sobre ela; não exerce poder sobre as pessoas. Em Virgílio, a comparação do canto de Orfeu com o do rouxinol que chora uma perda apresenta a imagem de um lamento que preenche a natureza (Georg. 4, vv. 511-515), a qual, nas *Geórgicas*, aparece ainda em seu aspecto de renovação. A um processo de renovação, o estabelecimento e sucesso da bugonia, é vinculado esquecimento, perceptível, p. ex.. nas instruções de Cirene a Aristeu (Georg. 4, vv. 528-553). Orfeu exprime a lembrança de uma perda, a memória que se fixa numa perda. Ele é destruído por seu “serviço fúnebre” (“quo munere”) (Georg. 4, v. 520). Em Ovídio, o choro e lamento de Orfeu, nos momentos mais imediatos após suas perdas de Eurídice (Met. 10, vv. 11-12 “deflevit”; vv.73-77 “questus”), não são acompanhados pela lira – quando há um lamento acompanhado pela lira, depois da sua (de Orfeu) morte (Met. 11, vv. 51-53 “flebile”, “queritur”), não sabemos exatamente a que se refere.

O relacionamento de Orfeu com o mundo dos mortos passa ainda pela figura de Eurídice e pela possibilidade de abarcá-la, conhecê-la. Em Virgílio, tentativas de aproximações a Eurídice mostram-se, por exemplo, nas repetidas interpelações a ela. É ela quem ali, na história do vate Proteu, fala (e o que se reporta do que Orfeu pronuncia é o nome dela, Georg. 4, vv. 525-527). Quando, na subida do Hades, Orfeu se vira, a perspectiva focaliza Eurídice e o vate Proteu reproduz sua fala. Ali, na fala dela, ela e Orfeu são postos num mesmo nível, equiparados, através das conjunções “et” (“‘quis et me’ inquit ‘miseram et te perditit, Orpheu’”) (Georg. 4, v. 494). Entre outras coisas, Eurídice descreve o que sente ao morrer pela segunda vez, a noite que envolve seu olhar que se enfraquece (Georg. 4, vv. 495-496). Ao descrever seu gesto de estender a mão a Orfeu, Eurídice diz, voltando para onde estava, o mundo dos mortos, “non tua” (Georg. 4, vv. 498): que não é dele, de Orfeu. Ela vai para um domínio que lhe escapa. O pano de fundo dessa fala “non tua” (Georg. 4, vv. 498) deve estar presente justamente quando o narrador das *Metamorfoses* diz, encerrando a cena do reencontro de Orfeu com Eurídice após

a morte deles, que ali “Orfeu vira o olhar em segurança para sua Eurídice” (“Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus”) (Met. 11, v. 66). Aliás, é isto que parece que Orfeu procura ver, “sua Eurídice”, quando se vira a ela perto da saída do mundo dos mortos, na narrativa das *Geórgicas* (4, vv. 490-491): “e para sua Eurídice vira o olhar, já no limiar mesmo da luz, esquecido, ai, e vencido em sua razão” (“Eurydicenque suam iam luce sub ipsa/ immemor heu! victusque animi respexit”).

Na narrativa das *Metamorfoses*, vê-se, sobretudo, uma Eurídice perpassada pelo olhar, pela perspectiva de Orfeu. A narração é simpática a Orfeu. Eurídice está pouco em foco. A voz de Eurídice é abafada. Sua única palavra reportada, “vale” (Met. 10, v. 63), é mal percebida pelos ouvidos de Orfeu (v. 63-64). No momento de peripécia do mito, em que o olhar de Orfeu se volta a Eurídice, o narrador a observa através do sentimento reportado de Orfeu por ela, “amada” (“amatam”, Met. 10, v. 61), o que contrasta com “desgraçada” (“miseram”) (Georg. 4, v. 494) da fala de Eurídice, em relação a si, nas *Geórgicas*.

Como visto, mesmo nos gregos antigos, pouco se pode saber de Eurídice (da figura feminina do mito de Orfeu, ainda que seja em outro nome, como Agriopa). Nas *Metamorfoses*, não se concentra muito a atenção nela. Ficamos conhecendo pouco de suas ações e sentimentos. Mesmo na cena de encontro final entre Orfeu e Eurídice, nunca somente ela é o sujeito das ações (pelo menos não de modo evidente) e nas duas vezes seu nome está na forma do objeto (acusativo) (“quaerensque per arva piorum/ invenit Eurydicen cupidisque amplectur ulnis;/ hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,/ nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit/ Eurydicen suam iam tuto respicit Orpheus.”) (Met. 11, vv. 62-66). Na narração deste mito, existe uma exposição maior de Orfeu. Eurídice permanece, por assim dizer, nas sombras: algo mais detalhado do que lhe sucede é a informação de que fora picada por uma cobra no calcanhar (Met. 10, v. 10). Na narração do mito de Orfeu (e, especificamente, no que concerne Orfeu e Eurídice), existe uma limitação relacionada ao que o narrador expõe. O narrador das *Metamorfoses* não pode compreender, abarcar o que o próprio Orfeu lamenta (“nescio”) (Met. 11, v. 52), quando sua cabeça vai pelo rio Hebro.

O desvelamento de Eurídice (por Orfeu) é um tema do antigo alto-relevo grego (cópia romana do séc. I), que parece mostrar esse momento de virada do mito, quando Orfeu torna a olhar Eurídice. Nessa imagem, Orfeu toca o véu de Eurídice. Ainda que se considere que a imagem desse relevo retrate um reconhecimento, uma anagnórise entre ambos (v. p. ex. SORENSON 2015: 458), o momento apresentado e o modo como ele é representado mantém em suspenso qual é a consequência dessa visão na relação entre eles; se isto leva a um destino

de aproximação, junção, ou de distanciamento, por causa não só da posição das três figuras da imagem, mas também da tensão oscilatória (cf. SORENSON 2015: 457) nos movimentos que elas sugerem. Na representação desse mito nas *Geórgicas* e nas *Metamorfoses*, o motivo da exposição, do desvelamento da figura de Eurídice se articula também com o tema da visão, a visão de Orfeu sobre ela. No momento de peripécia do mito, em que Orfeu vira seu olhar para ela, focaliza-se Eurídice na narrativa, reportando-se algo dela ou sobre ela. Depois, Orfeu volta a ser tematizado na situação (Georg. 4, vv. 494-502; Met. 10, vv. 57-63). Em Virgílio, ele segura em vão sombras, querendo dizer muita coisa, mas nada é dito; em Ovídio, Orfeu mal capta o que ela diz. Existe esse movimento do foco, de perspectiva, no momento de virada, representando nesse nível formal um motivo, um componente do conteúdo desse mito (Orfeu vira o olhar para Eurídice, que se reporta a Orfeu). O problema da perspectiva é exposto. De certa forma, esta é colocada em questão. Trata-se da possibilidade de olhar e apreender, uma que resvala até a quem observa/ lê a representação do mito.

Tanto nas *Metamorfoses* quanto nas *Geórgicas*, que são os principais textos remanescentes da Antiguidade que tratam desse mito da catábase, existem limitações que se mostram na figura de Orfeu, não só no que se refere à sua relação com Eurídice e ao caso de ele não conseguir trazê-la do mundo dos mortos. Nas *Geórgicas*, a perspectiva por que se representa o mito possui um distanciamento, no sentido de que a figura misteriosa e arcaica do vate Proteu, apresentada dentro da narração (do mito) da gênese da bugonia, conta o mito de Orfeu e Eurídice (a palavra distanciamento não implica necessariamente valor, mas significa apenas que se abre uma perspectiva outra, a do vate Proteu dentro da narração do mito da bugonia, para contar o mito de Orfeu). O vate é simpático a Orfeu e Eurídice, o que se mostra em sua fala que tem *páthos*. Em Virgílio, Orfeu está ligado (no símile do rouxinol, Georg. 4 vv. 511-515) a uma natureza que lamenta e à memoração de uma perda. O canto de Orfeu ecoa na natureza, preenche de lamento um espaço (Georg. 4, vv. 511-515). Ainda que isto seja rememorado na narrativa com simpatia e um ponto de vista solene, Orfeu significa um aspecto parcial do que é a natureza e a relação com ela no âmbito das *Geórgicas*, a qual é também vinculada à produção de esquecimento e regeneração. Nas *Geórgicas*, Orfeu é o poeta que faz um lamento à lira pela morte de Eurídice e que apresenta, desse modo, uma função, um serviço fúnebre (*munus*). Esse lamento de Orfeu à lira em referência à Eurídice e ao mundo dos mortos, contudo, não aparece sendo integrado, na ocasião da apresentação disso por Orfeu, de forma não destrutiva em sociedade humana. Nas *Metamorfoses*, a ideia de seriedade e gravidade em torno do tema e mesmo da figura do *vates* – como Orfeu aí é designado – é contrastada com

uma ‘lira mais leve’ (Met. 10, v. 152). Mas uma diferença que se destaca entre Orfeu e o poeta das *Metamorfoses* reside em que, se este inicia pedindo por um canto desde o início do mundo até o seu tempo (“carmine perpetuum”) (Met. 1, vv. 3-4) e termina sua obra (“Iamque opus exegi”, Met. 15, v. 871) dizendo que ela será conhecida e nela viverá por séculos sem fim (Met. 15, vv. 871-879), Orfeu, ali, é um poeta que não pode levar seu canto até o fim.

2. Rilke: “Orpheus. Eurydike. Hermes”

O poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” (1904)⁵⁵ pertence ao livro *Neue Gedichte* (Novos Poemas) (1907). Fülleborn (KA I: 904) expõe que, de maneira geral, os poemas desse livro, assim como os do outro livro de Rilke intitulado com *Novos Poemas, Der Neuen Gedichte anderer Teil* (Dos Novos Poemas outra parte) (1908), apresentam um “caráter de obra” (“Werkcharakter”). Isto significa, entre outras coisas, que nesses livros, diferentemente de anteriores de Rilke, como o *Stundenbuch*, e posteriores, como *Duineser Elegien* e *Die Sonette an Orpheus*, nos quais o ciclo é de grande importância, cada poema tem um maior estatuto autônomo, funcionando preponderantemente como unidade própria. Há outras características que são compartilhadas por muitos dos *Novos Poemas*. Uma delas é a sua referência às coisas olhadas (“Für die Texte in den beiden Bänden der *Neuen Gedichte* ist der Bezug auf die geschauten Dinge konstitutiv”, MÜLLER 2013: 298).

Tratada gramaticalmente de uma maneira sobretudo impessoal, é recorrente uma ação de olhar ser referida nos *Novos Poemas*. Daí também a grande quantidade neles de verbos que indicam essa atividade (a de olhar), como *sehen*, *schauen* etc. O ato de olhar é, mormente, constitutivo do poema. Dadas tanto a frequente ausência de menções explícitas a um “eu” quanto a orientação do que se representa no poema voltada para uma objetividade (um objeto ou evento observado de uma perspectiva externa, por exemplo), existe a designação, já tradicionalmente estabelecida, de *poema-coisa* (*Dinggedicht*) para poemas dessa chamada fase intermediária da lírica de Rilke. *Poema-coisa* não significa, em Rilke (cf. p. ex. FÜLLEBORN KA I: 913ss.; FARGUELL 2012: 123ss.), erradicar o aspecto da subjetividade⁵⁶ na representação de objetos da realidade exterior. De maneira geral, ao longo do poema (dos *Novos Poemas*), desenvolve-se uma dinâmica, refletida na sua linguagem, entre a descrição do objeto visto e a sua constituição. Trata-se de relações entre uma instância que vê e o que é visto. Acerca delas, a crítica tem exposto, como escreve Sorenson (2015: 451), as “reversões da distinção entre o sujeito que vê e o objeto que é olhado” (“reversals of the distinction between viewing

⁵⁵ Estima-se que o poema começou a ser escrito no início de 1904, na Itália, em Roma (cf. BUDDEBERG 1957: 320). Sua primeira publicação foi em 11 de novembro de 1905, em *Neue Rundschau* (v. os comentários de Fülleborn, KA I: 953).

⁵⁶ Para Fülleborn (KA I: 913ss.), Kurt Oppert, o criador desse conceito de *Dinggedicht*, teria principalmente se concentrado no aspecto desses poemas de “descrição impessoal, épico-objetiva do que é” (“unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden” [Fülleborn cita as palavras de Oppert em *das Dinggedicht*, p.747s.]), sem levar em conta a relação que se estabelece de um sujeito com o objeto da consideração, da descrição, nesses poemas de Rilke.

subject and viewed object”) e o “processo poético de interiorização de coisas exteriores no mundo” (“the poetic process of interiorizing external things in the world”).

Comumente, pode ser constatado nesses poemas um momento ou acontecimento que marca uma mudança repentina na narrativa e/ou na relação entre o olhar e o objeto da consideração, o que é indicado muitas vezes com advérbios como *plötzlich* (de repente), *jäh* (abruptamente), *auf einmal* (de uma vez), *manchmal* (às vezes); momento nomeado na crítica *Umschlag* (reversão, virada) (cf. os comentários de Fülleborn em KA I: 914-916). Ainda quanto a termos-chave da crítica na análise dos *Novos Poemas*, considera-se (id. *ibid.*, esp. p. 915), atrelado à constituição do momento de virada (*Umschlag*), um fenômeno de metamorfose (*Verwandlung*, palavra recorrente no próprio Rilke), que diz respeito a passagens entre subjetividade e objetividade, a uma “alteração interior daquele que olha processada junto à coisa e da coisa através de ela ser olhada” (“innerer Veränderung des Schauenden am Ding und des Dinges durch das Angeschautwerden”). Esta transformação diz respeito ao processo de criação de um poema, de objetivação de uma subjetividade.

Em alguns casos, o movimento que se processa no poema através desse ato de olhar é chamado “inversão” (“Umkehrung”), como no “Archaïscher Torso Apollos” (“Torso arcaico de Apolo”) (v. a interpretação de GRODDECK 2012a: 88s.), poema que inicia a *Outra Parte* dos *Novos Poemas*, certamente um dos mais conhecidos desta fase de Rilke. Nesse poema, o poeta fala do que se vê (“Sonst könnte nicht der Bug/ Der Brust dich blenden”) (KA I: 513, vv. 5-6) (“senão a proa do peito não/ poderia te ofuscar”) do torso de uma antiga estátua de Apolo e da visão da estátua provém um apelo, pessoal, que aponta para uma vida que precisa mudar. A própria estátua é dotada de um olhar suscetível de se dirigir a quem a considera: “Denn da ist keine Stelle,/ die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern” (KA I: 513, vv. 13-14) (“Pois ali [na estátua] não há parte/ que não te vê. Precisas mudar tua vida”).

Nesses poemas de Rilke ocorre, seguindo a denominação de Groddeck (2012a: 89), um “movimento de substituição” (“Ersetzungsbewegung”) entre o poema e a coisa “da qual o poema se dispõe a falar” (id. *ibid.*); um “movimento de substituição” em que poema aparece no lugar da coisa (“das Sonett selbst [setzt sich] an die Stelle jenes ‘Dinges’, von dem es zu sprechen vorgibt”). No exemplo do “Torso arcaico de Apolo”, a descrição do meio da estátua, como aponta Groddeck (id. *ibid.*), faz parte do centro do poema: “o ‘meio’ do torso mostra-se como o meio do poema” (“die ‘Mitte’ des Torsos [zeigt sich] als die Mitte des Gedichts”). Este é o oitavo verso do poema, em que o olhar é conduzido “zu jener Mitte, die die Zeugung trug” (v. 8) (“àquele centro, que portava a produção”). A referência ao sexo da estátua que representa

o deus, à parte que tem uma função de engendrar, designa um centro de criação do poema que logra produzir também uma apresentação da estátua, da coisa (*Zeug*) (“*Zeugung*”, do oitavo verso do poema, ecoando um sentido de *erzeugen*, de produzir alguma coisa, sentido da expressão considerado por GRODDECK 2012a: 96s.). O processo é um que busca a recriação das coisas através da linguagem. Uma linguagem que faz largo uso de um estilo nominal (adjetivos nominalizados, p. ex.), verbos na forma de participios nominalizados (v. MÜLLER 2013: 311s.); de estruturas e conjunções comparativas (*als/ wie*). “Comparação, que nunca significa igualdade ou identidade” (“*Vergleich, der nie Gleichheit oder Identität meint*”), como explicita Fülleborn (KA I: 911). Comparações que também contribuem na criação de imagens. Há comparações ainda que são introduzidas pela conjunção “como se” (*als ob*) com um modo verbal do irreal, sendo alta a ocorrência do conjuntivo II (*Konjunktiv II*) nesses poemas. Esses elementos concorrem para o estabelecimento do conceito particular de *Dinggedicht* em referência a Rilke. Como expõe Fülleborn (KA I: 911), o expediente da comparação, por exemplo, serve tanto para relacionar um ao outro os níveis, por um lado, do objeto, da coisa, e, por outro, do sujeito, da consciência, da interpretação, como serve [o expediente da comparação] para que se possa manter uma diferenciação entre eles. O mesmo poderia ser dito em relação ao uso de substantivos e neutros abstratos (“*Abstrakta*”) nesses poemas (v. MÜLLER 2013: 311s.). Como escreve Fülleborn (KA I: 911): “a linguagem dos *Novos Poemas* reage de diferentes modos à brecha entre o ser das coisas e a consciência, mas não procura iludir quanto a isso” (“*Auf die Kluft zwischen dem Sein der Dinge und dem Bewußtsein reagiert die Sprache der Neuen Gedichte in unterschiedlicher Weise, versucht aber nicht, darüber hinwegzutäuschen*”).

Assim, pode-se ainda considerar nesses poemas de Rilke um movimento muito significativo de “retirada da coisa” (“*Ding-Entzug*”), de “descoisificação” (“*Entdinglichung*”), na expressão de Fülleborn (KA I: 913; cf. também MÜLLER 2013: 300). Um movimento que se estabelece justamente através desses processos de inversões, das comparações e metáforas criadas no poema. O exemplo de Groddeck (2012a: 89) no “Torso arcaico de Apolo” é ‘aquele centro’ do poema (KA I: 513, v. 8), já que o que se torna o centro ‘produtivo’ do poema é uma parte da estátua, do torso, que se diz faltar atualmente (“*trug*”) (KA I: 513, v. 8); uma criação do poema. Como ressalta Groddeck (2012a: 95ss.), uma transposição de significado no trecho já se percebe no uso metonímico de “produção” (“*Zeugung*”) para assinalar o órgão sexual, que não estaria no torso. O que a palavra designa está ausente e a menção a isto, a essa parte ausente, encontra-se numa passagem do poema perpassada pelo modo verbal do que é irreal, potencial

(a oração principal está no conjuntivo II e na negação, “und im leisen Drehen/ der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen/ zu jener Mitte, die die Zeugung trug”, KA I: 513, vv. 6-8, “e no leve virar/ das cadeiras, um sorriso não poderia ir/ até aquele centro que portava a reprodução”), o que chama atenção para a própria produção de significados no poema. Mesmo a justaposição de “Zeugung” (“produção”) e “trug” (“portava”, imperfeito de *tragen*, mas sonoramente igual a engano, logro, *Trug*, cf. a interpretação de GRODDECK 2012a: 97) parece expor, não encobrir a característica de engano própria à obra de arte. Dado este traço de “retirada da coisa” (“Ding-Entzug”) (GRODDECK 2012a: 89) no poema, Groddeck (ibid.) afirma que a questão acerca de qual estátua antiga fora o modelo do poema (provavelmente o *Torso de Mileto*, no Louvre) tem um aspecto “limitador” (“einschränkend”), também porque (seguindo GRODDECK 2012a) Rilke inclui em seu poema acerca desse “Torso de Apolo”, por exemplo, tanto referências textuais sobre outra estátua que não a do *Torso de Mileto*, como a descrição de Winckelmann do *Torso em Belvedere em Roma*, quanto características gerais consideradas do deus. Nesse sentido, o termo éfrase se aplica apenas parcialmente à descrição empreendida em poemas de Rilke dos livros *Neue Gedichte* (cf. também MÜLLER 2013: 298). O próprio poema ganha, se for o caso, um estatuto de coisa à medida que procura (re)criar verbalmente com o leitor a relação que ele descreve ter com o objeto considerado. Nessa dimensão, o leitor do poema é interpelado: “Du mußt dein Leben ändern” (KA I: 513, v. 14) (“Precisas mudar tua vida”).

A orientação dessa fase de produção poética de Rilke em relação às artes plásticas é também sugerida pelo seu vínculo com Rodin, com quem o autor de língua alemã estava em contato por volta do período em que foram escritos os *Novos Poemas*⁵⁷. Palavras-chave da interpretação da poesia dos *Novos poemas*, como as que giram em torno da importância do olhar (*schauen*) na obra de arte, a expressão “Kunst-Ding” (“coisa-de-arte”) e a contínua designação dos produtos das artes (plásticas) como “Werke” (“obras”) provêm, por exemplo, da monografia de 1902 e do texto de uma palestra publicado em 1907 de Rilke sobre Rodin (KA IV: 401-483; cf. também FÜLLEBORN KA I: 906). Mesmo a designação “figura” (“Figur”)⁵⁸,

⁵⁷ Rilke descreve, em carta a A. Schaer de 26 de fevereiro de 1924, como uma “lenda persistente” (“hartnäckige Legende”) a sua atuação como secretário de Rodin – no período entre setembro de 1905 e maio de 1906 (MÜLLER 2013: 297) –, já que não se tratava de uma relação oficial de trabalho (apud BÜSSGEN 2013: 140). Büssgen (ibid.) interpreta que Rilke queria ser visto antes como discípulo do que como secretário do escultor. Rilke teria se tornado atento à arte de Rodin já por volta de 1900, em Worpsswede, por indicação de Clara Westhoff, depois esposa de Rilke, a qual fora aluna de Rodin em 1899 (id. ibid.).

⁵⁸ Fülleborn (KA I: 916) comenta que “a designação ‘figura’ acentua no poema, então, preponderantemente, o processo linguístico interno como fenômeno temporal com o acontecimento estruturador da virada, no que a metamorfose sempre deve ser pensada junto, mas do mesmo modo o chegar a um fim, o encerrar-se do processo” (“Die Bezeichnung ‘Figur’ akzentuiert am Gedicht also hauptsächlich den inneren sprachlichen Vorgang als

existente na literatura crítica sobre o escritor para poemas dessa fase possui um eco em Rilke, que a usa acerca das estátuas de Rodin (KA IV: 419; cf. carta de Rilke de 8 de agosto de 1903 a Lou Andreas-Salomé, RILKE 1950: 57).

Rilke encontra em Rodin um modelo; tanto um *êthos* quanto um modo de trabalho a ser seguido (FÜLLEBORN KA I: 906s.; BÜSSGEN 2013: 140), um que encerra grande ênfase no trabalho diário e contínuo do artista. Formulações de Rilke sobre o fazer artístico de Rodin apresentam considerações que a crítica utiliza para caracterizar a poesia dessa fase poética do próprio Rilke. Exemplo disto (cf. BÜSSGEN 2013: 140) na monografia de 1902 sobre Rodin é o modo como Rilke descreve o procedimento do artista francês de transposição de uma matéria, um conteúdo, ao qual o artista volta a sua atenção, para a criação de algo que tenha uma qualidade objetiva (*sachlich*), que tenha “um sentido novo, em completa referência à realização plástica” (“einen neuen, ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn”) (KA IV: 430), num processo de “esquecimento e metamorfose do estímulo material” (“Vergessen und Verwandeln der stofflichen Anregung”) (KA IV: 431):

Wo die erste Anregung vom Stofflichen ausging, wo eine antike Sage, die Stelle eines Gedichtes, eine historische Szene oder eine wirkliche Person Schaffens-Anlaß war, da übersetzt sich, wenn Rodin beginnt, während der Arbeit das Stoffliche immer mehr in Sachliches und Namenloses (KA IV: 430)

(Onde o primeiro estímulo partiu de algo material, onde uma antiga lenda, a passagem de um poema, uma cena histórica ou uma pessoa real foi ocasião da criação, ali se traduz, quando Rodin começa, ao longo do trabalho, o que é da matéria cada vez mais em algo objetivo e desprovido de nome).

A isto se vincula, para Rilke, um jeito de perceber as coisas que o escritor por vezes chama “das einfache Schauen” (p. ex. KA IV: 421; 430), “o simples olhar”, um em que não se impõe a um objeto expectativas sobre ele, interpretações conhecidas. Esse jeito de olhar se relaciona, nessa consideração, com uma objetividade, um dizer objetivo (*sachliches Sagen*), justamente por se orientar antes no objeto, não em sentimentos que evoca e/ou em concatenações preestabelecidas para referir-se a ele.

Outra característica visada no artista Rodin que é norteador para Rilke refere-se à paciência. Knittel (1998: 94, n. 15) define os elementos centrais no modo de proceder do poeta para Rilke, os quais são divisados por este em Rodin, “*trabalho e paciência*” (“*Arbeit und Geduld*”). Nos textos acima citados sobre Rodin, paciência é um termo que emerge constantemente em relação ao seu fazer artístico. Talvez prototipicamente tal caracterização de

zeitliches Phänomen mit dem strukturierenden Ereignis des Umschlags, wobei die Verwandlung immer mitzudenken ist, aber ebenso das zu einem Ende Kommende, sich Schließende des Vorgangs”).

Rodin em torno do trabalho e da paciência possa ser percebida nas palavras finais sobre ele no texto de 1902 (KA IV: 449):

man wird einmal erkennen, was diesen großen Künstler so groß gemacht hat: Daß er ein Arbeiter war, der nichts ersehnte, als ganz, mit allen seinen Kräften, in das niedrige und harte Dasein seines Werkzeugs einzugehen. Darin lag eine Art von Verzicht auf das Leben; aber gerade mit dieser Geduld gewann er es: denn zu seinem Werkzeug kam die Welt

(alguma vez se reconhecerá o que fez esse grande artista tão grande: que ele foi um trabalhador que não aspirava nada diferente do que, com todas as suas forças, submergir na existência baixa e dura de sua ferramenta. Nisso subjaz um tipo de renúncia à vida; mas justamente com essa paciência ele a ganhou: pois o mundo veio à sua ferramenta)

De maneira estilizada, a paciência também aparece como traço característico e significativo de Rodin na seguinte passagem do mesmo texto (KA IV: 409s.): “Es ist eine dunkle Geduld in Rodin, die ihn beinahe namenlos macht, eine stille, überlegene Langmut, etwas von der großen Geduld und Güte der Natur, die mit einem Nichts beginnt, um still und ernst den weiten Weg zum Überfluß zu gehen” (“há uma obscura paciência em Rodin que o faz quase inominável, uma calma silente, elevada, algo da grande calma e benevolência da natureza, que começa com um nada para silente e séria trilhar o longo caminho até a abundância”). Ainda é em conjunção com Rodin que as referências à Antiguidade grego-romana ganham maior proporção na obra de Rilke (algo perceptível nos poemas dos *Novos Poemas*) (SPÖRL 2013: 33)⁵⁹.

O adjetivo “novo” do título *Neue Gedichte* destaca a novidade e originalidade desses poemas no âmbito da prática poética de Rilke, em relação a sua obra anterior. Mas, como escreve Müller (2013: 297; cf. também FÜLLEBORN KA I: 904), a designação “novo” para esses poemas pode aspirar validade mesmo se considerado o âmbito da poesia lírica moderna. Um componente dessa ‘nova poesia’ é a atenção e investigação de figuras antigas, arcaicas da poesia grega, do que dá prova a significativa quantidade de poemas dessa fase que lidam com matéria da Antiguidade Clássica, como os poemas sobre Apolo que abrem os livros dos *Novos Poemas*, por exemplo. Orfeu é uma dessas figuras. A realização de um poema sobre o mito da catábase de Orfeu e o retorno de Eurídice tem algo de inaugural na lírica alemã da Modernidade.

Como convém à concepção geral dos *Novos Poemas*, o ponto de partida do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” é vinculado, na crítica, a uma obra das artes plásticas, ao antigo relevo (reproduzido acima, neste escrito, na seção 2 do capítulo anterior) com as três figuras do título do poema; alto-relevo que Rilke pode ter visto tanto em Villa Albani, Roma (onde Rilke

⁵⁹ Para Uwe Spörl (ibid.), o contato de Rilke com a obra de Rodin o instiga não apenas ao desenvolvimento de uma nova poética, mas também a uma nova investigação da Antiguidade, uma que abarca de modo decisivo as artes plásticas.

permanence de setembro de 1903 a junho do ano seguinte e onde o poema, que é terminado na Suécia, começa a ser escrito) quanto no Louvre, em Paris (Cf. p. ex. KNITTEL 1998: 89; DIETERLE 2013: 91s.). Rilke viu (é muito provável uma referência a esse relevo na sua carta a seguir citada) a imagem em Nápoles, onde se encontra outra cópia desse relevo (Museo Nazionale). Em um postal de lá a Clara com a data de 2 de dezembro de 1906, Rilke escreve que “war heute endlich im Museum. Habe vieles wiedergesehen [...]. Kleine Fragmente, einzelne Bronzen, Orpheus, Eurydike, Hermes; sehr vieles Bestätigendes, Hilfreiches” (“hoje, estive finalmente no museu e vi novamente muita coisa [...]. Pequenos fragmentos, alguns bronzes, Orfeu, Eurídice, Hermes; muitas coisas confirmatórias, úteis) (apud KNITTEL 1998: 89, n. 2). Como já visto acima, desse antigo relevo grego provém uma singular relação de Hermes com o mito de Orfeu e Eurídice (FÜLLEBORN KA I: 954). Esses nomes do mito grego que estão no título de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, contudo, não são mais mencionados ao longo do poema. Algumas passagens que descrevem as figuras no poema relacionam características delas conhecidas da Antiguidade, mas não correspondem ao que se vê no relevo, como “o chapéu de viajante” (“Reisehaube”) e o “bastão” (“Stab”), ou “caduceu” (*Hermesstab*), de Hermes (KA I: 501, vv. 43-44)⁶⁰, o que não surpreende, considerado o procedimento de Rilke logo acima descrito ao lidar com obras das artes plásticas como ponto de partida de seus poemas.

Tem-se estabelecido que, pelo menos até a data da escrita de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, as *Metamorfoses* é um texto do qual Rilke fora um leitor atento (cf. p. ex. TSCHIDEL 1973: 61s.). Em relação às *Geórgicas*, Tschidel (1973: 77-82) não confirma um acesso direto a esse livro por Rilke, mas explora semelhanças que ele propõe haver entre essa obra de Virgílio e poemas de Rilke, principalmente no que diz respeito a concepções de morte e renovação que subjazeriam a esses textos (de Virgílio e Rilke), por via doutrina órfica, com a qual Rilke travou contato principalmente a partir de 1915 (i. e., a suposição de Tschidel é menos voltada para o poema em *Neue Gedichte*), através de Schuler e Bachofen (TSCHIDEL 1973: 71s.). Contudo, como o próprio Tschidel (1973: 82) escreve, não é nem mesmo certo em que medida e se o orfismo desempenha um papel no *epyllion* com Orfeu nas *Georgica*.

Uma relação textual que se oferece entre as *Geórgicas* e “Orpheus. Eurydike. Hermes” é o uso de uma parentética que se refere, de uma maneira algo mediada, à ordem da subida e à

⁶⁰ Cf., por exemplo, a descrição de Mercúrio (Hermes) com asa nos pés, bastão e chapéu, em Met. 1, v. 671s., na relação entre esse poema de Rilke e as *Metamorfoses* apontada por Knabel (1964: 116 apud SPEISER 1992: 97, n. 5). Mas como comenta Speiser (ibid.), essas características de Hermes são tão gerais que poderiam ser tiradas de praticamente qualquer obra de referência sobre a Antiguidade.

condição do olhar de Orfeu de não virar para trás (Georg. 4, v. 487ss.; KA I: 501, v. 38ss.). Os parênteses servem como um comentário, uma adição do poeta que conta sobre o mito. No poema de Rilke, ainda se fala, nesses parênteses (KA I: 501, v. 38ss.), que o olhar para trás seria a ‘destruição de uma obra’, “Zersetzung dieses ganzen Werkes” (KA I: 501, v. 39), o que lembra a sentença de Virgílio, quando Orfeu vira o olhar para Eurídice, indicando que ‘ali toda a obra é perdida’⁶¹ (Georg 4. v. 491s.) (“ibi omnis/ effusus labor”). Formula-se ainda nas *Geórgicas*, com a declaração de Eurídice para Orfeu “non tua” (Georg. 4, v. 498), um tema de “Orpheus. Eurydike. Hermes” – a ser mostrado nesta análise – que perpassa também o antigo relevo e mesmo a narrativa desse mito nas *Metamorfoses*: o reestabelecimento da relação entre Orfeu e Eurídice, após a catábase.

Assim como os outros poemas que encerram o livro *Neue Gedichte* (a partir de “Hetären-Gräber”), “Orpheus. Eurydike. Hermes” não é um soneto e nem é rimado, o que formalmente difere de muitos poemas de *Neue Gedichte*. Apesar de ter sido colocado ao final desse livro publicado em 1907, na época em que Rilke envia esse poema, juntamente com “Hetären-Gräber” (“Túmulos de hetairas”) e “Geburt der Venus” (“Nascimento de Vênus”), em 21 de novembro de 1904 a S. Fischer para a publicação em *Rundschau*, com excessão destes três poemas justamente citados e do emblemático “Der Panther”, nenhum outro dos poemas que seriam depois publicados no livro *Neue Gedichte* ainda existia (cf. BRADLEY 1967: 151). Assim, o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” possui relação com o início dos *Novos Poemas*. No livro *Neue Gedichte* (KA I: 499-506), o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” é precedido por “Hetären-Gräber” e sucedido por “Alkestis” (“Alceste”). Nessa conjunção, aparecem seus temas em comuns, como mulheres (e suas relações com homens), morte, Antiguidade e mito grego/ romano.

As estrofes do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” são irregulares (estrofes entendidas, assim, num sentido bem abrangente ou mesmo gráfico, como verso ou grupo de versos separados de outros através de linhas vazias, maiores espaços). A escolha de suas divisões será tematizada ao longo desta análise: as mudanças de estrofe correspondem a alterações de foco e mesmo perspectiva. A maioria dos seus versos é constituída por iambos, com cinco acentos cada. Por ocasião da primeira publicação, Rilke o chamou (junto dos poemas “Hetären-Gräber” e “Geburt der Venus”) de “Gedicht[...] in Prosa” (“poema em prosa”).

⁶¹ *Labor* também é usado no latim no sentido de obra, *opus*. V. a entrada *labor* no dicionário *Lewis & Short* online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=labor&la=la#lexicon>.

Os sentidos de *Werk*, por sua vez, na entrada dessa palavra do dicionário *Grimm* online, fazem parte de um campo semântico muito semelhante ao de *labor*, o qual se vincula a palavras em português como trabalho, também fadiga e dor (<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW17599#XGW17599>).

Disposto em prosa foi publicado em 1905 (*Rundschau*, cf. KA I: 952s.). Rilke, como este escreve em carta de 14 de novembro de 1905 a Hofmannsthal, teria colocado no manuscrito barras para separar os versos, as quais, contudo, não foram reproduzidas na publicação de 1905 (KA I: 953). Quando do aparecimento do livro *Neue Gedichte*, o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” está em versos, assim também na edição comentada (KA I: 500-503), aqui reproduzida⁶²:

Orpheus. Eurydike. Hermes

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk. Wie stille Silbererze gingen sie als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen, und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel. Sonst war nichts Rotes.	5
Felsen waren da und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres und jener große graue blinde Teich, der über seinem fernen Grunde hing wie Regenhimmel über einer Landschaft. Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut, erschien des einen Weges blasser Streifen, wie eine lange Bleiche hingelegt.	10
Und dieses einen Weges kamen sie.	15
Voran der schlanke Mann im blauen Mantel, der stumm und ungeduldig vor sich aussah. Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg in großen Bissen; seine Hände hingen schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten und wußten nicht mehr von der leichten Leier, die in die Linke eingewachsen war wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums. Und seine Sinne waren wie entzweit: indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief, umkehrte, kam und immer wieder weit und wartend an der nächsten Wendung stand, - blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück. Manchmal erschien es ihm als reichte es bis an das Gehen jener beiden andern, die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg. Dann wieder wars nur seines Steigens Nachklang und seines Mantels Wind was hinter ihm war. Er aber sagte sich, sie kämen doch; sagte es laut und hörte sich verhallen. Sie kämen doch, nur wären zwei die furchtbar leise gingen. Dürfte er sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun	20 25 30 35

⁶² Nos Anexos, há uma tradução própria do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, feita, como as demais, apenas para orientar o leitor, porque rente às formulações desta análise. Há outras traduções deste poema para o português, algumas das quais assinaladas na bibliografia.

nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn: 40

Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,
die Reisehaube über hellen Augen,
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
und flügelschlagend an den Fußgelenken; 45
und seiner linken Hand gegeben: *sie*.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal 50
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
und daß um diese Klage-Welt, ganz so
wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen - : 55
Diese So-geliebte.

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung, 60
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel, 65
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend, 70
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, 75
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen 80
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -, 85
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,

wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen, die schon zurückging dieses selben Weges, den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern, unsicher, sanft und ohne Ungeduld.	90 95
--	------------------------------

O enquadramento do poema é a anábase, o momento da subida de Orfeu e Eurídice do mundo dos mortos. Para o poeta Joseph Brodsky (2003 [1994]: 120ss.), a representação do reino dos mortos como uma “mina” (“Bergwerk”, v. 1), com suas riquezas escondidas, é um achado da fantasia que carregaria um componente antropológico, o uso de cavernas e entradas nas montanhas como lugar de moradia, guarda de provisões, sepultamentos. Assim, um dos significados de “Bergwerk” (KA I: 500, v. 1), no poema, seria o de nomear o espaço, o cenário do mundo dos mortos, em que se desenvolve a narrativa. O termo “mina” (v. 1), alemão *Bergwerk*, insere-se, a partir da sugestão contida em *Berg* (um dos significados é montanha), no campo semântico da descrição, nas *Metamorfoses*, do caminho de subida de Orfeu e Eurídice do mundo dos mortos, subida ali chamada “adclivis [...] trames” (Met. 10, v. 53), um ‘trâmite montanha acima’. Eles subiriam das profundezas montanha acima, como de uma mina. A atividade deles seria como subir uma montanha por dentro.

Como escreve Thomas Schestag (2012: 74s.), *Berg-Werk* é uma palavra que designa, de forma condensada, o que está se passando na subida de Orfeu e Eurídice do mundo dos mortos: um empreendimento, uma atividade, uma obra (*Werk*) de resgate (*bergen*), o “salvamento de Eurídice” (“Bergung Eurydices”, p. 75). A designação *Berg-Werk*, no caso, não deixa de ressoar sentidos dúbios, ambíguos, já que *bergen* significa também ocultar, esconder, guardar; sentido em que algo presumivelmente precioso, um tesouro, é guardado, escondido, ocultado. Significa ainda, na entrada do dicionário *Grimm* online⁶³, “esconder sob a terra” (“in der erde, in die erde bergen”) e “esconder o cadáver”, “enterrar” (“den leichnam bergen, *begraben*, *bestatten*”). Sentidos que devem também ser levados em conta pelo conhecimento que se tem do mito a partir de Virgílio e Ovídio. Eurídice, afinal, permanece cativa do mundo dos mortos. O olhar de Orfeu para ela no mundo dos mortos é, de certa forma, um que vela; que a mantém sob a terra. Na representação do mito nas *Metamorfoses*, Eurídice é uma figura em muitos aspectos abrigadas do nosso olhar (do leitor), uma figura, se não ocultada, não exatamente, abertamente, explicitada.

Como palavra que evoca eventos do mito de Orfeu e Eurídice, “Bergwerk” (KA I: 500, v. 1) pode metonimicamente (uma sinédoque) designar o antigo relevo grego, *obra* (*Werk*) vista

⁶³ <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB04217#XGB04217>.

como ponto de partida e substrato do poema. Nesse sentido, o dêitico que inicia o poema (“Das”) (KA I: 500, v. 1) faz menção ao que se vê nesse relevo, provavelmente já aludido no título “Orpheus. Eurydike. Hermes”⁶⁴. Essa obra evoca o mundo dos mortos e contém uma representação das almas (“der Seelen”) (KA I: 500, v. 1), Eurídice, Orfeu e Hermes, condutor de almas (ψυχοπομπός). O adjetivo “wunderlich” (ibid.), “extraordinário”, “estranho”, “curioso”, qualifica, nessa definição restrita, o próprio relevo grego, mas extensivamente essa ação realizada ‘pelas almas’, esse mito. O adjetivo gira em torno do significado de “maravilhoso”⁶⁵, que é uma consideração do narrador nas *Geórgicas* para assinalar a geração de abelhas a partir de cadáveres de gado (“mirabile”) (Georg. 4, v. 554) e, nas *Metamorfoses*, para a cabeça e lira de Orfeu flutuando pelo Hebro (“mirum!”) (Met. 11, v.51). Ele é empregado nesse poema de Rilke já no começo do texto para qualificar o retorno de Orfeu e Eurídice do Hades. Disso resulta que se realça ali, em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, que algo extraordinário está em consideração. A qualificação transmite admiração e espanto do poeta e prepara o leitor para a deferência de algo que não é natural. i. e., um *Kunst-Ding*, um objeto de arte, que encerra fantasia. Fantasia que trata de um tema, não obstante, que é, de maneira abrangente, da ordem do natural: perda, morte; mais além, distanciamento, estranhamento.

O poema se inicia na parte do mito em que Orfeu e Eurídice caminham para sair do mundo dos mortos. O antigo relevo grego apresenta um momento em que os olhares de Orfeu e Eurídice se entrecruzam e é nessa direção para a qual converge a narrativa do poema de Rilke, o qual já começa pela saída deles do mundo ífero e poupa precedentes conhecidos, p. ex., de Virgílio e Ovídio, como a morte de Eurídice, a descida de Orfeu ao mundo das sombras, o pedido, canto de Orfeu frente aos senhores dos mortos. A consideração de que o poema inicia *in medias res* é bastante recorrente na crítica (V. p. ex. SORENSON 2015: 452). Se comparada com a imagem do relevo antigo, a narrativa do poema começa num instante um pouco recuado em relação ao momento de troca dos olhares deles na saída do mundo das sombras e avança até esse ponto. O início “Das war” (“[isto] era”) (KA I: 500, v. 1), no tempo verbal pretérito, recorda o mito, as narrativas passadas que circulam em volta desse momento de olhar entre Orfeu e Eurídice. Em certa medida, no poema, trata-se de um mito antigo, de narrativas a serem recobradas, de um cenário reconstruído. O dêitico “Das” (v. 1) aponta também para o que o

⁶⁴ M. Speiser (1992: 95), p. ex., interpreta o título como referência ao antigo alto-relevo grego.

⁶⁵ Em *wunderlich* subjaz *Wunder* (milagre, maravilha). O emprego mais antigo de *wunderlich* denota antes algo “milagroso”, “maravilhoso”, do que o emprego mais atual da palavra, em que um sentido de estranheza, raridade, de algo incomum, se ressalta. O dicionário *Grimm-online*, contudo, apresenta ainda usos modernos, até a década de 50 do séc. XX, em que *wunderlich* está num sentido muito próximo de *wunderbar*: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW28428#XGW28428>.

próprio poema conta, predominantemente em tempo pretérito, essa ‘obra de salvamento’ (*Bergwerk*). A determinação “das almas” (“der Seelen”) (v. 1) sinaliza que tal obra diz respeito a um aspecto não exatamente exterior, mas a algo da(s) interioridade(s).

Com a comparação (“wie”) (KA I: 500, v. 2) que introduz o segundo verso, cria-se uma imagem que o poema apresenta, a qual se vincula ao campo semântico de “Bergwerk” (KA I: 500, v. 1). A imagem opera em referência à designação (que gira em torno de “Bergwerk”) do verso anterior, i. e., insere-se num contexto próprio do poema, autonomizando-se em suas próprias referências para tratar do mito do retorno da catábase de Orfeu. A imagem a partir do verso 2 também adiciona algum movimento à estaticidade da predicação do primeiro verso: “Wie stille Silbererze gingen sie/ als Adern durch sein Dunkel” (KA I: 500, v. 2-3) (“Eles iam qual silenciosos minérios de prata/ como veias por sua escuridão”). A cor da prata se inclui nessa formação cinzenta e de velamento que existe no poema, ainda que aqui seja salientada a escuridão. O tom cinza, numa aura de névoa, é mais destacado depois, na estrofe seguinte, em que se fala de “jener [...] graue [...] Teich” (v. 9) (“lagoa cinza”), “Regenhimmel” (v. 11) (“céu de chuva”).

A identificação daqueles que sobem do submundo, Orfeu, Eurídice, Hermes⁶⁶, com a prata já aludiria a um traço fundamental do mito, o olhar, já que no alemão, como nota T. Schestag (2012: 77), fala-se de *Silber-blick*, de um *olhar da prata* (certamente pelo sentido de fulgor, esplendor que subjaz a *Blick*⁶⁷), o que extensivamente, refere-se ao sentido físico, humano, de olhar⁶⁸, mas cujo primeiro sentido, segundo o dicionário *Grimm* (versão online), refere-se ao brilho, ao fulgor, clarão que cintila da prata, marcando o fim do trabalho de copelação, de repuxada (“treibarbeit”), quando ela, a prata, passa por um processo de depuração, clarificação (“silberläutern”⁶⁹): um percurso em direção à claridade, para fora do

⁶⁶ Curioso que uma denominação de mercúrio (o elemento químico que traz o nome do deus romano Mercúrio, correspondente de Hermes) é prata-viva (alemão “Quecksilber”), *argentum vivum*, no latim. A designação prata se relaciona a esse deus que, afinal, participa também ‘dessa subida’ (“diesen ganzen Aufstieg”) (v. 31) do poema.

⁶⁷ Cf. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB08425#XGB08425> (entrada *Blick* do dicionário *Grimm*, versão online) e a citação: “[Goethe] 52, 314. zumal wird von den bergleuten dem silber ein blick zugeschrieben, wenn auf dem treibeherd in flusz gerathen es alles unreine ausgetrieben hat, auf der oberfläche starrt und einen schnell vorübergehenden schein oder schimmer zum zeichen seiner lauterkeit wirft”. (“Porque à prata é atribuído, pelos mineiros, um olhar, quando ela, sobre o forno de repuxada entrada no rio, despojou-se de toda impureza, fita na superfície e lança um rápido e fugaz brilho ou clarão em sinal de sua pureza”)

⁶⁸ Na entrada *Silberblick*, há o registro de um uso considerado metafórico, “em referência a algo não sensível” (“auf unsinnliches bezogen”): “und wer sind sie die den weisen richten?/ geisterschlaken die zur tiefe flüchten/ vor dem silberblike des genies. SCHILLER 1, 221”. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GS28550#XGS28550>.

⁶⁹ *Silberblick*, no dicionário *Grimm* (online): “1) im hüttenwerk beim silberläutern, der trennung des silbers vom blei, der nach der oxydierung des meisten bleis mit dem verschwinden des gebildeten feinen häutchens von

mundo das sombras, distingue o poema, cujo final é marcado por um olhar (pelos olhares dos três, mais especificamente), relacionado ao olhar de Orfeu. Existe ainda uma qualidade sonora atribuída à prata, na língua alemã, *silbern*, que denota um som alto, claro, melífluo. Seu sentido é muito próximo ao do adjetivo grego *λίγιος*, o qual A. W. Schlegel, em sua tradução do fragmento de Fánocles sobre Orfeu publicada no primeiro número da revista *Athenaeum*, em 1798, verte ao alemão de modo muito semelhante ao que significa *silbern*: “hell [...] tönend [...]” (SCHLEGEL 1979: 373) (“ecoando claramente”). No poema, esses ‘minérios de prata’, forma de se referir a Orfeu, Eurídice e Hermes (potencialmente sonoros), vão ‘silentes’ e envoltos pela ‘escuridão’, como é característico do mundo dos mortos e da situação da anábase na descrição das *Metamorfoses* (10, v. 53), nos enfáticos “muta silentia” e “obscurus [trames]”.

Ainda que o início da frase seguinte do poema (KA I: 500, vv. 3-5) prescinda da conjunção comparativa, ele deve prosseguir com a imagem precedente, participando do conjunto de imagens da estrofe. Ele está envolto pelo símile da frase anterior e, na sua sequência, pelo verbo “parecer”, o qual também propõe uma comparação: “Zwischen Wurzeln/ entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen, /und schwer wie Porphyry sah es aus im Dunkel./ Sonst war nichts Rotes.” (KA I: 500, vv. 3-6) (“entre raízes/ surdia o sangue, que remonta até as pessoas,/ e parecia pesado como pórfito no escuro./ Senão, nenhum vermelho havia”). No mundo inferior (“entre raízes”) (v. 3), “escapa”, “brota” (“entsprang”) (v. 4) esse elemento da vida, o “sange” (ibid.), que também corre pelas “veias” (“Adern”) (v. 3). Orfeu e Eurídice significam as vidas que escapam do Hades, aliás, estão a caminho de sair dali, em direção à superfície, da raiz para as pessoas. Orfeu visita em vida o mundo das sombras, em que as ‘almas são exangues’ (“exsanguis [...] animae”), no apontamento de Ovídio (Met. 10, v. 41). Ele, porém, tem uma constituição diversa delas⁷⁰. Orfeu e Eurídice são também um mito passado que chega até o presente. Quanto ao verbo no tempo presente (“fortgeht”) (KA I: 500, v. 4), ele apresenta a cena acontecendo, a subida de Orfeu, Eurídice e Hermes – imagem que, no entanto, já está bastante mediada ali – e introduz uma expectativa de ação começada e que está se desenrolando. Chama atenção o presente do verbo, que difere dos verbos em volta, no pretérito, e sugere uma formulação algo destacada da anterior, uma formulação mais geral, a qual pode ser uma consideração acerca do estado das almas no mundo inferior, “exsanguis”, na descrição de Ovídio: (Met. 10, v. 41): i. e., o sangue que “escapou”, “esvaiu” (“entsprang”)

bleioxyd hervorbrechende kurze eigenartige schimmer des in flusz befindlichen silbers, womit die treibarbeit beendet ist.” (<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS28550#XGS28550>)

⁷⁰ Entrada *Blut*, no *Grimm* online: “schön steht in unsrer sprache blut für das lebende wesen selbst, für mensch”. (“de modo belo, em nossa língua, sangue representa o ser vivo mesmo, o ser humano”). Cf. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB08924#XGB08924>.

(KA I: 500, v. 4) nas sombras, para os mortos, “continua para as pessoas” (“fortgeht zu den Menschen”) (ibid.). Destacada das orações em volta, ela pode ser entendida como uma formulação ainda mais geral, que se refere de maneira já bastante abstrata ao mito de Orfeu e Eurídice. O poeta de “Orpheus. Eurydike. Hermes” ali lembra de que é nas raízes, embaixo da terra, que surtiu a seiva⁷¹, o sangue das plantas, que prossegue, até as pessoas; de que algo, i. e., as plantas, nas quais circula seiva, que se oferece na superfície, para as pessoas, brotou desse ‘mundo inferior’. Em tal consideração, as raízes têm um sentido que se liga a geração. As “raízes” (“Wurzeln”) (v. 3) têm um estatuto indefinido, no contexto do poema: entre elas circula vida que pode subir à superfície da terra. “Entre raízes” (“Zwischen Wurzeln”) (ibid.) é o lugar do mundo debaixo, inferior, que, em relação com o mito, é o mundo dos mortos. Existe uma quebra que separa “entre raízes” (“Zwischen Wurzeln”) (v. 3) e “o sangue” (“das Blut”) (v. 4), um *enjambement* que aparta “zwischen Wurzeln” do verbo “entsprang”, o qual, aliás, com muitos significados que servem ao contexto, significa também esvaír, escapar. Outra ruptura nesse verso é a entre passado e presente (“entsprang”; “fortgeht”) (v. 4). A questão da relação de continuidade da vida entre o mundo debaixo e o da superfície, a determinação da relação entre os aspectos, os momentos de vida e morte está em aberto, quer dizer, não se apresenta concluída, definida: isto ainda diz respeito – de maneira abrangente – a uma expectativa da narração de subida de Orfeu e Eurídice do mundo dos mortos, à situação deles.

Na estrofe, vai-se da referência do título, “Orpheus. Eurydike. Hermes”, à consideração da subida do mundo dos mortos, à consideração da cena em que se desenvolve a narrativa, evocada mitologicamente pela citação em conjunto desses nomes no título. Essas figuras mencionadas no título do poema são retomadas no segundo verso pelo pronome “sie” (“eles”). Esta é certamente uma leitura não obrigatória da referência pronominal, mas que faz sentido no todo do poema. Existe um paralelismo do v. 2 do poema (“gingen sie”) (“eles iam”) com o v. 15, “kamen sie” (“vinham eles”), a partir do quê, nas estrofes que se seguem, descrevem-se personagens e acontecimentos que se reportam a características e ações atribuídas a Orfeu, Hermes e Eurídice. A estrofe primeira se incia sob o título “Orfeu. Eurídice. Hermes” e termina com a consideração: “und schwer wie Porphyrs sah es aus im Dunkel./ Sonst war nichts Rotes.” (vv. 5-6) (“e parecia pesado como pórfito no escuro./ Senão, nenhum vermelho havia”). O sujeito “es” pode, pelo sentido da imagem (“como pórfito”) (“wie Porphyrs”), retomar “sangue”,

⁷¹ Ainda na entrada *Blut*, no *Grimm* online: “blut steht auch für den saft der pflanzen, zumal den rothen” (“sangue representa também a seiva das plantas, pelo menos das vermelhas”). (<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB08924#XGB08924>).

“das Blut”, do verso anterior: pórfito se relaciona, no sentido etimológico, com a cor púrpura, que tem parença com a do sangue. A imagem, porém, apela para a característica da pedra (pórfito) de “pesada”, podendo significar a situação (a atmosfera da situação, por assim dizer), o local, a escuridão dele. A formulação da imagem permite pelo menos uma dupla forma de olhar para a relação entre os elementos: ou o sangue parecia no escuro mais ‘pesado’, i. e., um vermelho mais escuro, púrpura e, fora isso, ‘nenhum vermelho’ ali, ou (a situação, o lugar) tinha um aspecto pesado, como uma pedra, mas além dessa imagem (“como pórfito”) que sugere a cor vermelho-escura, ‘não havia nada vermelho’. A indicação de cor viva aparece por fim. Ela é sugerida e ressaltada na negação (“nichts Rotes”) (v. 6). A descrição da situação, do lugar, termina com uma negação (“nada vermelho”) (“Nichts Rotes”) (v. 6) de algo que a própria imagem do poema sugeriu, mas que já sugeriu pela dissociação de um vermelho em prol de púrpura. Assim, a formação mesmo de imagens, incitadas pelas comparações (conjunção comparativa “wie”, v. 2; 5), é complicada. A imagem que o poema oferece tende à abstração.

Existe uma discrepância, uma contraposição entre o ver e o não ver, que constitui a estrofe. A escuridão do que é descrito é acentuada (na repetição, p. ex., da palavra “Dunkel”), mas ao mesmo tempo há sugestão de cores, como a cor clara prata (v. 2), e criação de imagens. Uma é conjugada com o verbo *aussehen* (parecer), que ecoa *sehen* (ver). Essa tensão deve refletir a problemática do olhar nesse mito, a questão do que se pode e o que não se pode ver. Na estrofe, as passagens entre o animado e o inanimado se percebem também no jogo entre as cores e suas características. Existem quebras (de verso, temporais) na passagem entre o sangue das raízes às pessoas. A cor viva, vermelha, aparece na negação. Isto deve criar ainda expectativas a respeito do desenrolar da narrativa (a subida, a passagem, do mundo dos mortos para o dos vivos) e do sucesso dessa ‘obra de salvamento’ (*Berg-werk*).

Na segunda estrofe, aqueles a quem se refere o pronome “eles” (“sie”) (v. 2) saem de foco. Ela é dedicada ao cenário da subida. A sua primeira palavra é um substantivo concreto, “Felsen waren da” (“rochas estavam ali”) (v. 7). Ela não deixa de se inserir na imagem inicial de “Bergwerk” (“mina”) (v. 1). Essa indicação do início da segunda estrofe induz a um cenário de pedra. Mas o que nela, nessa estrofe, é descrito, escapa em parte à concretude e ao que é tangível; resiste a ser abarcado pelos sentidos: “Felsen waren da/ und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres/ und jener große graue blinde Teich,/ der über seinem fernen Grunde hing/ wie Regenhimmel über einer Landschaft” (KA I: 500s., vv. 7-11) (“Penhascos havia lá/ E

florestas sem materialidade. Pontes sobre o que é vazio/ e aquele grande, cinza, cego lago,/ que pendia sobre seu longe fundo/ como céu de chuva sobre uma paisagem.”).

Nessa paisagem de mundo dos mortos, pode sobressair no adjetivo “wesenlos[...]” (v. 8) o significado de “sem vida”. ‘As pontes sobre o que é vazio’ (v. 8) devem assinalar o sentido de profundezas, espaços vazios de lá, uma vez que o lugar é designado de “mina” (v. 1) e há “penhascos” (v. 7). A descrição tem, contudo, algo de impalpável, indefinível (o próprio adjetivo *wesenlos* contribui para isso). A expressão “Brücken über Leeres” (v. 8) sugere uma ligação, mas não se indica o que as pontes ligam. Ela mesma está isolada pelo ponto (v. 8) e fim de verso.

Na geografia do mundo dos mortos da poesia antiga, há algumas referências a lago. De maneira geral, em Hermetesianax (“lago”) (“λίμνης”) (OF: 18 [61]). Nas *Geogica* (4, v. 493), cita-se “um barulho três vezes ouvido nos estanques avernais” (“terque fragor stagnis auditus Avernis”), quando Orfeu se vira para Eurídice, quebrando o acordo com os regentes dos mortos – aqui Averno parece ser usado no sentido de infernal, como nas *Metamorfoses* (10, v. 51-52), em que se expõe que Orfeu não deve virar-se a Eurídice até ter deixado os “vales de Averno” (“ne flectat retro sua lumina, donec Avernas/ exierit valles”). Else Buddeberg (1957: 325s.) depreende da descrição do local no poema de Rilke traços da região italiana em torno do lago Averno, nas mediações de Cumas, cercania de Nápoles. Na poesia, refere-se que lá é por onde Eneias adentra o mundo dos mortos (VIRGÍLIO 1981: 118). Buddeberg (1957: 325s.) ressalta a constituição do lago, que ocupa uma cratera vulcânica, de onde convém “pórfiro” (KA I, 500: v. 5), pedra ígnea, formada por erupções de vulcão. Cumas, com suas cavernas que levam sob a terra, com sua caverna à qual se credita a sede da sibila que conduz Eneias no mundo ífero, é visto por Brodsky (2003: 123s.) como local a partir do qual se constitui o mundo dos mortos de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, com sua ideia de “mina” (KA I: 500, v. 1).

Assim, como lago de cratera, de alguma maneira mais no alto, esse lago do poema ‘paira’ sobre seu fundo, coadunando-se com a imagem seguinte, introduzida pela conjunção “wie”: “Teich,/ der über seinem fernen Grunde hing/ wie Regenhimmel über einer Landschaft” (KA I: 500s., vv. 9-11) (“lago,/ que pendia sobre seu longe fundo/ como céu de chuva sobre uma paisagem.”). A descrição, no poema de Rilke, tende, no entanto, a uma inconcretude e desorientação. O lago é “cego” (“blind”) (v. 10), não reflete. Mesmo assim, há reversões dos planos de cima e de baixo: ‘o lago pende acima de seu chão’ (“hing über seinem fernen Grund”) (v. 10) e ganha propriedades do céu, ao qual é comparado. Existe um movimento geral para cima, realizado nessas duas primeiras estrofes do poema – ou melhor, um movimento de subida,

em direção à saída do mundo das sombras –, mas nesse aspecto, as pontes são assinaladas antes do lago, o qual é localizado em planos de cima. As passagens, os vínculos entre o que se ordena em cima e o que em baixo ficam em ‘suspensão’, assim como a ligação entre eles. Os elementos se mostram de certa forma intangíveis. O lago, suspensão, paira acima (v. 10). O céu é de chuva, mas não se menciona precipitação. A função de ligação das “pontes” (v. 8) é indistinguível. As menções têm seus distanciamentos. Mesmo o uso do tempo verbal passado (“hing”) (v. 10) cria uma distância em relação ao que se mostra. O dêitico “jener” (“aquele”) (v. 9) também aponta algo distante. O dêitico, contudo, é uma determinação. O que se aponta é designado com características abstratas, gerais. Percebe-se uma tensão nas referências entre determinação e abstração. As contínuas comparações também servem a isso: enquanto são explicações, que dão uma ideia do que se fala, têm também características insólitas. Isto diz respeito à relação do poema com a geografia identificada com o mundo dos mortos retratada na poesia antiga: esse lugar não é exatamente identificável com *um* lugar da poesia antiga.

“Zwischen Wiesen” (“entre campos”) (KA I: 501, v. 12) evoca “Zwischen Wurzeln” (“entre raízes”) (v. 3) e se remete a algo mais acima. Nessa sequência, o poema se dirige para cima, a saída do mundo dos mortos, para onde se encaminham as figuras do título. Nesse momento do poema (vv. 12-14), aparece “des einen Weges blasser Streifen” (v. 13), uma “faixa pálida” ‘do caminho’, algo de uma luminosidade: “Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,/ erschien des einen Weges blasser Streifen,/ wie eine lange Bleiche hingelegt.” (KA I, 501, v. 12-14) (“E entre campos, com seus modos suaves e cheios de paciência,/ apareceu a pálida faixa desse um caminho,/ estendido como longo coradouro”). Entre os vv. 12-14, além do verbo que se relaciona ao tornar-se visível, “erschien” (v.13) (“apareceu”), dispõe-se de vocábulos que denotam claridade, certamente dentro do âmbito da inanimação, da “palidez” (“blass[...]”) (v. 13) (“Bleiche”) (v. 14). A palavra “Bleiche” (v. 14) tem esse significado de “palor”, mas também do lugar onde roupas são estendidas para clarificar, um “coradouro”. Significa um lugar onde se coloca, estende ao sol, à luz⁷². Tem uma sugestão de clarificação, na imagem, o que condiz com o movimento de subida para a superfície, para a saída do mundo dos mortos, da qual pode provir uma fonte de luz. Assim, nesse ponto da subida aparece, destaca-se, torna-se mais visível “Des einen Weges blasser Streifen” (“a pálida faixa desse um caminho”) (v. 13), esse caminho de subida que corresponde ao poema; que é o que o poema empreende representar. A questão da visibilidade se relaciona com a descrição daqueles

⁷² O dicionário *Grimm* propõe a palavra latina *insolatio* (expor ao sol) como um dos significados relativos a *Bleiche* (<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB08162#XGB08162>).

nomeados no título, nas estrofes que se seguem, Orfeu, Hermes, Eurídice. A ‘obscuridade’ dos versos anteriores deve provir daí, da fonte (ou ausência dela) de luminosidade. No transcorrer do poema até aqui, existe uma passagem do mais escuro à indicação de uma claridade. Afora os ‘veios de prata’ (“wie Silbererze gingen sie/ als Adern”) (v. 2-3), que se remontam às figuras do título, mas em que não há indicação da visibilidade (elas vão através do escuro, “durch sein Dunkel”) (v. 3), enfatiza-se à escuridão, na primeira estrofe. Nos primeiros versos da segunda estrofe (vv. 7-11), há o “cinza” (“grau[...]”) (v. 9) do lago e do “céu de chuva” (“Regenhimmel”) (v. 11), ao qual o lago é comparado, ainda em combinação com o que não pode ver, que não brilha (“blind”) (v. 9).

No mundo dos mortos versado nesse poema de Rilke, não repercute aquilo que é asqueroso, furioso ou monstruoso (cf., p. ex., a descrição do Hades em *Leontio*, OF 18 [61]; Georg. 4, vv. 475-484; Met. 10, vv. 21-23; 41-44). Decerto o uso de “sanft” (v. 12) (“suave”) e “Langmut” (ibid.) (“paciência”) determina a consideração do que é descrito nessa passagem. Conjugado com uma frieza das cores, certa intangibilidade da cena e o distanciamento das coisas descritas, essas qualidades do local também não convidam à comoção, mas expõem uma serenidade. “Sanft” (v. 12) se relaciona ao que vem à expressão de forma atenuada, o que no caso se deve também à iluminação. Sendo que um aspecto de “calma” se ressalta, a “paciência” (“Langmut”) (v. 12), a consideração de algo a ser suportado, deve recobrar o mito, a saber: Orfeu não deve virar seu olhar para trás, até que tivessem deixado os vales de Averno (“donec Avernas exierit valles”) (Met. 10, vv. 51-52); nem mesmo se “já sob luz” (“iam luce sub ipsa”) (Georg. 4, 490).

Na estrofe seguinte (3) de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, tornam a estar em foco aqueles que perfazem esse *ánodos*, nessa ‘risca do caminho que aparece’ (v. 13). O dêitico retoma ‘o um caminho que aparecera’, ‘a sua pálida faixa’ (“erschien des einen Weges blasser Streifen”) (v. 13): “Und dieses einen Weges kamen sie” (“E eles vinham por esse um caminho”) (v. 15). A singularidade desse caminho se demonstra na linha única, na disposição do verso único, no poema. Isto se relaciona, na sequência do poema, com a iluminação no mundo ífero. Também com que “eles voltam” (v. 15) por um caminho que, mormente, é de ida (além disso, nas *Geórgicas* e nas *Metamorfoses*, Orfeu só tem uma chance para esse resgate).

Como expõe a sibila para Eneias, no canto seis da Eneida (VIRGÍLIO 1981: 116): “Descer ao Averno é mui fácil: sempre está aberta de dia e de noite a porteira do Dite. Mas desandar o caminho e subir outra vez para o claro, eis todo o ponto, o trabalho mais duro”. A sibila se refere à subida do mundo dos mortos como “um trabalho”, “uma obra” (“hoc opus, hic

labor est”) (Aen. 6, v. 129) que se realiza. Assim, além de Proteu (Georg. 4, v. 492), outro vate da poesia de Virgílio (sibila de Cumas qualificada assim em Aen. 6, v. 211 “vatis [...] sub tecta Sibyllae” ou v. 416, “vatemque”) designa como obra o caminho da anábase, essa ‘obra de salvamento’ (“Bergwerk”) (KA I: 500, v. 1). Perfazem ‘essa obra’ aqueles que a percorrem. Ela é, ainda, uma realização do poeta. Nesse sentido, como assinala o dêitico, “dieses einen Weges” (“deste um caminho”) (KA I: 501, v. 15) é também uma referência ao poema, o qual representa, de modo geral, ‘uma subida outra vez para o claro’ (VIRGÍLIO 1981: 116), na descrição da sibila. Apesar de toda diferença entre o poeta de “Orfeu. Eurídice. Hermes” e os vates de Virgílio, Proteu e a sibila do canto seis da Eneida, já que aquele, diferentemente destes, não dá instrução (como a sibila) nem tem o estilo interpelativo que demonstra Proteu, ele (o poeta de “Orfeu. Eurídice. Hermes”) também conta, pelo menos em parte, o mito de Orfeu, como Proteu, e descreve o mundo dos mortos, o que também faz a sibila.

Na quarta estrofe, temos a consideração da figura de Orfeu, “der schlanke Mann im blauen Mantel” (KA I: 501, v. 16) (“o homem galgaz no manto azul”). Ele se destaca do cenário. Sua descrição se inicia pelo exterior. Seu “manto azul” é uma cor inaudita ali, um tipo de quebra, apesar de não estar distante no espectro, com o monocromatismo do cinza. Remete-se ao céu. É a cor, como indica Knittel (1998: 91), certamente evocando também a flor azul de Novalis, “do sublime anseio” (“Farbe erhabener Sehnsucht”) – outra associação com o Romantismo deriva da determinação da “mina” (“Bergwerk”) (KA I: 500, v. 1) como espaço “das almas” (“der Seelen”), como ambiente em que se sonda as profundezas da alma, da psique, da interioridade, especialmente porque, como Knittel (1998: 90, n. 4) também aponta, “as visitas a mina no ‘Heinrich von Ofterdingen’ e em ‘Runenberg’, de Tieck” (“die Bergwerksbesuche im ‘Heinrich von Ofterdingen’ und in Tiecks ‘Runenberg’”) são “alegorias para a entrada em domínios do interior da alma” (“Gleichnisse für das Eindringen in innerseelische Bereiche”).

O azul, assim como o adjetivo “schlank” (v. 16), não se limita a retratar o aspecto exterior de Orfeu, mas mostra um contraste com o seu entorno, que foi descrito no poema. Orfeu encontra-se em busca da saída do mundo dos mortos. Em seu sentido de ligeireza, o atributo “schlank”, como escreve Knittel (1998: 91), rompe com a calma, impassibilidade do cenário. A determinação de Orfeu, “der stumm und ungeduldig vor sich aussah” (KA I: 500, v. 17) (“que olhava diante de si, impaciente e mudo”, na tradução de José Paulo Paes, RILKE 1993: 93), lembra a condição da subida das *Geórgicas* e *Metamorfoses*, p. ex., seu olhar (necessariamente nesses poemas antigos) virado para frente. O verbo *aussehen* (KA I: 501, v. 17) funciona

também como descrição de Orfeu, daquilo que ele ‘aparenta’. Numa transposição de sentido que define de maneira icônica imagens posteriores de Orfeu no poema, ele se assemelhava ali a alguém que está “diante de si” (“vor sich”), um contraste com Eurídice: “Sie war in sich” (v. 60; 63) (“ela estava em si”). Orfeu, por sua vez, ia se pondo adiante, virado para fora, para frente. Isto se relaciona, no mito antigo, com uma condição para a realização do resgate de Eurídice. Mas nisso, nessa expressão “der [...] Mann [...] der [...] vor sich aussah” (KA I: 501, v. 16-17), ressoa o sentido de alguém ‘fora de si’, aludindo a seu deslocamento ali, uma confusão de seus sentidos, um alheamento seu nessa situação. Nessa circunstância, Orfeu ainda apresenta algo da êxtase temporal do ser humano.

A forma de Orfeu proceder à subida, esse percurso, ameaça destruí-lo (o percurso): “ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg” (“sem mastigar, seu passo devorava o caminho”) (v. 18) – isto também diferentemente de Eurídice, que, como se verá mais abaixo, por ocasião da consideração da figura dela neste capítulo, tem características que se interpenetram com o ambiente de subida, com esse mundo dos mortos, no interior, de veias e raízes. De todo modo, o uso do verbo *fressen* (v. 18) é uma forma de descrever a subida de Orfeu análoga à das *Metamorfoses*, mas na passiva em Ovídio (Met. 10, v. 53), “carpitur adclivis per muta silentia trames”: ‘o caminho é colhido, comido, devorado’. Por um lado, como se percebe, elementos de representações antigas são retomados e modificados, não apenas em suas formulações, mas vão ganhando outros sentidos nesse poema de Rilke, em sua caracterização, elaboração do mito. Por outro, é como se o poeta retratasse essa passagem do mito partindo do que se ‘vê’ em representações precedentes, antigas, que oferecem esse lastro de objetividade à sua ‘obra’.

Com o verbo *fressen* em relação a Orfeu, este recebe ainda certos traços de animais (“fraß”; “Bissen”) (vv. 18-19). De algum modo, a aproximação de Orfeu com animais foi vista na narrativa desse mito nas *Geórgicas*, em que, na circunstância da subida do mundo dos mortos, Orfeu é “vencido em sua razão” (“victusque animi”) (Georg. 4, v. 491) e, “esquecido” (“immemor”) (ibid.), vira-se para Eurídice, que utiliza a palavra “furor” (Georg. 4, v. 495) para descrever esse ato de Orfeu (de virar-se para a “sua Eurídice”, “Eurydicenque suam [...] / respexit”) (Georg. 4, v. 490s.) – e fúria, cujos efeitos destrutivos, devastadores, são retratados no livro 3 das *Geórgicas* – tal fúria tende à selvageria – é o que acomete a todos, ser humano e animais, no amor: “destarte, todo gênero na terra, o dos homens e das feras/ e o gênero aquático, gados e pássaros de penas coloridas recaem em fúrias e ardor: o amor é igual para todos” (Georg. 3, vv. 242-244) (“Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque, / et genus aequoreum, pecudes pictaeque volucres, / in furias ignemque ruunt. Amor omnibus idem”). Essa

fúria se relaciona à perda de seu trabalho, sua obra, seu fracasso na subida (Georg. 4, vv. 491s.). No poema de Rilke não se fala de fúria, mas nele repercute a questão do ímpeto, do impulso de Orfeu que tem algo de destrutivo. Mas isso também ganha um tratamento próprio em “Orpheus. Eurydike. Hermes”. Na medida em que *fressen* (KA I: 501, v. 18) é um modo de ‘ingerir’, interiorizar algo, também suportá-lo, é uma forma de “seu passo” (“sein Schritt”) conhecer o caminho’ (v. 18). Que isso seja feito com vontade, a ‘abocanhadas’ (“in großen Bissen”) (v. 19), uma imagem de passadas largas de Orfeu (BRADLEY: 1967 156), entende-se pelo objetivo da realização de seu intento, trazer Eurídice do mundo dos mortos. Assim, a descrição de Orfeu também comporta um aspecto muito humano e mesmo moderno, de alguém que deixa de assimilar o que se oferece no momento, alguém que se adianta ao momento, alguém cuja existência não está no momento de forma repleta. Nessa descrição de Orfeu, mostra-se ainda um deslocamento de seus sentidos para abarcar ‘esse caminho’, realizar essa atividade, nessa sua situação algo ‘fora de si’ (KA I: 501, v. 17).

“Suas mãos” – o poema passa a tematizar, agora, o sentido do tato – ‘desconhecem’ sua lira (vv. 19-22). Este trecho (“seine Hände hingen/ schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten/ und wußten nicht mehr von der leichten Leier,/ die in die Linke eingewachsen war”) (KA I: 500, vv. 19-22) (“suas mãos pendiam/ pesadas e fechadas da queda das pregas/ e não sabiam mais da leve lira,/ que enraizara na sua esquerda”) sugere a caracterização de Orfeu do antigo relevo grego, em que ele aparece em roupas com dobraduras e, atento à Eurídice, segurando sua lira com a mão esquerda. A descrição encontra base no antigo alto-relevo ainda em que lira e mão de Orfeu aparecem incrustadas. A palavra *einwachsen* assinala um ‘arraigamento’. Decerto, ela ganha um sentido metafórico no contexto. Nessa imagem, o contato com o seu instrumento é apresentado como visceral e naturalizado. Nisso, ela não deixa de retratar algo de sua percepção e ciência, de apreensões de Orfeu, indicando novamente um aspecto de alheamento. Não obstante, a imagem é também uma de união orgânica – apesar de, no caso, a situação ser uma de esquecimento, abandono, ausência de cultivo (“eingewachsen”) (v. 22). A continuação da imagem, na sequência, ilustra a relação Orfeu/ lira estendendo a sugestão do que está ‘implantado’ (v. 23), entrelaçado. Na comparação, lira está para “gavinhas de rosas” e Orfeu, para “o galho de oliveira”: “wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums” (v. 23) (“como ramos de rosas no galho da oliveira”). O significado da imagem, pela gama de sentidos culturais e poéticos que os elementos aproximados possuem, resiste a uma determinação mais específica. “Oliveira”, por exemplo, árvore cujos frutos tinham grande importância cultural para os gregos (está no mito fundador de Atenas, KERÉNYI 2000: 99),

também alude ao jardim de Getsêmani (KNITTEL 1998: 91s.), onde Cristo tinha que suportar a angústia da *via crucis* que se seguiria, essa paixão, o que induz a uma comparação para a agonia de Orfeu. A rosa pode ser um símbolo da poesia, ligada à lira. É como se, na imagem, estivesse destacado que a poesia é um atributo inerente a Orfeu, mas, no caso, não temos presente a figura de um poeta que se caracteriza por suas capacidades junto à lira – por um aspecto, eles aparecem como elementos algo estranhos um ao outro. Não é pelo seu ‘saber’ à lira que Orfeu se distingue aqui.

A comparação seguinte, no poema (v. 24), veicula uma imagem de tensão entre alguém dirigido “para frente” (“vor sich”) (v. 17), mas cujo interesse, cuja atenção também está voltada para o que acontece atrás de si, onde está Eurídice. Na medida em que “Hund” (v. 24) é ainda o nome de um carrinho de mina, um trole, aparece a determinação de levá-la, carregá-la para cima: “Und seine Sinne waren wie entzweit:/ indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,/ umkehrte, kam und immer wieder weit/ und wartend an der nächsten Wendung stand, –/ blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.” (vv. 24-28) (“E seus sentidos estavam como que divididos:/ enquanto a visão lhe corria adiantada como um cão,/ virava, vinha e sempre adiante de novo/ e ficava esperando na próxima volta, –/ sua audição permanecia como cheiro”). No poema de Rilke (vv. 24-28), a caracterização de Orfeu na subida do mundo dos mortos, antes do momento de virada, de peripécia do mito, apresenta uma imagem de desagregação do sujeito, estranhado em suas próprias percepções. Nessas imagens, o seu olhar se separa de si, como um cachorro, que averigua, perquiri, vai adiante e espera seu dono, vai e volta a ele (“der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,/ umkehrte”) (v. 25s.) (“a visão lhe corria adiantada como um cão,/ virava”). O olhar vai (olhar é o sentido dirigido para frente) e espera a si mesmo, numa condição cindida, nessa forma de um duplo animal. A audição, por outro lado, não o acompanha assim (e a dissociação dos sentidos também é reproduzida graficamente com o traço, ao final do v. 27): ele deve querer escutar o que se passa atrás de si, com Eurídice. Sua ‘audição fica para trás’, como um ‘cheiro’ (v. 28). Ele busca, assim, rastros, mas deixando os seus próprios para trás (o seu ‘olfato’⁷³ vai atrás de si, se farejando, a si mesmo, o que acabou de passar). Um dos temas aqui gira em torno da possibilidade de Orfeu, com seus sentidos, suas percepções, abarcar nessa situação Eurídice, para onde ele vira sua atenção, seu interesse. A imagem de Orfeu ali exhibe traços de fragmentação da sua consideração própria, de seus sentidos, de sua percepção. Trata-se do que ele pode captar de seu entorno, do que apreende.

⁷³ *Geruch* é as duas coisas em alemão, o cheiro e o olfato.

A partir do verso 29, a narração das impressões relativas a Orfeu oscila no tempo pretérito entre os modos indicativo e conjuntivo (*Konjunktiv II*) (“erschien”; “reichte”; “sollte”, vv. 29-31), este, o modo da possibilidade ou mesmo da irrealidade ou fantasia. Existe uma aproximação do poeta de “Orpheus. Eurydike. Hermes” a Orfeu, a suas percepções. Mas essa exposição é associada a uma incerteza (algo que ‘parece’), se considerado o modo verbal potencial para “reichte” (v. 29). Está em questão, juntamente, o que aparece de Orfeu, como a situação aparece: “Manchmal erschien es ihm als reichte es/ bis an das Gehen jener beiden anderen/ die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg” (KA I: 500, vv. 29-31) (“Às vezes lhe parecia como se alcançasse/ até o andar daqueles outros dois/ que deveriam seguir por toda esta subida.”). Nos vv. 29-31, por causa do uso do verbo “erschien” (“aparecia”), das potencialidades dos modos verbais no trecho, da referência do “es”, pode-se indicar que Orfeu tinha a impressão de ouvir Eurídice e Hermes, i. e., ouvia alguma coisa, ou que isso era um pensamento que lhe ocorria acerca da possibilidade de seus sentidos alcançarem, perceberem aqueles que deveriam estar atrás. O que Orfeu apreende deve ser perpassado pela situação de seus sentidos, em confusão, como retratados nos versos acima (vv. 16-28). A expressão “então novamente” (v. 32) (“dann wieder”) pode referir-se a outro momento (que se repetia), em que Orfeu considerava “apenas” ‘o eco de sua subida’ (“nur seines Steigens Nachklang”) (ibid.); em que Orfeu não tinha mais a impressão de ouvir os outros. De determinada maneira, com a expressão “manchmal erschien es ihm als...” (v. 29), o poeta de “Orpheus. Eurydike. Hermes” se coloca no lugar de Orfeu. Isto quer dizer: suas considerações giram em torno de se o que lhe aparece não diz respeito antes a suas próprias impressões do que a algo fora de si, do objeto de sua descrição. Ele lida com os enganos de suas percepções. Com ecos produzidos por si mesmo. Algo disso repercute em: “Er aber sagte sich, sie kämen doch;/ sagte es laut und hörte sich verhallen./ Sie kämen doch, nur wären zwei/ die furchtbar leise gingen.” (vv. 34-37) (“Ele, porém, dizia para si, eles viriam, sim;/ dizia em voz alta e se escutava ressoar./ Eles viriam, sim, apenas seriam dois/ que iam terrivelmente quietos”)

O verbo “kämen” (v. 34; 36) se encontra no modo *Konjunktiv II*. Na sequência da expressão “Er aber sagte sich” (v. 34) (“ele, porém, dizia para si”), esse modo verbal do “kämen” (ibid.) deve demarcar a reprodução indireta de uma fala, particularmente porque a forma do *Konjunktiv I* (que seria um modo verbal padrão do discurso indireto) desse verbo na 3ª pessoa do plural é idêntica à forma do indicativo presente. Após o “sie kämen doch” (“eles viriam, sim”) do verso 36, o verbo “wären”, no *Konjunktiv II*, poderia estar no *Konjunktiv I* (*seien*), mas segue-se na forma já antes usada, sendo o *Konjunktiv II* também um modo de

reportar discurso indireto (com algum distanciamento, dependendo da situação). Nesse modo verbal do *Konjunktiv II*, aparece a problemática da consequência de Orfeu virar o seu olhar para Eurídice, antes de deixarem o mundo das sombras (37-40). Nesse conjuntivo (*Konjunktiv II*), um dos sentidos do verbo *dürfen* (v. 37) é expressar possibilidade, probabilidade, o que se vincula a suspeitas, conjecturas acerca do que se pode perceber nessa situação, por ocasião da anábase. O verbo se encontra em uma subordinada condicional cuja consequência não diz respeito a uma perda, mas a inferências de suas elocubrações, na apódose: ‘É provável mesmo que se ele se virasse, [...] precisaria vê-los’ (vv. 37-40) (“dürfte er/ sich einmal wenden [...] / müßte er sie sehen”). Algo desse drama do conhecimento que se apresenta na figura de Orfeu se observa na referência desse “sie”, no verso 40, pronome que quando desenvolvido na frase relativa seguinte se refere não só a Eurídice, mas também a Hermes.

O motivo da proibição a Orfeu de ver Eurídice ali, nessa situação, ecoa na frase dos vv. 37-40, até mesmo pelo uso do verbo *dürfen* (que expressa proibição/ permissão, em alemão). O motivo de ‘virar o olhar’ é tratado, nessa passagem de “Orpheus. Eurydike. Hermes” (vv. 38-40), entre parênteses, os quais ainda se referem a um caráter destrutivo desse olhar. De certa forma, eles comentam acerca dessa condição, dessa possibilidade de virar-se, manifestada na oração imediatamente anterior. Lembram as *Geórgicas*, em que os parêntesis adicionam a informação de que a ordem da subida, Eurídice seguindo atrás, fôra ‘lei’ de Perséfone (Proserpina): “redditaque Euydice superas veniebat ad auras/ pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem)” (Georg. 4, vv. 486s.). Ainda nas *Geórgicas*, quando Orfeu se vira, o narrador, que no caso é Proteu, conta que Orfeu, assim, ‘tem seu trabalho perdido e rompido o acordo do tirano’: “ibi omnis/ effusus labor atque immitis rupta tyranni” (Georg. 4, vv. 491s.). No livro de Virgílio, os termos ‘desse acordo’ não são explicitados. A narração do *vates* é, afinal, oracular. Ela é elíptica (essa avaliação, p. ex., em KLODT 2004: 78s.). Além do quê, ele ainda o faz forçado, acorrentado (Georg. 4, v. 437-440). Talvez os parênteses sejam do narrador das *Geórgicas*, que delegara a voz ao vate, mas que, assim, com essa adição, supre algo da fala lacunar. Semelhante às *Geórgicas*, em “Orpheus. Eurydike. Hermes” pode-se perguntar ‘quem’ fala nos parênteses. Talvez seja um comentário do poeta acerca da suposição de Orfeu ou a reprodução do que pensa Orfeu, além do anteriormente exposto. Os parênteses inserem uma consideração adicional. Como nas *Geórgicas*, essa anábase é designada como um ‘trabalho’, uma ‘obra’. Esta (“dieses ganzen Werkes”) (KA I: 501, v. 39) é, aliás, retomando o dêitico e o adjetivo de alguns versos acima (“diesen ganzen Aufstieg”) (v. 31), “toda esta subida”, todo caminho para cima, do mundo das sombras para uma claridade. Destarte, tal olhar para trás

seria uma movimentação que quebraria com seu percurso, que “ainda está sendo realizado”; que “está começando a ser realizado” (“erst vollbracht wird”) (v. 40). No poema, o acontecimento de Orfeu virar-se é uma ‘recapitulação’, uma ‘presentificação’ (“Zurückschaun”) (v. 39) que desfiguraria esse ‘trabalho não antes realizado’ (vv. 39-40).

A apresentação da figura de Orfeu parte do exterior, desde compleição física, vestes, instrumento, passando pela narração de sua subida, de seu estado na situação, com projeções de seus sentidos, até considerações de suas suposições, pensamentos, que se voltam para aqueles que vêm atrás (vv. 16-41). Seguindo esse movimento, procede-se à descrição das outras figuras, no poema. Na estrofe seguinte, a quinta, o foco se volta a Hermes, objeto da consideração de Orfeu. Quer dizer: a quinta estrofe se inicia com o complemento acusativo (“den Gott”) (v. 42) da estrofe anterior, dedicada à descrição de Orfeu. Ao final da quarta estrofe, há uma oscilação entre verbos no conjuntivo (*Konjunktiv II*) e presente do indicativo (“wäre”; “vollbracht wird”; “müßte”; “nachgehn”) (vv. 38-41). Os verbos no modo indicativo estão em subordinadas. Rompem, dessa forma, com o passado da narrativa, que determina a maioria dos verbos no poema. Rompem, assim, com a maneira como as considerações de Orfeu vinham sendo expostas, sem que a quinta estrofe, que não apresenta nenhum verbo pleno, deixe de ser transpassada por uma visão que parte dessas hipóteses de Orfeu. A substantivação “Leisen”, do verso 41, retoma o adjetivo (“leise”) do verso 37, o que indica ainda ligação com o perscrutar de Orfeu.

O que se divisa, na quinta estrofe, são, de todo modo, características gerais atribuídas a Hermes, quer dizer, atributos conhecidos do deus, de forma mais ampla, provenientes da mitologia. A descrição do deus (vv. 42-46) se basta em aspectos fundamentalmente da sua exterioridade. No adjetivo “schlank [...]” (v. 44) (“delgado”) para o bastão de Hermes ressoa algo da caracterização de Orfeu (v. 16). Mas a associação de agilidade, movimentação, que perpassa a imagem do deus no poema, à diferença de Orfeu, não tem nada de agitação ou de contraposição ao local, de destrutivo. Hermes, com seus “olhos claros” (“hellen Augen”) (v. 43), mas sombreados pelo “chapéu de viajante” (“Reisehaube”) (ibid.), não destoa no cenário. Ainda que, como Orfeu, Hermes possua algo ‘diante de si’, que lhe precede no caminho (“den schlanken Stab hertragend vor dem Leib”) (v. 44), no deus não há nenhuma cisão nisso, apenas seu próprio instrumento, que serve para tal. Mesmo as suas indicações corpóreas – (“Leib”) (v. 44) (“corpo”); (“Augen”) (v. 43) (“olhos”); “Fußgelenken” (v. 45) (“tornozelos”); “Hand” (v. 46) (“mão”) – concorrem com uma composição etérea, do ar. ‘As asas que batem junto ao seu artelho’ (“Fußgelenken”) (v. 45) transmitem a ideia de alguém que paira. Sua leveza é ainda

mais acentuada depois, nos vv. 73-74. O caminho é parte de sua distinção (“Gott des Ganges”) (v. 42), este caminho “das veias preenchidas de minérios” (“Gang”).

Hermes intermedeia, no poema, a “visão” que Orfeu tem de Eurídice. Visão entre aspas porque, no encadeamento do poema, parte-se de uma visão hipotética, um hipotético virar-se de Orfeu para Hermes e Eurídice: “müßte er sie sehen” (v. 40) (“precisaria vê-los”). E os objetos (não necessariamente gramaticais) dessa “visão” são mencionados na quinta estrofe. Destarte, essa visão que provém de Orfeu, que tem uma base hipotética, conforma parte do poema – base hipotética que é um dos sustentáculos dos *Novos Poemas*, na expressão de Fülleborn “gleichnishaft-hypothetische[...] Basis” (KA I: 911s.). Essa intermediação tem um lado conjectural, interpretativo. Hermes se relaciona aqui também a um ato de interpretação (ἐρμηνεύειν), busca de compreensão.

Nessa estrofe cinco, a descrição de que Eurídice estava em sua (de Hermes) mão esquerda (v. 46) corresponde ao antigo relevo grego, cópia romana. O uso do verbo “gegeben” (“dada”) (ibid.) descreve aqui uma cena. Mas seu uso está na sequência de uma expectativa e consideração de Orfeu. O destaque, na exposição, da referência a ela, “sie” (v. 46), é mais um indicativo da razão, do motivo do movimento do olhar pensado, imaginado por ele. Na estrofe seguinte, a atenção no poema se volta a Eurídice.

A sexta estrofe vincula-se à anterior pela referência à Eurídice, a “ela”, “sie” (v. 46), agora retratada como “Die So-geliebte” (v. 47), “a tão-amada”. Na sequência da quinta estrofe, em que há apenas verbos no particípio e em que Eurídice aparece associada a uma “visão” de Orfeu, a descrição da “tão-amada” (“Die So-geliebte”) (v. 47; 56) é constituída por orações subordinadas. Não há, nessa estrofe seis, verbo pleno desenvolvido em oração principal. É uma imagem de Eurídice que está relacionada a Orfeu. A estrofe se inicia com esse particípio passivo nominalizado (“Die So-geliebte”) para designar Eurídice, em que ela é abarcada dessa forma, em conjunção com o amor. A forma “so...daß” (v. 47) expressa uma consequência desse amor. O advérbio “so” (v. 47), como aponta Knittel (1998: 94), pode indicar tanto intensidade como o modo em que ela é amada, i. e., esse amor não se delimita apenas por uma intensidade, mas também por ter como consequência a produção de um lamento à lira (KA I: 502, vv. 47-48).

A comparação do lamento da lira de Orfeu com “Klagefrauen” (v. 48) (“carpideiras”) ressalta, até pela estrutura da comparação (“mehr [...] als”) (v. 48) (“mais do que”), uma grande quantidade de lamento. O lamento de carpideiras, ainda, não se distingue por uma elaboração, qualidade. Tal lamento enfatiza, na comparação, a situação fúnebre. Mas há uma estranheza nessa comparação, no que diz respeito à relação de Orfeu e Eurídice, levando-se em conta a

motivação extrínseca do lamento da carpideira, que sugere o pranto por alguém desconhecido⁷⁴. Antecipatoriamente, isto já marca um estranhamento, desconhecimento entre Orfeu e Eurídice, que se explicita, então, no poema, principalmente a partir dos vv. 75. Há o surgimento, a criação de um mundo a partir da lira e do lamento (“Klage-Welt”) (v. 52), em relação ao amor por Eurídice, mas isto não diz respeito a conhecê-la, de forma geral, nem a conhecer nessa situação de subida do mundo dos mortos.

Na designação final que emoldura a estrofe, no v. 56, a referência a ela retoma a do v. 47, “Die So-geliebte”, que se liga ao surgimento de um ‘mundo de lamento’ (“Klage-Welt”) (v. 52) pela repetição do ponto e vírgula com a conjunção “daß” (v. 49; 52). Mas na sua caracterização ao final da estrofe, no v. 56, além do destaque, da separação que se visualiza no traço antes dos dois pontos (“–:”), no verso v. 55, o dêitico em “Diese So-geliebte” (v. 56) (“esta tão-amada”) marca um retorno à situação do poema, em que se tem a consideração de Eurídice na subida do mundo dos mortos. A sétima estrofe se dedica a isto (o poema, afinal, é “**diesen ganzen Aufstieg**”, v. 31, “toda **esta** subida”, ressaltado D. S.).

A representação de Eurídice na anábase parte, como antes exposto, da posição dela na mão de Hermes (KA I: 502, v. 46). Nesse momento, na sétima estrofe, especifica-se que ela ia “den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern” (v. 58) (“com o passo restringido por longas bandas mortuárias”). Tal imagem também evoca o antigo relevo grego, em que Eurídice aparece com vestimentas longas. A menção ao “passo restringido” ocorre nas *Metamorfoses* (10, v. 49), em que Eurídice assim está por causa de sua ferida decorrente da picada de uma cobra (“incessit passu de vulnere tardo”). Com essa consideração do ‘andar restringido’ de Eurídice por causa das vestes mortuárias, cria-se mais uma aproximação com o antigo alto relevo. A narração de “Orpheus. Eurydike. Hermes” aparece como a subida que precede a cena representada no relevo antigo, para onde se encaminha, culmina o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”.

A descrição de Eurídice parte de um aspecto exterior, suas vestes. O andar dela ‘não é seguro’ (“unsicher”) (v. 59) – o que faz pensar nessas suas vestes. Mas, diferentemente de Orfeu, que é um intruso nesse domínio dos mortos, Eurídice compartilha traços com esse ambiente, “sanft” (“suave”), “ohne Ungeduld” (“sem impaciência”) (v. 59), que ressoa o v. 12 (“sanft und voller Langmut”). Eurídice morrera. Características do lugar e dela se mesclam. Ela estava *em* um lugar que pelo menos em parte lhe corresponde, lhe determina. Contudo, espera-

⁷⁴ A entrada *Klagefrau* do dicionário *Grimm online* remete a *Klageweib*, onde se lê: “so ums lohn bei einer fremden leiche eines weint” (“assim, chora por remuneração junto a um corpo desconhecido”) (<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GK06205#XGK06205>).

se ainda – esse é o desígnio do mito, isso é parte de sua representação – que dela advenha vida; que ela leve vida dentro de si.

O verso 60 – “sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung” (v. 60) (“estava em si, de altas esperanças”, na trad. de José Paulo Paes, RILKE 1993: 95) – se assemelha a expressões alemãs que indicam gravidez (“guter Hoffnung/ in [der] Hoffnung sein”)⁷⁵: “sie war [...] wie Eine [in] hoher Hoffnung”. A aproximação com a gravidez, em parte dada pelo mito – Eurídice levaria vida em si –, aparece em imagens seguintes do poema, acerca de Eurídice. Para Brodsky (2003: 161), na descrição de sua “plenitude”, que tem algo de “corpulência” (“Fülle”) (KA I: 501, v. 64), na sua comparação com “um fruto” (“wie eine Frucht”) (v. 65), anuncia-se em Eurídice “a imagem extremamente plástica da gravidez” (“das [...] äußerst plastische Bild der Schwangerschaft”). Knittel (1998: 95) escreve que, nesse poema de Rilke, Eurídice é “cheia de morte como uma grávida cheia de vida” (“voll des Todes wie eine Schwangere voll des Lebens”). Nessa imagem do v. 60, introduzida pela conjunção “wie”, a substituição de *gut*, da expressão *guter Hoffnung*, por *hoch* indica também outra esperança: nela estava depositada a esperança de ir para cima. Mas essa “esperança” (“Hoffnung”) (v. 60), em Eurídice, não está voltada para o exterior, para o entorno imediato – não se refere a Orfeu ou ao caminho da subida –, e tem algo de ideal, uma “alta esperança” (“hoher Hoffnung”).

Na repetição de “sie war in sich”, após os vv. 61-62, o aspecto de ensimesmamento contido nessa frase é assinalado. O sentido de introversão de Eurídice, sua relação com as coisas, com o mundo exterior, se reflete na própria colocação de “sie war in sich” (v. 63), frase apartada de seu entorno pelo espaçamento do início do verso e ponto final. Dois lados disso são: Eurídice não tem a atenção voltada para um exterior, para o caminho de subida para a vida, a anábase, que é o poema (“und [dachte] nicht des Weges, der ins Leben aufstieg”) (v. 63) (“e não [pensava] no caminho que subia à vida”); Eurídice aí tem algo de impenetrável, “intocável” (“unberührbar”) (v. 69). Isto resvala para a sua compreensão, no poema; para o que se pode compreender dela, nesse aspecto, no poema. No que tange a sua interioridade, as designações de Eurídice exibem negação ou aversão. As suas determinações, o acesso ao que se passa com Eurídice, suas percepções e considerações envolvem negações; são dadas principalmente por negativas, nesses vv. 57-82, como “dachte nicht”, “nichts begriff”, “unberührbar”, “unsicher”, “ohne Ungeduld”, “nicht mehr” etc. Eurídice está voltada para uma interioridade: nesse trecho do poema que trata de Eurídice (vv. 57-82), há uma mudança, que se distingue principalmente em relação à passagem de Orfeu (vv. 16-41), no modo de representação, na condução da fala,

⁷⁵ Como se lê na entrada *Hoffnung* do *Duden-Universal Wörterbuch* (2006) [CD-ROM].

na forma de narrar, de apresentar a figura no poema, na medida em que não aparecem os verbos de “ver”, “parecer”, “aparecer” (como *aussehen*, *erscheinen*).

Dadas as comparações desse poema de Rilke referentes a Eurídice, é possível tratar os versos “Und ihr Gestorbensein/ erfüllte sie wie Fülle.” (vv. 63-64) (“E seu ser morta/ a preenchia como opulência”) em função ainda de uma formação de imagem que, seguindo outras alusões a gravidez, diz respeito a aspectos físicos dela de gravidez. Esses aspectos físicos, porém, indicam que a morte lhe deu uma completude (“erfüllte”) (v. 64). Mas, seguindo o mito, a circunstância em que ela se encontra, na anábase, é a de voltar à vida, a qual tem aí, após a “completude” (v. 64) produzida pela morte, um novo sentido. Por um lado, tal imagem dos vv. 63-64 assinala algo visível, corporal, de Eurídice nessa situação, o qual poderia ser visto, por exemplo, em seu corpo no antigo relevo grego. Por outro, busca-se, no poema, caracterizar a partir de um traço exterior da figura, da sua superfície visível, uma condição dos sentidos dela⁷⁶. Isto deriva, além de “Fülle” (v. 64) servir como designação de algo mais concreto ou abstrato, exterior ou interior, da acepção do verbo *erfüllen* (v. 63) relativa a algo que ocupa os pensamentos, sentimentos de uma pessoa: a sua morte “preenche” os sentidos de Eurídice (vv. 63-64), lhe “ocupa”. Isto se relaciona com uma cognição. A descrição trata da relação de Eurídice com a morte. Na comparação de Eurídice com a fruta (“Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,/ so war sie voll von ihrem großen Tode”) (v. 65-66), pode-se perguntar quem tem essa sensação de “doçura” e “escuro” que a imagem empreende transmitir: quem a olha ou a própria Eurídice; quem (e se) tem a percepção de algo que se apresenta incompreensível. Como “Dunkel” é também aquilo que é “obscuro”, “enigmático”, a característica da escuridão se relaciona a compreensibilidade. O tema é novamente o do desvelamento de Eurídice nesse mito de Orfeu da descida ao mundo dos mortos, para usar um termo que deve evocar mais

⁷⁶ Talvez haja nessa tentativa de, partindo de uma superfície, expor algo da vida de alguém e chegar ao que não está visível, na interioridade, um reflexo de conceituações de Rilke desenvolvidas no texto sobre Rodin (1902). O escritor admirava em Rodin, como o “mais próprio de seu trabalho” (“Mit dieser Entdeckung begann Rodins eigenste Arbeit”) (KA IV: 412), o trato com a “superfície” (“Oberfläche”) (KA IV: 411), sua composição dos “encontros da luz com a coisa” (“Begegnungen des Lichts mit dem Ding”). Nesse trabalho de Rodin com a superfície, haveria um meio que o escultor encontrara de dar expressões a uma maior totalidade da vida, de seus vários aspectos, dar forma visível a ela. Para Rodin, nas palavras de Rilke: “es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen, es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu. Nun hieß es seiner und seiner Fülle mächtig zu werden. Rodin erfaßte das Leben, das überall war, wohin er sah. [...] Da war kein Teil des Körpers unbedeutend oder gering: er lebte” (KA IV: 412) (“Havia apenas incontáveis superfícies vivas, havia apenas vida, e o meio de expressão que ele havia encontrado se dirigia justamente para essa vida. Agora, era se apropriar dela e de sua opulência. Rodin abarcava a vida, que estava em todo lugar, aonde quer que olhasse. [...] Não havia parte do corpo banal ou insignificante: ela vivia”). Essas considerações espelham o interesse de Rilke em dar caráter visível à vida interior, ao que se passa na interioridade. Um caráter que fosse adequado à modernidade, “cujo tormento”, para Rilke, “era que quase todos os seus conflitos jaziam no que não está visível”: “Sie [die Plastik] mußte einer Zeit helfen können, deren Qual es war, daß fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen. Ihre Sprache war der Körper” (KA IV: 408).

imediatamente a gravura do alto-relevo antigo das três figuras. O tema diz respeito à visão de Eurídice.

A morte “recente” de Eurídice (“voll von ihrem großen Tode,/ der also neu war”) (KA I: 502, v. 66-67) tem um destaque nas *Metamorfoses* (Met. 10, vv. 48-49) (“umbras erat illa recentes/ inter et incessit passu de vulnere tardo”), em que o estado de ‘morta recente’ se vincula à ferida que lhe trouxera a morte. A sua ‘morte recente’, assim, é relacionada, nessa narrativa de Ovídio, com a sua vida antes da morte; é observada desse ângulo. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, o motivo da morte recente recebe um acento diverso. A sua morte é considerada a partir dessa situação de subida, da nova vida que se anuncia nessa subida, em que a sua morte é tratada em um aspecto de novidade: “so war sie voll von ihrem großen Tode,/ der also neu war, daß sie nichts begriff” (vv. 66-67) (“assim ela estava plena de sua grande morte,/ que era então nova, que ela nada compreendia”). Como “also” (KA I: 502, v. 67) funciona tanto como um advérbio de modo quanto de consequência, a ‘não compreensão’ de Eurídice – se não for mesmo o caso de uma total ausência de compreensão – pode estar ligada a esse aspecto de novidade, a um caráter de novidade, à experimentação de algo novo ali, nesse caminho para a vida: algo ainda não compreendido.

A nova estrofe, a oitava, é iniciada ressaltando-se esse aspecto de novidade, virginal, da condição de Eurídice: “sie war in einem neuen Mädchentum/ und unberührbar” (vv. 68-69) (“ela estava em uma nova mocidade/ e intocável”). “Unberührbar” (“intocável”) (v. 69) pode ser decorrente de uma leitura do antigo relevo grego com as três figuras, no sentido de que Orfeu ali talvez não a toque, mas apenas o seu véu. De todo modo, a característica de “unberührbar” (“intocável”) (v. 69) não se refere, estrito senso, a um contato mais físico, exterior. Hermes, afinal, a toca (como se viu, v. 46; 57, e como logo em seguida se fala, vv. 71-74). Tocá-la, aqui, deve, assim, significar o que do exterior pode incidir em sua interioridade, o que pode penetrá-la, ter acesso a seus sentidos, sem ser repelido. Isto diz respeito a abarcá-la, possuí-la, nessa situação. Nesse aspecto (vv. 71-74), um acesso que temos a seus sentidos é por uma aversão, pela repulsa mesmo ao contato “unendlich leise” (v. 73) (“infinitamente leve”) do deus. Essa característica de Eurídice de “unberührbar” (v. 69) (“intocável”), nesse caminho de subida do poema, entre o mundo das sombras e dos vivos, reporta algo da intangibilidade do mundo dos mortos, descrito nas primeiras duas estrofes, com suas pontes de conexões desconhecidas (KA I: 500, v. 8), o lago suspenso sobre o seu fundo (v. 10), a chuva que paira sobre a paisagem (KA I: 500, v. 11).

Na imagem que considera o seu sexo, fala-se de um recolhimento, um retraimento, que sugere resguardo, proteção contra possíveis hostilidades, na passagem da noite, a qual aqui se vincula com a passagem pela morte: “Ihr Geschlecht war zu/ wie eine junge Blume gegen Abend” (vv. 69-70) (“seu sexo estava fechado/ como uma jovem flor à noite”). Seguindo a comparação com a nictinastia da flor, o sexo de Eurídice, Eurídice pode ‘abrir-se’ à luz, dependendo da exposição a ela, mas ali, no contexto da comparação, “war zu” (v. 69) (“estava fechado”).

A menção ao sexo de Eurídice (KA I: 502, v. 69), bem como a consideração de sua “nova mocidade” (v. 68), compete ainda ao mote sexual que permeia o mito. Em Ovídio, por exemplo, o *status* de “cônjuge” (*coniunx*, Met. 10, v. 23; v. 38) de Eurídice é enfatizado no discurso de Orfeu no mundo dos mortos, um pleito pela restituição da esposa. Essa determinação de Eurídice desponta ali. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, tal determinação de Eurídice, assim como outras determinações (do que as negações em referência a ela dão parte, nos vv. 57-78), mostra-se parcial, limitada, fica em suspenso: “ihre Hände waren der Vermählung/ so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes/ unendlich leise, leitende Berührung/ sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit” (KA I, 502, vv. 71-74) (“suas mãos estavam tão desacostumadas/ do casamento que mesmo o infinitamente ligeiro/ toque do leve deus que conduz/ a ofendia como demasiada intimidade”). Nesse sentido, há, no poema, um índice de autonomia que advém à figura (ou que parte dela), que repugna ser conduzida. Abarcar Eurídice ali, possuí-la, torna-se, assim, também um tema de condução interpretativa, de exposição, expressão (*ἐρμηνεύειν*), características (tradicionalmente) relacionadas a Hermes.

Essa autonomia, em relação à ‘Eurídice de Orfeu’, tem consequências para a colocação, para a própria inserção da figura no poema. O desprendimento da figura de Eurídice confunde as referências: as referências do poema em conexão com o mito, explicitado no título “Orpheus. Eurydike. Hermes”, e a relação do poema com o mito. Nesse momento – e o desprendimento nas determinações de Eurídice se mostra também na separação da estrofe –, “sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,/ die in des Dichters Liedern manchmal anklang,/ nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland/ und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.” (KA I: 502, vv. 75-78) (“ela já não era esta mulher loira,/ que às vezes ressoava nas canções do poeta,/ não mais aroma do leito largo e ilha/ e não mais propriedade daquele homem”). Pelas indicações dos dêiticos “diese blonde Frau” (v. 75) (“esta mulher loira”) e “jenes Mannes” (v. 78) (“daquele homen”), estabelece-se uma orientação de referências que se coaduna com a focalização do poema: primeiro se considerou Orfeu e, então, nesse momento, fala-se de Eurídice (“esta”) (v.

75). Assim, por essa focalização do instante do poema na figura de Eurídice, explica-se o demonstrativo que aponta para o que está mais distante ser usado em relação a Orfeu. Só que “diese blonde Frau” (v. 75) (“esta mulher loira”) se refere, na oração relativa (v. 76), à representação dela “in des Dichters Liedern” (v. 76), “em canções do poeta”, que já não mais correspondem à Eurídice do tempo da narrativa, do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”. A Eurídice do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” já não é a de uma poesia passada; já não é mais a que se sugeria nas “canções do poeta” (v. 76). A descrição de Eurídice como uma mulher loira é uma indicação que não é evidente na tradição antiga⁷⁷ – já em representações pictóricas acham-se mais representações de Eurídice como uma mulher loira, ou tendendo para o loiro⁷⁸. De todo modo, tal caracterização física de Eurídice oferece uma desorientação referencial, porque se trata da representação dela em “canções do poeta” (v. 76); porque aponta (“diese”) (v. 75) para o que não é mais assim. A Eurídice que se apresenta no poema já não é, nesse sentido, aquela que se conhecia por poesias e/ou por representações anteriores. Assim, a designação “jenes Mannes” (v. 78) (“daquele homen”) também marca uma distância entre Orfeu e Eurídice.

A designação de ‘Eurídice nas canções do poeta’ (v. 76) com destaque para seus laços matrimoniais encontra uma base na fala/canção (“pulsisque ad carmina nervis/ sic ait”, Met. 10, v. 16s.) de Orfeu em Ovídio, na qual este a trata em seu aspecto de cônjuge (Met. 10, v. 23; v. 38). “Eigentum” (KA I: 502, v. 78), como posse, como direito de fazer uso – refletindo (junto a uma negação em “Orpheus. Eurydike. Hermes”) a “coloração jurídica” (“juristische Färbung”) (NEUMEISTER 1986: 174) do discurso de Orfeu no mundo dos mortos retratado nas *Metamorfoses*, como exposto na seção 1. 4 deste escrito – deve evocar o pedido de Orfeu pelo empréstimo de Eurídice à morte; pelo empréstimo à morte dos anos a serem restituídos a Eurídice; o pedido por usufruí-los (“usum”), por possuí-los (Met. 10, v. 37) (“pro munere poscimus usum”). A Eurídice de “Orpheus. Eurydike. Hermes” não é apreendida pelo seu

⁷⁷ Na consideração de Brodsky (2003:167), “a esposa do poeta primeiro [tinha] decerto cabelos escuros” (“die Gattin des Urdichters [war] bestimmt dunkelhaarig”). A questão não é que a descrição toma liberdades em relação ao que se vê no relevo antigo com as três figuras ou narrações antigas do mito. Algo disso já fôra observado na descrição de Hermes e Orfeu, mas enquanto as propriedades atribuídas a Hermes o identificam, no poema, por serem tradicionais, tal caracterização física de Eurídice oferece uma desorientação referencial, até porque a caracterização não remete ao que se vê no relevo, mas a Eurídice em “canções do poeta” (v. 76). Nisso, também difere do manto azul de Orfeu, do v. 16 (KA I: 501).

⁷⁸ Um certo acervo de pinturas sobre o tópico de Orfeu e Eurídice pode ser consultado em https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Orpheus_and_Eurydice?uselang=de. V. especialmente os quadros de Cerville, Corot e Delacroix. Loira pode ser vinculado a um modelo tradicional de beleza feminina, o qual se distingue em mulheres de quadros renascentistas. Como se expôs mais acima, Rilke leva em conta variadas e diversas fontes no tratamento do tema que representa no poema (cf., p. ex., acerca de outro tema mitológico, a análise do poema *Torso arcaico de Apolo* por Groddeck 2012a, esp. p. 89).

casamento com Orfeu no sentido também de que o poema trata de Eurídice em relação com ‘a sua morte’ (“ihrem großen Tode”) (KA I: 502, v. 66). Ela não é ali uma Eurídice que se determina pela sua designação como cônjuge. Ali, ela não se reconhece pela distinção da intimidade do “leito” (v. 77): “[sie war] nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland/ und jenes Mannes Eigentum nicht mehr” (KA I: 502, vv. 77-78) (“não [era] mais aroma do leito largo e ilha/ e não mais propriedade daquele homem”). A posição da palavra “Eiland” (v. 77) (“ilha”), nesses versos, rodeada por ligações com determinações genitivas a que ela não mais pertence, figura (consideradas as palavras iconicamente) essa sua situação: cercada por vínculos que não lhe dizem respeito; que não chegam a ela, “in sich” (“em si”) (v. 60).

As imagens da estrofe seguinte, vv. 79-81, giram em torno desse aspecto de Eurídice, de que ela ali já não pertence, integralmente, a um homem, quem quer que seja. Ilustram um desprendimento, do qual provém sexualidade, sensualidade (nos cabelos desprendidos, v. 79, em “hingegen”, entregue, v. 80), indicação de fertilidade, saciedade (em “gefallner Regen”, na “chuva que cai”, v. 80); do qual provém recursos: “Sie war schon aufgelöst wie langes Haar/ und hingegen wie gefallner Regen/ und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.” (KA I: 503, vv. 79-81) (“Ela já estava desprendida como cabelos longos/ e entregue como chuva que caiu/ e distribuída como cêntupla provisão”). Esses versos, essas imagens vêm na sequência da estrofe que põe em xeque o domínio sobre Eurídice, a posse sobre ela. Ao mesmo tempo, expõem a insuficiência em abarcá-la em seu aspecto interior, nessa situação de catábase/anábase.

Como Segal (1989: 120) escreve, “a reorientação do mito por Rilke para o lado subjetivo da experiência, para o potencial de delusão e ilusão do reino das ‘obscuridades’ e sombras, é certamente um dos principais afastamentos de Rilke da poesia clássica” (“Rilke’s refocusing of the myth on the subjective side of experience, on the potential delusiveness and illusoriness of the realm of ‘shades’ and shadows, is certainly one of the main departures from classical poetry”). Segal ainda nota ali que “mudando o foco de Orfeu para Eurídice, Rilke também se desloca do exterior para domínios interiores” (“in changing the focus from Orpheus to Eurydice, Rilke also moves from exterior to interior realms”). Decerto, também se lida com processos interiores, com a relação do que se percebe, na descrição figura de Orfeu. Mas, diferentemente de Orfeu, Eurídice “estava em si”: “sie war in sich” (v. 60; 63). No entanto, numa quebra, nessas imagens dos vv. 79-81, temos o avesso da relação da interioridade consigo. São imagens de dispersão, descentramento, exterioridades. Dão a ideia do que vai para outras pessoas. Assim, Eurídice se desprende, de certa forma, inclusive de suas designações iniciais no próprio poema.

Não aparece mais o aspecto do que é “intocável” (“und unberührbar”) (v. 69), refletindo uma intangibilidade do mundo dos mortos. Há a saída de um fechamento, de um interior.

A moldura da anábase chega a um ponto de inflexão na décima estrofe. As imagens dos vv. 79-81 são de exteriorização. Aludem a uma saída, a estar fora do submundo. O movimento de queda da chuva (“wie gefallner Regen”) (v. 80) (“como chuva que caiu”) se opõe, ainda, ao de subida, de anábase, oferecendo, contudo, um retorno para baixo, para um interior, aonde, na estrofe seguinte, Eurídice é referida (v. 82). Na frase “sie war schon Wurzel” (v. 82) (“Ela era já raiz”), que representa, em vários sentidos, uma quebra, uma mudança abrupta, Eurídice é recapturada para uma interioridade, num aspecto mesmo algo rudimentar, prosaico. Essa alteração encontra uma correspondência com o que se segue, no poema.

Típicos marcadores (cf. os comentários de Fülleborn em KA I: 916) de um momento de virada nos *Novos Poemas*, “als plötzlich jäh” (KA I: 503, v. 83) (“quando de súbito repente”), coincidem, em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, com o motivo da virada do olhar de Orfeu para Eurídice no limiar do mundo dos mortos. Não se sabe exatamente, nessa narrativa, quando Orfeu virou o olhar. Sabe-se da virada pela ação e pelo anúncio de Hermes (KA I: 503, vv. 84-85). Na narrativa, seguindo Virgílio e Ovídio (Georg. 4, vv. 488-502; Met. 10, vv. 55-63), cada escritor romano ao seu modo, foca-se nesse momento na reação de Eurídice (KA I: 503, vv. 83-86): “Und als plötzlich jäh/ der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf/ die Worte sprach: Er hat sich umgewendet/ begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*” (“E quando, de súbito repente/ o deus a deteve e com dor na declaração/ falou as palavras: ele se virou —/, ela não compreendeu nada e disse baixo: *quem?*”).

Existe uma discrepância entre as notações da narrativa “sagte” (v. 86) e o sinal de interrogação “*Wer?*” (ibid.). A palavra demarcada em itálico não deve ser tanto indicação de discurso direto, já que as palavras do poema “Er hat sich umgewendet” (v. 85) (“ele se virou”), que devem ser a reprodução do que o deus Hermes falou, não possuem nenhuma marcação nesse sentido. O itálico aponta para a outra palavra no poema assim destacada, a qual é uma referência a Eurídice: “*sie*” (v. 46) (“ela”). É provável que essa discrepância entre dizer e perguntar seja mais um indicativo de seus sentidos não dirigidos a um exterior. Christiane Knoop (2012: 263) interpreta essa perda do “caráter de interrogação” (“Fragecharakter”) como falta de interesse de Eurídice no que se passa, devido à sua “introversão” (“Introvertiertheit”). A repetição da fórmula do v. 67 “begriff sie nichts” (v. 86) (“ela não compreendeu nada”) demonstra ênfases e acentos dessa narração, já que pela resposta de Eurídice, ela leva em conta e reage à declaração de Hermes, sugerindo que o próprio poeta de “Orpheus. Eurydike. Hermes”

não a abarca, compreende completamente. A sua fala (v. 86) pergunta por distinção, explicação. “Quem” (v. 86) é uma pergunta que cabe em várias partes do poema. Pergunta do leitor, mesmo porque os nomes de quem está em referência não são, afinal, explicitados na narrativa. Perguntas relativas a quem percebe, compreende, abarca quem, atravessam o poema. Pergunta que ocorre também nas considerações de Orfeu, quem é que ele percebe, se não ele mesmo, na quarta estrofe (KA I: 501, vv. 24-41). O ressaltado de “Wer?”⁷⁹, que aponta para a outra palavra que assim está ressaltada e a qual se refere a Eurídice, associa uma virada também a “ela” (“sie”) (v. 46): na última estrofe do poema temos, pois, a sua perspectiva, a sua visão, em que ela está voltada para a exterioridade, antes de retornar ao mundo dos mortos. Eurídice possui certa impassibilidade, segundo as características a ela atribuídas na narrativa (“unberührbar”) (v. 69). Mas é possível entender, pela narrativa, que a fala de Hermes que alude ao olhar de Orfeu leva a uma alteração na Eurídice voltada completamente a si.

Na última estrofe do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, há uma oscilação do olhar que tem uma correspondência com esse momento de virada em que, seguindo a indicação de que o olhar de Orfeu se volta à Eurídice durante a anábase, foca-se Eurídice e depois Orfeu – essa oscilação do olhar foi assim descrita por ocasião das análises do mito nas *Geórgicas* e *Metamorfoses* (seção 1. 4). Só que no poema de Rilke, diferentemente desses textos latinos, no momento em que se anuncia que Orfeu virara o olhar, o foco já estava em Eurídice, na anábase, foco ensejado pelo olhar possível de Orfeu (na consideração de ele olhar para trás no modo *Konjunktiv II*) (KA I: 501, vv. 37-41). Nessa parte final de “Orpheus. Eurydike. Hermes” (vv. 87-95), o olhar vai de Eurídice a Orfeu e volta a ela, passando por Hermes. Assim, designa-se um tipo de centralidade à Eurídice, para onde a cena converge. Isto reapresenta, nessa forma narrativa, a centralidade de Eurídice que está dada no título “Orpheus. Eurydike. Hermes”, centralidade que faz pensar na posição de Eurídice no antigo alto-relevo. O movimento dessa cena de virada, que o leitor também segue, conduz a Eurídice (Hermes a segue, Orfeu a olha, KA I: 503, vv. 89-95). Há uma centralidade própria de Eurídice na narrativa de “Orpheus. Eurydike. Hermes”. De Eurídice, seguindo a autonomia que se indica nela no poema, vem um olhar que vai do poema para fora e que põe em xeque o modo de olhar (o poema é a subida do mundo das sombras e a sua “saída”, “Ausgang”, também o “fim” do poema): “Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,/ stand irgend jemand, dessen Angesicht/ nicht zu erkennen war.” (KA

⁷⁹ T. Schestag (2012: 74) informa que, na primeira edição dos *Novos Poemas* (1907), as palavras foram grafadas “gesperrt”: sie e Wer.

I: 503, vv. 87-89) (“Ao longe, porém, escuro em frente à clara saída,/ estava alguém cuja feição/ não se podia reconhecer”).

Nas *Metamorfoses* (10, vv. 57-63), pode-se conhecer pouco do que Eurídice vê ou mesmo faz nesse momento de retorno para o mundo dos mortos. A perspectiva, se não dúbia, permanece próxima a Orfeu. Na narrativa das *Geórgicas*, após ser contado que Orfeu olhou para trás, o foco recai sobre Eurídice, cuja fala é reportada, em discurso direto. Sua primeira palavra ali recorda o que se expõe da fala de Eurídice no poema de Rilke, uma vez que “quis” (Georg. 4, v. 494, ““quis et me’ inquit”) pode significar “quem”, mas, nesse contexto das *Geórgicas*, a palavra deve funcionar como pronome junto de “furor” (Georg. 4, v. 495). Nessa fala, Eurídice descreve o que acontece com ela, ao voltar novamente para o mundo das sombras (Georg. 4, vv. 496s.), depois do olhar para trás de Orfeu: “o sono envolve a luz do olhar que se turva./ [...] Sou levada, circundada por noite ingente ” (“conditque natantia lumina somnus./ [...] feror ingenti circumdata nocte”). Nessa descrição de Eurídice, luz e sombras entram em contraposição. Existe uma escuridão que a envolve, a do mundo das sombras, e uma escuridão da morte, que lhe toma, no sono que cobre a luz de seu olhar (“lumina”).

Em Rilke, existe essa mudança de perspectiva para a visão de Eurídice (KA I: 503, vv. 87-89). Não temos, então, fala dela (além da inicial “*Wer*”); nem indicação do que sente. A perspectiva não penetra em sua interioridade. Retrata-se o que se pode ver a partir de seu ponto de vista. Nesse momento, o olhar de Eurídice – assim se entende pela narração – é voltado para fora. Orfeu já está junto à saída do mundo das sombras. Atrás dele, há a luz que vem da superfície. A visão de Eurídice, no mundo das sombras, é determinada por essa iluminação da situação, em que a combinação de luz e sombra obsta o olhar, ou, pelo menos, impede um reconhecimento mais nítido através do olhar. Eurídice expõe uma limitação do olhar, nesse sentido. Extensivamente, isto leva à consideração da limitação de uma perspectiva. A formulação do narrador possui generalidade, i. e., não diz que ela não reconheceu. Diz que não se podia reconhecer (“stand irgend jemand, dessen Angesicht/ nicht zu erkennen war” (KA I: 503, vv. 88-89) (“estava alguém cuja feição/ não se podia reconhecer”). A ênfase recai sobre uma impossibilidade de distinguir, objetivada por uma limitação da visão, nessa situação, nesse jogo de luz e sombras.

Na última estrofe, existe um entrecruzamento dos olhares das três figuras do poema. Após o olhar de Eurídice, volta-se o foco para Orfeu (KA I: 503, vv. 89-95):

Er stand und sah,/ wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades/ mit trauervollem Blick
der Gott der Botschaft/ sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,/ die schon
zurückging dieses selben Weges,/ den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern/
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

Ele permaneceu em pé e viu/ como na faixa de uma via do campo/ o deus da mensagem com olhar triste/ se voltou calado para seguir a figura,/ que já voltava por este mesmo caminho,/ com o passo restringido por longas bandas mortuárias,/ insegura, suave e sem impaciência.

A descida de Eurídice, o fim da subida de Orfeu conformam o fim do poema, ‘obra’ que é “diesen ganzen Aufstieg” (KA I: 501, v. 31) (“toda esta subida”). Nesse sentido plástico, gráfico, o olhar de Orfeu para trás, na saída do poema, “vor dem klaren Ausgang” (v. 87), é um de volta para o poema. Assim, os parêntesis dos vv. 38-40 comentam que o olhar de volta de Orfeu, naquele momento, destruiria “toda esta obra que ainda estava sendo feita” (“dieses ganze [...] Werk [...] das erst vollbracht wird”) (vv. 39-40): a subida quando ainda não havia acontecido, no poema, a consideração sobre a ‘figura’ de Eurídice (nas estrofes sete a onze) – “figura” (“Figur”) levando-se também em conta algo de como Fülleborn a designa (KA I: 916) em poemas dessa fase de Rilke: uma “processo linguístico interno como fenômeno temporal”. Parte do poema, dessa ‘subida’, dessa ‘obra’, se deve à consideração desse olhar possível de Orfeu (vv. 37-40).

Nas considerações que surgem nessa estrofe quatro (KA I: 501: vv. 29-41), dedicada a Orfeu, existe uma ressonância da apreensão que acomete Orfeu durante o caminho de subida nas *Metamorfoses*, a de “ela não vir atrás” (na tradução de Paulo Farmhouse Alberto) (OVÍDIO 2007: 246) (“ne deficeret, metuens”) (Met. 10, v. 56)⁸⁰. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, o tema, contudo, não tem apenas uma proporção diversa, mas também outra característica. Nesse poema de Rilke, o motivo de Orfeu virar o olhar para trás na subida do mundo das sombras se liga a problemáticas da percepção, do conhecimento, a dúvidas acerca de captar algo além de si, à incerteza de abarcar ali os que devem vir atrás, o que leva à suposição, a aventar a probabilidade de que se virasse, ‘é forçoso que os veria’ (KA I: 501, vv. 38-40). Essa problemática ganha um caráter geral, numa consequência da desconfiança de Orfeu em relação a que apreende. Ainda que Eurídice seja o desígnio do olhar aventado de Orfeu, dos vv. 38-40, notável no destaque da referência a “ela” (“sie”), ao final da quinta estrofe (v. 46); e ainda que a esse olhar se associe o amor, como se explicita no início da estrofe seguinte (“Die Sogeliebte”) (v. 47), existe um elemento abstrato, uma suspeita em relação ao que se pode

⁸⁰ Na ópera *Orfeo* (1607), de Monteverdi, ocorre a Orfeu uma dúvida análoga a esse pensamento das *Metamorfoses*: “quem me assegura que ela me segue” (MONTEVERDI 2011: 38, na tradução de Mariana Portas). Nessa ópera, o que leva Orfeu a virar o olhar está ligado a considerações relativas ao âmbito do amor, da paixão, como se nota, na sequência da indagação acima referida de Orfeu na ópera, nos questionamentos dele e na resolução que antecede a virada de seu olhar: “Ai de mim, alguém me ocultará/ das suas amadas pupilas a doce luz? [...] Mas o que temes coração meu?/ O que Plutão proíbe, ordena Amor” (id. ibid.). O que se ressalta aqui é a força do amor, mesmo frente à morte. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, de outra feita, há, antes, uma confusão dos sentidos de Orfeu, que assume um caráter de problemática do conhecimento.

perceber, nessas conjecturas por ocasião da consideração da figura de Orfeu, as quais não se restringem a abarcar Eurídice, mas também Hermes, também vê-lo. Na forma como se narra, na estrofe final do poema, o que Orfeu vê ao olhar para trás é primeiro Hermes e, depois, menciona-se Eurídice, como na sequência das quarta e quinta estrofes do poema. Quando do fim do poema, conta-se que Orfeu vê Hermes (vv. 89-92), através do qual, então, divisa-se a “figura” (“Gestalt”) (v. 92) de Eurídice.

Na narração desse mito em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, vem à tona a temática do conhecimento, do reconhecimento, sendo Hermes essa figura de mediação, tentativa de compreensão. No poema, não há olhar direto de Orfeu a Eurídice. Seguindo a narração, não há exaltamento nesse último olhar de Orfeu, que se demora – tendo em mente o pano de fundo do mito, em que se pode esperar algum tipo de avidez – no ato de virar de Hermes (KA I: 503, vv. 90-93). Nada se fala de um estender de braços, como em Virgílio (Georg. 4, 498-504) e Ovídio (Met. 10, vv. 57-59). O que se reporta, assim, na narração, contrasta com a característica “ungeduldig” (v. 17) (“impaciente”) de Orfeu no caminho (vv. 18-19). Nesse final, o olhar de Orfeu é perpassado por certa calma, algo de “Langmut” (v. 12), de que se fala na caracterização do mundo dos mortos, na segunda estrofe.

A apresentação da cena do antigo relevo, em que os olhares de Orfeu e Eurídice se entrecruzam, é de certa forma um ponto cego no poema. De um lado, a perspectiva a partir de Eurídice não fornece uma luz favorável para a visão. De outro, o olhar de Orfeu para Eurídice quando ela ainda estava subindo, à sua frente, não é focalizado. Algo da imagem do alto-relevo antigo, no entanto – afinal, como escreve Müller (2013: 298), a poética de Rilke desta fase não é uma para ser compreendida “como uma representação do mundo figurativo no sentido de uma cópia ou reflexo” (“Darstellung der gegenständlichen Welt im Sinne eines Kopierens oder einer Widerspiegelung”) –, é elaborada, no poema, também a partir do que se pode ler em Virgílio e Ovídio, através do tema da(s) tentativa(s) por Orfeu de abarcar Eurídice, do desvelamento de Eurídice. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, isto diz respeito a conhecer, principalmente a conhecer e ‘tocar’ Eurídice.

Nisso, o poema perpassa a relação entre eles, Orfeu e Eurídice, que se conhece da poesia antiga. Na passagem pelo mundo dos mortos, em Virgílio e Ovídio, destacam-se seus vínculos conjugais. É possível, ainda, ver essa imagem do antigo alto-relevo, em que Orfeu toca o véu de Eurídice, como um gesto de retomada de sua esposa: ele se assegura desta condição após o mundo dos mortos (cf. KLODT 2004: 57, citada aqui na seção 1.2). Assim, além de através dos gestos de Orfeu e do motivo do véu no antigo alto-relevo, esse tema do ‘reaver Eurídice’ se

delineia tanto nas *Geórgicas*, em que se conta que Eurídice era cônjuge de Orfeu (Georg. 4, v. 456) e que este volta o olhar, já ao final da subida, para a “sua Eurídice” (“Eurydickenque suam”) (Georg. 4, v. 490), quanto no pedido de Orfeu por Eurídice no mundo dos mortos nas *Metamorfoses* (Met. 10, v. 17-39), em que o seu *status* de cônjuge é ressaltado. Essa postura de Orfeu é colocada em xeque em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, principalmente na nona estrofe, vv. 75-78, em que se podem entender as menções “des Dichters” (v. 76) (“do poeta”) e “jenes Mannes” (v. 78) (“daquele homem”) como referências a Orfeu e em que se designa que Eurídice, nessa anábase, não se define, não se compreende pelos seus vínculos com ele. Consideradas essas referências antigas, uma pretensa posse é desqualificada (“jenes Mannes Eigentum nicht mehr”) (v. 78). Isto tem consequências para o tratamento de Eurídice na poesia de Orfeu, a qual não lhe corresponde; a qual não a ‘toca’ (vv. 75-76). Esse aspecto de Orfeu retratado no poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” aborda características suas, “jenes Mannes” (v. 78) (“daquele homem”), que se podem perceber em suas representações passadas. Já algo que aparece de maneira mais própria no Orfeu retratado em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, no entanto, é que ele toma parte numa problemática do conhecimento de Eurídice, como apontado na estrofe quatro. Há um caráter reflexivo nesse Orfeu, que desconfia do que apreende ou deixa de apreender. Em Hermes, Orfeu recorre à interpretação e esse expediente da interpretação está vinculado à visão dela. Que, ao final do poema, Orfeu e Eurídice se apartam, isso é parte da ‘obra’, seguindo as mais “clássicas” representações desse mito, em Virgílio e Ovídio.

Existe alguma recorrência, em textos da crítica que interpretam o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” principalmente a partir do exame de questões poetológicas no mito, em levar-se em conta uma depreciação de Orfeu nesse poema. Para Knittel (1998: 3), esse poema de Rilke é uma exceção em poesias com Orfeu, porque Orfeu, aí, não é uma figura de identificação com o poeta nem expoente de sua concepção de poesia. Na consideração de Knittel (1998: 99), “o inusitado da concepção de ‘Orpheus. Eurydike. Hermes’ está em que o poeta primeiro, vate e mago da transmissão ocidental se mostra em todo aspecto como insuficiente” (“Die Ungewöhnlichkeit der Konzeption von ‘Orpheus. Eurydike. Hermes’ liegt darin, daß der Ur-dichter, Seher und Zauberer der abendländischen Überlieferung sich in jeder Hinsicht als unzulänglich erweist”). Uma dessas insuficiências se mostra no modo como quer possuir Eurídice: “Orfeu quer ter Eurídice novamente como a que ela era” (“Orpheus [will] Eurydike wiederhaben als die, die sie war”) (KNITTEL 1998: 99). Knittel considera que algo assim, no poema de Rilke, está apartado “da tradição ocidental” (“der abendländischen Überlieferung”) (ibid.). Seguindo, porém, a análise que se procedeu acima, neste escrito, a

tentativa de ‘ter Eurídice de volta como ela era’ (KNITTEL 1998: 99) encontra-se justamente na tradição antiga, com a qual esse poema de Rilke lida. Insuficiências em relação a Orfeu e mesmo sua lira, aliás, puderam ser encontradas ao longo da ‘transmissão ocidental’, como se expôs no primeiro capítulo deste trabalho. Rilke, de outra feita, trata de Orfeu no âmbito de uma problemática própria do conhecimento.

Ainda uma insuficiência de Orfeu nesse poema de Rilke está, para Knittel (1998: 100), em sua relação com a morte, em sua falta de compreensão da passagem de Eurídice pelo mundo dos mortos. Falta de compreensão que não comportaria a apreensão, o entendimento (com suas consequências para a produção poética) da relação entre vida e morte que se acha, por exemplo, nas *Elegias de Duíno* (1912-22) e nos *Sonetos a Orfeu* (SaO) (1922). No apontamento de Knittel (1998: 3), o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” é analisado e interpretado como uma passagem para e em contraste com os *Sonetos a Orfeu*. Esta é outra recorrência na análise poetológica de “Orpheus. Eurydike. Hermes”: observá-lo em muito sob o pano de fundo dos *Sonetos a Orfeu* e das *Elegias de Duíno*, de concepções poéticas destes poemas⁸¹, ao invés dos *Novos Poemas*.

Para Speiser (1992: 100), “ao lado dessa alta valorização de suas [i. e., de Orfeu dos *Sonetos a Orfeu*] características como poeta, há uma desaprovação perceptível frente ao requisitante dos mortos” (“Neben dieser hohen Einschätzung seines Dichtertums [i. e. des Orpheus in den *Sonetten an Orpheus*] steht die spürbare Mißbilligung gegenüber dem Wiederforderer der Toten”). Speiser (ibid.) qualifica o Orfeu do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, “o requisitante dos mortos”, na comparação com os *Sonetos a Orfeu*. O Orfeu dos

⁸¹ A relação de “Orpheus. Eurydike. Hermes” com *Os Sonetos a Orfeu* se oferece através da designação desse mito. Quanto às *Elegias de Duíno*, elas possuem diversas proximidades com *Os Sonetos a Orfeu*. Algumas delas dizem respeito ao tempo e local de suas realizações. Esses ciclos de poemas foram terminados no mesmo lugar, no castelo suíço de Muzôt (cf. KA II: 238; 609). Nos comentários introdutórios aos *Sonetos*, Fülleborn aventa uma provável “dialética genética” (“genetische Dialektik”) entre essas duas obras de Rilke, na qual a primeira parte dos *Sonetos a Orfeu*, escrita ainda antes da conclusão das *Elegias*, torna-se pressuposto essencial para a completude destas, enquanto o fim e realização da obra que começara há dez anos (as *Elegias*) influi na escrita da segunda parte dos *Sonetos* (KA II: 703-4). No entanto, em sua edição, Engel e Fülleborn marcam, através do modo como procedem à divisão dos poemas de Rilke a partir de 1910, o que eles chamam de uma “cesura” (“Zäsur”) entre as *Elegias* e os *Sonetos* – as *Elegias*, nessa edição, são parte da obra tardia (*das späte Werk*), demarcada entre 1910 e 1922, enquanto os *Sonetos a Orfeu* estão junto dos poemas mais tardios (*späteste Gedichte*). Nessa consideração, *Elegias* e *Sonetos a Orfeu* assinalam momentos distintos da produção lírica de Rilke (KA II, 703-4). Para tal consideração, concorrem, entre outras questões, características formais e de posturas nos poemas, cujas diferenças já se evidenciam pelo uso, em um caso, de uma forma da Antiguidade, a elegia, não rimada, de um fôlego normalmente mais longo se em comparação com o soneto, e, no outro, da forma da poesia românica, de estrofes definidas e rimadas. As *Elegias de Duíno* e os *Sonetos a Orfeu* se diferenciam ainda pelas figuras a quem se dirigem, anjo e Orfeu, respectivamente. A relação explícita entre essas instâncias de comunicação do poeta parece ser quase inexistente, na medida em que, como afirma Fülleborn, “nas elegias falta o deus Orfeu, nos *Sonetos* os anjos já não têm mais lugar (com a exceção [do soneto] de II, 17) (“in den Elegien fehlt der Gott Orpheus, in den *Sonetten* haben die Engel keinen Platz mehr [mit Ausnahme von II, 17]”) (KA II: 722).

Novos Poemas é desaprovado, sobretudo, no seu trato, na sua relação com a morte: “lhe falta o tino para o significado da morte no âmbito do todo do mundo. Ele não a compreende como um fenômeno complementar à vida e, por isso, não está preparado para aceitá-la sem rebelião” (“es fehlt ihm die Einsicht in die Bedeutung des Todes innerhalb des Weltganzen. Er begreift ihn nicht als ein dem Leben komplementäres Phänomen und ist daher nicht bereit, ihn ohne Auflehnung hinzunehmen”). Speiser (1992: 100), por seu turno, valoriza a sexta estrofe de “Orpheus. Eurydike. Hermes” (KA I: 502, vv. 47-56), em que ela vê Orfeu como um “demiurgo” (“Demiurgen”), criador de um mundo, um ‘mundo de lamento’. Else Buddeberg (1957: 327s.) tratou o surgimento desse mundo de lamento, da sexta estrofe de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, como retrato do “poder do canto órfico” (“Macht des orphischen Gesanges”), “adequado à sensibilidade moderna” (“dem neuzeitlichen Empfinden angemessen”), mas, na concepção de Buddeberg (1957: 328),

o lamento do Orfeu anterior [em “Orpheus. Eurydike. Hermes”] ainda não é capaz – como o de Rilke também não podia – de manter “uma constelação de nossa voz até o céu”. Somente muito mais tarde é que será uma constelação não deslocada que “o hálito” do lamento “não turva”.

Aber noch ist die Klage des frühen Orpheus [im Gedicht “Orpheus. Eurydike. Hermes”] nicht fähig – wie es auch die Rilkes nicht vermochte –, “ein Sternbild unserer Stimme in den Himmel” zu halten. Erst viel später wird es einmal ein unentstelltes Sternbild sein, das der Klage “Hauch nicht trübt”.

As palavras citadas de Buddeberg provêm do SaO I, 8 (KA II 244, vv. 12-14), no qual a personificação do lamento ‘mantém uma constelação da nossa voz/ até o céu que seu sopro não turva’ (“aber plötzlich, schräg und ungeübt, hält sie [die Klage] doch ein Sternbild unserer Stimme/ in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt”). Buddeberg (1957: 327) insere os versos 47-56 de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, com seu “céu de lamento com suas estrelas desfiguradas” (“Klage-Himmel mit entstellten Sternen”) (KA I: 502, v. 55), num “horizonte da paisagem dos mortos” (“Horizont der Totenlandschaft”) (BUDDEBERG 1957: 327), com o que ela alude a um lugar dos mortos da décima elegia de Duíno (KA II: 232-233, vv. 54-105), a sua “Landschaft der Klagen” (KA II: 232, v. 61) (“paisagem do lamento”), onde se encontram “Klage-Geschlecht” (v. 71), a “estirpe do lamento”, e “die Sterne des Leidlands” (v. 88), “as estrelas da terra do sofrimento”, cujas constelações são próprias, outras, em relação às constelações que são divisadas fora dela, “porque estão apenas no céu da ‘terra do sofrimento’” (“weil nur am Himmel des ‘Leidlands’ stehend”), como escreve Manfred Engel (KA II: 699). Personificação do lamento, paisagem com as “estrelas da terra do sofrimento”, por sua vez, retornam nos SaO (além do citado SaO I, 8, cf. também SaO I, 11 [KA II: 246] e os comentários de M. Engel e Fülleborn, em KA II: 699; 734), de modo que existem recorrências entre esses

trechos de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, as *Elegias de Duíno* e os SaO. Buddeberg compara, em desfavor para o Orfeu de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, o mundo de lamento que surge ali (KA I: 502, v. 55) com a produção do lamento no SaO, em que o lamento é conjugado com o júbilo e louvor: o início do SaO I, 8 é “nur im Raum der Rühmung darf die Klage gehen” (KA II: 244) (“o lamento tem a permissão de andar somente no espaço do louvor”). A comparação entre o Orfeu dos *Novos Poemas* e o dos *Sonetos a Orfeu* é, assim, procedida a partir de critérios e termos da poética da fase mais tardia de Rilke, critérios que o Orfeu da fase mais anterior da poesia de Rilke, afinal, não preenche. Assim, nessa leitura, o ‘Orfeu anterior’ seria um ainda apenas incipiente em suas capacidades *poiéticas* – o que refletiria algo da relação entre morte e vida que o Orfeu de “Orpheus. Eurydike. Hermes” ainda não pudera apreender. Para Buddeberg (1957: 331s.), ele não compreende as metamorfoses que ocorrem com Eurídice, nessa passagem do mundo dos mortos. Ele é o amante que quer possuir (“der besitzhaft Liebende”) e egoísta (“in seiner vollständigen Ich-Bezüglichkeit”) (BUDDEBERG 1957: 332s.).

Uma caracterização semelhante do Orfeu desse poema de Rilke publicado em 1905 já se encontra no estudo de Walter Rehm (1950) sobre o mito e seu significado para a concepção de poeta, com ênfase no tema do culto aos mortos, em Novalis, Hölderlin e Rilke. Para ele, Rehm, o Orfeu retratado em “Orpheus. Eurydike. Hermes” deseja a posse, ama de forma egoísta e por impaciência destrói “a sua obra”, com seu “olhar possessivo” (“Ungeduld des Mannes, der sein eigenes, so kühn begonnenes, fast gelingendes Werk durch jenes Wenden des besitzergreifenden Blickes zerstört”) (REHM 1950: 590-595, citação p. 594). Em sua análise do poema, Rehm (1950: 594) compara a incapacidade de Orfeu de se sacrificar por amor com o sacrifício de Alceste (retomando um *tópos* da comparação entre esses mitos que se encontra já em Platão, como visto acima, no primeiro capítulo deste escrito). Continuando com a exposição de Rehm, a façanha artística de Rilke nesse poema resulta da representação de Eurídice: “da empatia com o estado da morta e da sensação da ‘condição dela de não ser’ logrou-lhe um milagre em arte” (“Aus der Einfühlung in den Zustand der Toten und aus dem Empfinden von ihres ‘Nichtseins Bedingung’ ist ihm ein Wunder an Kunst gelungen”) (REHM 1950: 591) – “Nichtseins Bedingung” sendo uma menção ao SaO II, 13: “Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung” (KA II: 263, v. 10) (“Sê – e sabe ao mesmo tempo a condição do não-ser”). Na análise de Rehm, esse Orfeu de “Orpheus. Eurydike. Hermes” não acompanha Eurídice no mundo das sombras, no sentido de que ela já não corresponde mais ao que ele fazia ecoar dela em suas canções (“o som de sua lira órfica não a tocou”) (“der Klang seiner orphischen Leier hat sie nicht berührt”) (REHM 1950: 594), apenas “como canto

Eurídice estará, a partir de então, presente na lira de Orfeu – a ‘tão-amada’, apenas nesse ‘modo’ órfico ela irá viver e durar” (“als Gesang wird Eurydike hinfort in der Leier des Orpheus gegenwärtig sein – die ‘So-geliebte’, nur in dieser orphischen ‘Weise’ wird sie leben und dauern”) (REHM 1950: 595)⁸².

Mas, seguindo a análise de “Orpheus. Eurydike. Hermes” procedida neste trabalho, pode-se considerar que esse Orfeu tem traços de identificação com o poeta e a poética dos *Novos Poemas*. Orfeu tem um ímpeto de olhar. Ele tem seus sentidos voltados para a exterioridade (KA I: 501, vv. 16-29). Esse Orfeu que ‘olha para frente’, que ‘parece diante de si’ (“der stumm und ungeduldig vor sich aussah”) (v. 17) está, de certa forma, ‘voltado para fora’: em carta de 8 de março de 1907 a Clara⁸³, Rilke escreve que através do olhar se está voltado para fora (“Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von dem wir wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt”) (KA I: 914) (“O olhar é algo tão maravilhoso, do qual nós sabemos pouco; com ele, nós estamos totalmente voltados para fora”). Levando-se em conta que o poema parte de uma situação, sugerida no título, de alguém que olha o antigo alto-relevo, a situação desse poeta de estar diante de Orfeu, um poeta, tem esse aspecto reflexivo (no sentido específico de que Orfeu mesmo, nessa formulação do poema, ‘parece diante de si’). Se, como aponta Knittel (1998: 94; 99), o adjetivo de Orfeu “ungeduldig” (KA I: 501, v. 17) destoa de um modelo para a poética dos *Novos Poemas*, a saber, Rodin, cuja qualidade da paciência é em diversos momentos ressaltada por Rilke (cf., p. ex., “Langmut” no texto sobre Rodin de 1902, KA IV: 409s., e a carta a Lou Salomé de 08 de agosto de 1903, “der Geduldige”, sobre Rodin, RILKE 1950: 54), Rilke também fala na monografia a Rodin, em referência ao escultor, que a este também sobreveio “die große Ungeduld der Werdenden” (KA IV: 413) (“a grande impaciência dos que se tornam”)⁸⁴. Esse Orfeu, no poema “Orpheus. Eurydike.

⁸² O livro de Rehm (1950) não se concentra tanto nos mitos de Orfeu da Antiguidade quanto no que ele chama de “símbolo de Orfeu” (“Orpheus-Symbol”), que é entendido de maneira bastante geral, tendo um significado próximo de um momento de reflexão do poeta sobre poesia (1950: 9-11). Ainda que Knittel (1998: 3) escreva que esse livro de Rehm é um marco sobre os estudos de Orfeu em poetas modernos, ela compartilha o julgamento de R. Kabel, segundo o qual “ali, Orfeu, contudo, é [...] mais mote do que objeto de pesquisa” (“Darin ist jedoch Orpheus [...] mehr Motto als Forschungsgegenstand”). Mesmo numa resenha mais positiva a esse livro de Rehm, como a de Herbert Gottschalk (1953: 289), reconhece-se que o texto de Rehm extrapola o âmbito não só do mito, mas mesmo dos símbolos em torno de Orfeu; que o texto, “para além das lendas e símbolos de Orfeu, transforma-se em questão geral acerca da auto-compreensão [do poeta] e do culto aos mortos” (“über die Orpheus-Sagen und -symbole hinaus zur allgemeinen Frage nach der Selbstdeutung und dem Totenkult wird”). Para uma crítica menos positiva do livro de Rehm, com a qual se está em concordância aqui neste aspecto: “o nome Orfeu aparece incontáveis vezes [nesse livro de Rehm] sem pertencer ao contexto dos textos dos poetas” (“Der Name Orpheus taucht unzählige Male auf, ohne in den Zusammenhang der Dichtertexte zu gehören”) (BOEHLICH 1952: 191).

⁸³ Mais abaixo, neste capítulo, são feitos alguns apontamento sobre o que a crítica trata como aspectos poetológicos que essa carta contém (cf. p. e.x. FÜLLEBORN, KA I: 915).

⁸⁴ Nesse trecho, Rilke escreve sobre um momento da vida de Rodin que sucede à descoberta do seu “trabalho mais próprio” (“Rodins eigenste Arbeit”), quando “para ele todos os conceitos tradicionais das artes plásticas se

Hermes”, é aquele que, em uma situação de sentidos confusos (“der Blick ihm wie ein Hund vorauslief”; “sein Gehör wie ein Geruch”) (KA I: 501, v. 25; 28), ‘fora de si’, “diante de si” (“vor sich”) (v. 17), propiciado a observar a si mesmo (“der Blick ihm wie ein Hund vorauslief/ umkehrte, kam und immer wieder weit/ und wartend an der nächsten Wendung stand”) (vv. 25-27), busca distinguir entre si mesmo e uma exterioridade⁸⁵; busca que o “eu” não antepare completamente a experimentação do objeto da percepção, produzindo uma tensão entre percepção do objeto e projeção de si (vv. 29-33). De Orfeu (vv. 34-40), provém uma “interação entre percepção sensível e reflexão subjetiva” (“Zusammenspiel von sinnlicher Wahrnehmung und subjektiver Reflexion”), interação que, para Fülleborn (KA I: 905), é um característico dessa poética dos *Novos Poemas*. No uso do modo verbal *Konjunktiv II* (vv. 34-40), há outra aproximação entre o poeta, que faz o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, e Orfeu. Em Orfeu, aventa-se um olhar hipotético a partir do qual se chega a Eurídice, no poema (base hipotética que é um dos sustentáculos dos *Novos Poemas*, na expressão de Fülleborn “gleichnishaft-hypothetische[...] Basis” [KA I: 911s.]). O momento de virada do olhar de Orfeu, na narrativa (KA I: 503, vv. 83-86), provoca um momento de virada da visão no poema, de mudança de perspectiva. Ao final do poema, Orfeu é aquele que olha (vv. 89-95), nisso constitui sua ação (não tenta tocar Eurídice e apanha sombras, como nas *Georg.* 4, vv. 500-501 ou *Met.* 10, vv. 57-59, se estes versos de Ovídio tiverem Orfeu como referência). Um imperativo dessa fase poética de Rilke é ver. Os imperativos com os quais ele encerra a carta de 08 de março de 1907

tornaram sem valor” (“nun erst waren alle die herkömmlichen Begriffe der Plastik für ihn wertlos geworden”) (KA IV: 412). Nesse momento de descoberta (do seu trabalho com a superfície), Rodin era como um “aprendiz e um humilde que se sentia um iniciante” (“Lernender und Demütiger, der sich als Anfänger fühlte”) (ibid.), para a realização de sua obra iminente. Mesmo na carta de 08 de agosto de 1903 a Lou Salomé, Rilke conta sobre seus encontros com Rodin (i. e., com o Rodin que já realizara grande parte de suas obras) e que ele, Rodin, “tornava-se aborrecido e duro em relação ao que não é importante [...]. Mas ele se abre no que é importante [...]. Ali, é um aprendiz e iniciante e expectador e imitador de belezas. (“Er ist stumpf geworden und hart gegen das Unwichtige [...]. Aber an dem Wichtigen reißt er sich auf [...]) Da ist er Lernender und Anfänger und Zuschauer und Nachahmer von Schönheiten” (RILKE 1950: 54). A poética dessa fase intermediária de Rilke é considerada sob o signo de *sehen lernen* (*aprender a ver*) (BÜSSGEN 2013: 133s.), fórmula retirada do romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, publicado em 1910, mas que Rilke começara em 1904, em Roma: “Ich sehe lernen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war” (SW XI: 710); “Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an” (SW 11: 711). A ideia de que aprende a ver, de que é um aprendiz e iniciante, o que está ligado à concepção dos seus *novos* poemas, aparece em outros textos de Rilke na época, como em carta de 10 de agosto de 1903 a Lou Andreas-Salomé: “darum nehme ich mir vor, besser zu schauen, anzuschauen, mit mehr Geduld, mit mehr Versenkung” (apud BÜSSGEN 2013: 134).

⁸⁵ Um momento de distinção para que se produza o movimento característico nos *Novos Poemas* de “oscilação entre a presença da coisa como objeto e sua conservação no sujeito” (“Schwebe zwischen der Präsenz des Dinges als Objekt und seiner Aufhebung im Subjekt”) (MÜLLER 2013: 299).

a Clara convêm, nesse aspecto, a si mesmo: “Sieh, sieh, sieh” (RILKE 1930: 216) (“vê, vê, vê”)⁸⁶.

Orfeu está voltado para a exterioridade. Contrasta com as características do ambiente, do seu entorno, no poema. Seus sentidos encontram limites para abarcar o que acontece no lugar, na anábase. Decerto, o lugar em que se desenvolve o poema, a anábase, é uma representação do mundo dos mortos, calcado em boa medida em poesias antigas, e, como se mostra nos textos de Rehm (1950: esp. 595-603), Buddeberg (1958: 331-335), Knitttel (1998: 95s.), existem congruências entre a representação desse lugar e de Eurídice com representações da morte e dos mortos na poesia de Rilke anterior e posterior a “Orpheus. Eurydike. Hermes”. Mas esse mundo de baixo significa, no poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, além disso, um mundo interior, como se sugere no primeiro verso “der Seelen wunderliches Bergwerk” (‘mina das almas’), sendo, como assinala Knitttel (1998: 90, esp. n. 4), não só “almas”, de forma geral, mas também “mina” metáfora na literatura alemã para espaço das profundezas interiores, desconhecidas, para o qual a visão, como sentido voltado para o exterior, tem uma limitação própria. Eurídice “war in sich” (KA I: 502, v. 60; 63), “estava em si”. Ela se identifica a um âmbito interior, existindo restrições próprias para abarcá-la de uma exterioridade.

Eurídice, por sua vez, vincula-se a outras qualidades formadoras da poética dessa fase de Rilke. Isto indica ainda uma significância desse mito, o da catábase e retorno de Eurídice (ela retorna até certo ponto), para Rilke. No poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, Eurídice se associa a uma experiência de negatividade e interioridade, constitutivas dos *Novos poemas*. Eurídice apresenta um encontro, uma relação com o obscuro, com o não ainda conhecido, a qual ocorre em seu próprio interior. No caso, a sua morte é esse algo desconhecido agora nela,

⁸⁶ Para o tratamento dessa carta de 08 de março de 1907 a Clara como contendo uma descrição de uma relação entre visão e consideração do objeto, de um processo de interação entre objetividade e subjetividade constituintes dessa poética da fase média de Rilke, cf. p. e.x. FÜLLEBORN (KA I: 915). O trecho da carta é: “Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von dem wir wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnstüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, – ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter den Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs Neue entfremdeten Dinges begreifend” (RILKE 1930: 214) (“O olhar é algo tão maravilhoso, do qual nós sabemos pouco; com ele, nós estamos totalmente voltados para fora, mas justamente quando mais estamos assim, coisas parecem ocorrer em nós, as quais esperaram ansiosamente o não-ser-observadas, e enquanto elas se sucedem em nós, intactas e estranhamente anônimas, sem nós, – cresce no objeto fora o significado das coisas, um convincente, forte, – o único nome possível delas, no qual reconhecemos venturados e cheios de admiração o acontecimento em nossa interioridade sem que mesmos nos aproximamos, compreendendo-o apenas bem levemente, bem de longe, sob o signo de uma coisa justamente estranha e já no próximo momento novamente estranhada”). O trecho discorre sobre a interiorização de um objeto olhado, mas na qual o objeto deve permanecer distinto, apartado de considerações projetivas do sujeito que olha sobre o objeto.

algo novo, tomado nessa forma de novidade e incompreensibilidade (KA I: 502, vv. 57-74). Ela, nessa experimentação da novidade, nesse esquecimento de ligações passadas, possui algo da condição de, na formulação de Büssgen (2013: 135) sobre a ideia de Rilke de *einfaches Schauen*, “libertação de esquemas da percepção aprendidos” (“Befreiung von erlernten Wahrnehmungsschemata”), condição visada por Rilke na atenção a algum objeto, nesse seu aprendizado com as ‘coisas’ (*Dinge*). Dentro dessa poética de Rilke, para que se trate de algo, um objeto, em sua singularidade, em sua autonomia, deve-se ocorrer uma suspensão do que se conhece anteriormente, tradicionalmente, dele. No caso de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, isto diz respeito tanto ao que ocorre no âmbito da figura de Eurídice quanto à relação do poeta com ela⁸⁷. Eurídice é essa figura que resiste a ser encaixada em categorias determinadas anteriormente, atribuídas a ela (KA I: 502, vv. 75-78).

Eurídice tem uma interioridade geradora, no poema (vv. 60-65). Carrega a concepção, um “fruto” (“Frucht”) (v.65), consigo. Que, para Rilke, existe relação entre esse caráter gerador e a produção artística, pode-se perceber, por exemplo, no que ele escreve em carta de 20 de novembro de 1904 “an ein junges Mädchen” (“a uma menina”) (de nome Emmi Hirschberg, em KA II: 506): pois, segundo ele, “es ist so natürlich für mich, Mädchen und Frauen zu verstehen; das tiefste Erleben des Schaffenden ist weiblich –: denn es ist empfangendes und gebärendes Erleben” (RILKE 1950: 107) (“é tão natural para mim entender garotas e mulheres; a mais profunda vivência daquele que cria é feminina –: pois é uma vivência receptiva e concebedora”). O aspecto feminino se mostra, inclusive, como decisivo para Rilke no êxito da criação artística, da poesia. Em carta de 23 de abril de 1903 a Franz Xaver Kappus, uma das conhecidas como “Briefe an einen jungen Dichter” (“Cartas a um jovem poeta”), Rilke aponta o que ele considera algumas faltas no poeta Richard Dehmel, uma delas é “weil er [Dehmel] *nur* als Mann liebt, nicht als Mensch, darum ist in seiner Geschlechtsempfindung etwas Enges, scheinbar Wildes, Gehässiges, Zeitliches, Unewiges, das seine Kunst verringert und sie zweideutig und zweifelhaft macht” (KA IV: 522) (“porque ele ama *apenas* como homem, não como ser humano, por isso há em sua sensibilidade sexual algo estreito, aparentemente

⁸⁷ Esse momento de negatividade, de negação, de desconhecimento ou descrença na relação com um objeto, assume diversas formas nos *Novos Poemas*. Peter Por (1997: 23) chama a atenção para que “em muitos de seus poemas, a figura poética surge de uma negatividade. O poema *Früher Apollo* aparece do ainda-não-ser da primavera desfolheada; o *Ange du Méridien*, da tempestade satânica do ‘negador’; o *Archaischer Torso Apollos*, da eterna falta da cabeça” (“In zahlreichen seiner Gedichte entsteht die poetische Gestalt aus einer Negativität. Der *Frühe Apollo* erscheint aus dem Noch-Nicht-Sein des unbelaubten Frühlings (2/481), der *Ange du Méridien* aus dem satanischen Sturm des ‘Verneiners’ (2/ 497), der *Archaische Torso Apollos* aus dem ewigen Fehlen des Hauptes (2/ 557)”. No caso de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, existe uma confluência desse processo de desconhecimento e despojamento de categorias anteriormente fixadas tanto na figura do poema (figura nesse vocabulário de Rilke à época) quanto no poeta.

selvagem, odioso, temporal, não eterno, o que diminui a sua arte e a faz ambígua e duvidosa”). Já naquela carta de 20 de novembro de 1904 “a uma garota”, ele escreve que “Der Dichter Obstfelder hat einmal, da er von dem Gesichte eines fremden Mannes sprach, geschrieben: ‘es war,’ (wenn er zu reden begann) ‘als hätte eine Frau innen in ihm Platz genommen –’; es scheint mir, als paßte das auf jeden Dichter, der zu reden beginnt” (RILKE 1950: 107) (“o poeta Obstfelder escreveu certa vez, quando falava da face de um homem desconhecido: ‘era’[quando ele começava a falar] ‘como se uma mulher tivesse tomado lugar interiormente nele –’; parece-me que isto convém a todo poeta que começa a falar”).

Essa ideia de que no momento de sua fala, de sua produção poética, uma mulher, tendo ocupado lugar no interior do poeta, vem à tona é parte “da compreensão artística” (“seiner Kunstauffassung”) de Rilke e mesmo de seu conceito de inspiração, como Christine A. Knoop (2012) desenvolve em texto que tem como objeto principal de análise o SaO I, 2. Essa ideia de que um ser que é designado a partir de características femininas passa a fazer parte da interioridade do poeta e permite ao poeta (masculino) falar, sentir, ouvir, perceber, possibilitando-o uma criação, retorna muitas vezes em poemas de Rilke (alguns exemplos podem ser conferidos no texto de KNOOP 2012). Esse ser que é designado a partir de características femininas, “fast ein Mädchen” (KA II: 241: v. 1) (“quase uma menina”) no SaO I, 2, relaciona-se – seguindo Knoop (2012: 255; 258s.; 264s.) – com a inspiração e produção poética: o poeta não pode excercer exatamente controle sobre ele, cujo aparecimento e desaparecimento concorre com a concepção e finalização do poema, sem que se saiba como e onde ele surge e ‘morre’ – insciência do poeta que se mostra, por exemplo, nas perguntas finais no SaO I, 2 (análise desse poema no capítulo 4). A descrição de Knoop (2012), nesse ponto, assemelha-se à Eurídice do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, a qual não se pode possuir; ela é “intocável” (“unberührbar”) (KA I: 502, v. 73). A consideração de que o poeta não tem exatamente conhecimento de suas virtudes de criação poética, de que é inconsciente de “sua força poética” e assim deve inclusive permanecer, aparece mesmo em sentenças de Rilke da época da sua fase média (*Mittlere Phase*) (1902-1910) de produção poética, como se exprime na carta de 23 de abril de 1903 a Franz Kappus (KA IV: 522):

Aber es scheint, daß diese Kraft [die dichterische Kraft bei Richard Dehmel] nicht immer ganz aufrichtig und ohne Pose ist. (Aber das ist ja auch eine der schwersten Prüfungen an dem Schaffenden: er muß immer der Unbewußte, der Ahnungslose seiner besten Tugenden bleiben, wenn er diesen nicht ihre Unbefangenheit und Unberührtheit nehmen will!)

Mas parece que essa força [a força poética em Richard Dehmel] não é sempre sincera e sem pose. (Mas isto é também um das provas mais difíceis naquele que cria: ele precisa permanecer sempre alguém que é incôscio, o mais ignorante de suas melhores virtudes se não quiser tirar delas sua liberdade e intangibilidade!)

Knoop (2012) se dedica a analisar a questão, a problemática da representabilidade desse ser que toma lugar no interior do poeta e que ali, no SaO I, 2, relaciona-se, na interpretação de Knoop (ibid.), com a experiência de inspiração e criação poética: “fast ein Mädchen” (“quase uma garota”) tem um conteúdo que “não é imaginável”; que “nega a representação” (“nicht vorstellbar”; “der Vorstellbarkeit verweigert”) (KNOOP: 2012: 255). Na consideração de Knoop, na designação desse ser que se torna constitutivo do interior do poeta, no SaO I, 2, “fast ein Mädchen” (KA II: 241: v. 1) (“quase uma menina”), “o ‘quase’ postula a semelhança com uma menina, mas proíbe ao mesmo tempo, no que concerne à lógica, uma identificação direta” (“das ‘fast’ postuliert die Ähnlichkeit zu einem Mädchen, verbietet aber gleichzeitig logisch eine direkte Identifikation”) (KNOOP 2012: 254). Não obstante, mesmo que Knoop (2012) não leve muito em conta o sentido e a representação dessa “quase uma menina”, “fast ein Mädchen”, no contexto do mito de Orfeu e de seus atributos que evocam Eurídice, como o seu “véu de primavera” (“Frühlingsschleier”) (KA II: 241, v. 3), indica que há, de modo geral, muitos “pontos de contato” (“Berührungspunkte”) (KNOOP 2012: 264) entre a Eurídice de “Orpheus. Eurydike. Hermes” e “fast ein Mädchen” do SaO I, 2: ambas fazem uma intermediação entre interioridade e exterioridade, apresentam um outro “registro cognitivo” (“kognitiven Erfassung”) (KNOOP 2012: 263) (outro que o de Orfeu, como se pode exemplificar no poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”), possuem um aspecto incorpóreo (“unberührbar”) (KA I: 502, v. 69) (KNOOP 2012: 265). Ela não pertence ao poeta (id. ibid.).

Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, ao longo da anábase, que é um caminho de subida, à superfície, existe um movimento de exteriorização de Eurídice, o que concorre com o surgimento de sua figura no poema. Nisso, contudo, ela não é mais compreendida como a Eurídice do mito antigo (KA I: 502, vv. 46-78). Ela se torna uma fonte de recursos, que está ‘no ar’, por assim dizer, uma fonte de inspiração: “Sie war schon aufgelöst wie langes Haar/ und hingegeben wie gefallner Regen/ und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.” (KA I: 503, vv. 79-81) (“Ela já estava desprendida como cabelos longos/ e entregue como chuva que caiu/ e distribuída como cêntupla provisão”). Há um movimento de anábase de Eurídice, em que ela alcança uma exterioridade, nos vv. 79-81, o qual inclusive se torna independente do da subida de Orfeu; um que se realiza, no poema, através das anáforas de começo de estrofe, em referência a Eurídice, “sie” (v. 57; 68; 75; 79, 82). Esse é um movimento mais abstrato do poema, que se conjuga com a descrição da figura de Eurídice e sua inserção no poema. Ela se torna uma figura cada vez mais difícil de abarcar. Esse processo de abstração em sua constituição se mostra, visualmente, nas estrofes cada vez menores em referência a “ela”, “sie” (KA I: 503, vv. 57-82).

Anáforas significam, entre outras coisas, também retorno. Nessa referência, o final do movimento converge com a volta para um lugar interior, “Wurzel” (“raiz”) (v. 82). Essa consideração (“sie war schon Wurzel”) (v. 82) é um retorno para a primeira estrofe do poema, para a frase que se destaca no contexto da primeira estrofe e do contexto de todo o poema, por não ter conjunção comparativa, apesar de se ligar às imagens das frases em volta da estrofe; por conjugar passado e presente (tempo verbal este bastante raro no poema): “Zwischen Wurzeln/ entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen” (KA I: 500, vv. 3-4) (“entre raízes/ surdiu o sangue, que continua até as pessoas”). Esta frase também se relaciona, assim, com Eurídice. Apresenta uma interpretação do estatuto de Eurídice. Nesse sentido intermediado, nessa consideração do mito no poema, Eurídice se confunde com um princípio, uma origem, com o que promove um surgimento, algo vital que ‘prossegue até as pessoas’. Orfeu representa, por seu turno, um âmbito da existência, no seu ‘des-locamento’, ‘pôr-se para fora’ (*ex-sisto*), ‘estar fora de si’. Numa curiosa inversão, Eurídice – através de sua morte – não deixa de passar por um processo de desfragmentação, de dissolução, mas ela mantém uma integridade própria, tanto que mesmo “o infinitamente ligeiro/ toque do leve deus que conduz/ a ofendia como demasiada intimidade” (KA I, 502, vv. 72-74), enquanto Orfeu, que passou incólume pelo mundo dos mortos, é aquele que não está completo, inteiro, no momento. Assim, Eurídice ainda lembra um pouco, em parte, a figura, a função de Apolo do “Torso arcaico de Apolo” e sua relação com um “du”, no último verso do poema (KA I: 513): mesmo que danificado, o objeto da arte, a arte, a poesia, é aquilo que mostra, indica um sentido de completude (que se relaciona com a vida), integridade. Reconhece-se vida nesse objeto do olhar, que de certo modo questiona a vida daquele que o olhava, o seu estado, o seu aspecto atual.

Características de Orfeu e Eurídice, no poema, refletem elementos constitutivos da produção poética para Rilke (principalmente dessa fase dos *Novos Poemas*). Há identificações deles com aspectos do poeta, aquele que faz “Orpheus. Eurydike. Hermes”. Também Hermes apresenta atributos que de certa maneira se identificam com tarefas do poeta desse poema bastante narrativo: Hermes conta, num tempo verbal do passado, que Orfeu se virara (KA I: 503, v. 85). Isto lembra que o verbo ligado a Hermes, *ἐρμηνεύειν*, também significa expor, expressar. Hermes se liga, no poema, a uma tentativa de interpretação. Nisso, justo ele exprime comoção ou emoção abertamente: “mit Schmerz im Ausruf/ die Worte sprach” (KA I: 503, v. 84-85) (“disse as palavras/ com dor na sentença”); “mit trauervollem Blick” (v. 91) (“com olhar cheio de tristeza”). Expressão de comoção do que acontece entre Orfeu e Eurídice não corresponde muito à narração de “Orpheus. Eurydike. Hermes”. Nesse aspecto, o poeta desse

poema não se confunde completamente com nenhum deles, nem totalmente com Orfeu, Eurídice ou Hermes, seja em relação a características antigas deles ou a atribuições deles no poema, mas relaciona características dos três para fazer o poema, essa obra análoga ao alto-relevo das três figuras gregas. Nos personagens do poema Orfeu, Eurídice, Hermes, encontram-se características que têm um modelo em transmissões antigas, mas eles apresentam ali, cada qual, também características próprias que se relacionam com o modo de representação do poema. Ao fazer o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, essa ‘obra’, o poeta opera com certos atributos de cada um dos três.

Na representação do poema, existe um tratamento do tema da limitação da perspectiva. O que se reporta, na última estrofe, a partir da consideração da visão de Eurídice, de que o olhar (“dessen Angesicht”) (KA I: 503, v. 88) (“cuja feição”) que também se dirige a ela “nicht zu erkennen war” (KA I: 503, v. 89) (“não se podia reconhecer”), é a formulação de um reconhecimento e exposição da limitação da perspectiva. O poema apresenta uma oscilação do olhar que pode ser encontrado nas narrativas desse mito nas *Geórgicas* e *Metamorfoses*, uma virada do ponto de vista que se relaciona com o momento de volta do olhar de Orfeu para Eurídice durante a anábase. No poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, isto se conjuga, de maneira geral, com uma tensão que se refere ao que se consegue abarcar a partir de um ponto de vista. O reflexo disto no poema como um todo, no nível da representação, deve incidir numa tendência ao abstracionismo que se pode observar já em suas primeiras estrofes.

De forma abrangente, uma diferença marcante entre a caracterização de Orfeu nas anábases das *Geórgicas* e *Metamorfoses* e a de “Orpheus. Eurydike. Hermes” é que enquanto nos poetas romanos trata-se mais do que se poderia condensar como uma força do amor, em torno do que giram palavras como avidez, desrazão etc..., em Rilke lida-se com questões de (possíveis logros, falhas da) percepção e, nesse âmbito, de (re)conhecimento. Há algo de cerebral nas conjecturas de Orfeu e em sua busca de compreensão, apreensão. O estranhamento de si por que passa Orfeu recebe traços modernos, de fragmentação do sujeito, na representação do poema em língua alemã – em que o roubo da “dementia” ‘do amante’ (Georg. 4, v. 488, “dementia cepit amantem”), de um estar como que fora da própria mente, aparece com outro sentido, em uma expressão plástica, por assim dizer.

Considerando agora dinâmicas mais próprias da lírica moderna, da lírica alemã, uma mudança análoga de ênfases, de um impulso do coração para o deter-se em conjecturas de sua mente, é divisada: a lírica moderna é caracterizada por operar um deslocamento do coração para o cérebro como órgão central da lírica (v. SCHULLER 2012: 21s.). Nesse entendimento da

lírica moderna, nela, o acento recai em procedimentos de abstração de sentidos, diferentemente de uma lírica romântica ‘do coração’, do sentimento e da sua exposição⁸⁸. Em sua análise do poema “Lösch mir die Augen aus” (poema integrado ao segundo livro do *Stundenbuch*, mas que Lou Andreas-Salomé reporta ser um poema ainda da juventude de Rilke, de 1897, a ela dedicado, v. KA I: 768s.), Marianne Schuller (2012: 21s.) interpreta que se encontra ao seu final uma exibição, na poesia lírica de Rilke, dessa passagem do coração para o cérebro como órgão essencial do “eu-lírico”, mesmo em sua realização poética amorosa:

Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn,/ wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,/ und ohne Füße kann ich zu dir gehn,/ und ohne Mund noch kann ich dich beschwören./ Bricht mir die Arme ab, ich fasse dich/ mit meinem Herzen wie mit einer Hand,/ halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,/ und wirfst du in mein Hirn den Brand,/ so werd ich dich auf meinem Blute tragen. (KA I: 207) (Extingue os meus olhos: eu posso te ver,/ Veda os meus ouvidos: posso te escutar,/ e sem pés posso ir a ti,/ e sem boca, posso, ainda, te conjurar./ Arranca os meus braços, eu te toco/ com meu coração como com uma mão,/ Prende o meu coração, e meu cérebro irá bater, e põe fogo em meu cérebro,/ irei, então, trazer-te em meu sangue.)

‘Bater’, ‘arder’ (KA I: 207, vv. 7-8) se torna, de maneira certamente algo programática, parte das propriedades do cérebro, através do qual o poeta se relaciona, finalmente, de maneira mais própria, mesmo íntima, com o “tu” que tenta abarcar.

⁸⁸ Nome bastante conhecido por proceder a uma descrição mais sistemática da lírica moderna nesses termos, em comparação com a lírica romântica, é Hugo Friedrich, em seu *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956, v., por exemplo, p. 11). Essa análise – ou mesmo constatação – é também muito conhecida da palestra *Probleme der Lyrik* (1951), de G. Benn (GWE III: esp. 534) (em que certamente H. Friedrich também se apoia nessa passagem aqui indicada).

3. Trakl: “Passion”

3.1. Orfeu na poesia mais inicial de Trakl

É provável que o nome Orfeu apareça na lírica de Trakl pela primeira vez no poema “Leuchtende Stunde” (“Fulgida hora”) (cf. p. ex. *Index* de palavras da poesia de Trakl preparado por KLEIN; ZIMMERMANN 1971: 103; a respeito do poema “die drei Teiche in Hellbrunn”, v. *infra*, neste capítulo). “Leuchtende Stunde” não foi publicado em vida por Trakl⁸⁹. A marcação “1910”, que aparece na cópia de Felix Brunner do poema (o manuscrito de Trakl está perdido), oferece “uma datação vaga” (“eine grobe Datierung”), segundo os comentários da edição crítica de Sauermann e Zwerschina (ITA I: 292). O poema se encontra nessa edição crítica entre os escritos de 1906 até a primavera de 1912. Na primeira edição histórico-crítica de Trakl, preparada por Killy e Szklenar, está na reunião do espólio (*Nachlass*) de poemas entre 1909-1912 (HKA I: 270).

Tratando das características de “Leuchtende Stunde”, Hans-Georg Kemper (2012: 292) o analisa junto a poemas de fase mais inicial da poesia de Trakl (por volta de 1910) e identifica nele o “alcance” (“Bandbreite”) daquilo que Trakl chama uma “maneira adquirida ardentemente” (“heiß errungene[...] Manier”). Tais palavras são usadas por Trakl em uma carta (datada da segunda metade de julho de 1910, em HKA I: 478) que descreve brevemente aspectos de sua lírica, endereçada ao amigo e incentivador da publicação de seus poemas Erhard Buschbeck. “A maneira adquirida ardentemente” (“die heiß errungene Manier”) designa, nas palavras que ele escreve na carta mencionada, “minha maneira plástica que forja, em quatro versos da estrofe, a junção de quatro partes de quadros individuais em uma única impressão” (“meine bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet”) (id. *ibid.*). Na interpretação de Kemper (2012 [1998]: 292s.), nessa “maneira”, nessa “característica adquirida” por Trakl (id. *ibid.*), que se deixa notar em poemas de por volta de 1910, apresenta-se um estágio de passagem de seus poemas em direção ao *Reihungsstil*, ao estilo de justaposição, uma marca, de forma geral, da lírica expressionista⁹⁰ e o qual é bastante distintivo do livro de Trakl *Dichtungen* (*Poemas*), publicado em 1913. Essa

⁸⁹ “Leuchtende Stunde” foi publicado no livro de 1939 *Aus goldenem Kelch: die Jugenddichtungen* (*De cálice dourado: as poesias da juventude*) de Georg Trakl, i. e., em livro póstumo, preparado por Erhard Buschbeck.

⁹⁰ Não se pretende aqui definir a filiação de Trakl em determinada classificação literária, algo muito debatido, mas apenas ressaltar algumas características formais de sua lírica, as quais, no caso, se vinculam ao Expressionismo. Para Kemper (2009b: 44), Trakl “conta, ao lado de van Hoddís e Lichtenstein, como cofundador do estilo de justaposição do (primeiro) expressionismo (“[der österreichische Autor] gilt neben van Hoddís und Lichtenstein als Mitbegründer des [früh-]expressionistischen Reihungsstils”).

‘junção de quadros’ não exclui o choque de imagens e elementos muitas vezes conflitantes e díspares.

Seguindo as indicações acima, “Leuchtende Stunde” se localiza, no que concerne à divisão das fases de criação (*Schaffensphasen*) poética de Trakl, entre a primeira e a segunda. As fases da sua criação poética são divididas em quatro. Segundo Kemper (2009a: 9), este é um dos pontos menos polêmicos na pesquisa acerca do escritor: a primeira fase se define principalmente pelos poemas de caráter ainda epigonal, influenciados por Nietzsche, pelo Simbolismo e *Jugendstil*, reunidos na *Coletânea de 1909 (Sammlung 1909)* – a *Coletânea* não foi publicada em vida –; a segunda fase, entre 1909 e o verão de 1912, pelo estilo de justaposição, característico do livro *Gedichte (Poemas)*; a terceira, entre fim de 1912 e primavera de 1914, por uma dissolução do “estilo de justaposição paratático” (“parataktischen Reihungsstil”), “com a introdução parcial do eu-lírico, de cursos de ação final e a descoberta da ‘narração’ poética” (“mit der partiellen Introdution des lyrischen Ich, finaler Handlungsabläufe und der Entdeckung poetischer ‘Narration’”), características gerais do livro *Sebastian im Traum* (póstumo em 1915); a quarta, a partir da primavera de 1914 (Trakl morre em 3 de novembro desse mesmo ano), pelo caráter monumental, o grandioso das cordilheiras, pelas imagens arcaicas e apocalípticas, conhecidas das publicações na revista *Brenner* 1914/1915 (*Veröffentlichungen im Brenner 1914/1915*). No poema “Leuchtende Stunde”, temos ainda certas regularidades que a poesia de Trakl, de forma geral, progressivamente mostra cada vez menos, como as rimas (ABAB, no caso, nos primeiros e terceiros versos da estrofe a cadência é masculina, sendo a rima B de cadência feminina). Outras regularidades desse poema são as quatro estrofes com quatro versos cada, em metro tetrâmico trocaico. Nos anexos, há uma tradução proposta deste poema:

Leuchtende Stunde (ITA I: 294)

Fern am Hügel Flötenklang.
Faune lauern an den Sümpfen,
Wo versteckt in Rohr und Tang
Träge ruhn die schlanken Nymphen.

In des Weihers Spiegelglas
Goldne Falter sich verzücken,
Leise regt im samtnen Gras
Sich ein Tier mit zweien Rücken.

5

Schluchzend haucht im Birkenhain
Orpheus zartes Liebeslallen,
Sanft und scherzend stimmen ein
In sein Lied die Nachtigallen.

10

Phöbus eine Flamme glüht
Noch an Aphroditens Munde,
Und von Ambraduft durchsprüht -
Rötet dunkel sich die Stunde.

15

A menção a Orfeu, com “balbucios de amor” (“Liebeslallen”) (ITA I: 294, v. 10), se combina com a temática que se sugere de modo latente na série de imagens, de ‘quadros’ desse poema, dessa “Fúlgida hora” (“Leuchtende Stunde”): trata-se de buscas e possibilidades de realização amorosa. A figura de Orfeu se insere no âmbito geral do poema que lida com um momento de manifestação, fulguração maior da ardência amorosa, bem como formas e (im)possibilidades de realização, consumação dessa candência. “Schluchzend” (v. 9) (“soluçando”) em relação a Orfeu pode aludir a uma separação e perda do objeto amoroso, provavelmente Eurídice. A passagem sobre Orfeu no poema, contudo, é vaga o suficiente de modo a não permitir que se determine o momento desse lamento, desse ‘soluçar’ de Orfeu no âmbito do mito: se se trata da primeira ou segunda perda (no caso de se considerar a sua relação com Eurídice); se o momento se encontra, em referência a esse mito, antes ou depois da catábase; se há ainda alguma esperança de realização amorosa para o amante.

Nesse âmbito, a passagem (ITA I: 294, vv. 9-12) apresenta Orfeu fazendo uma canção (“sein Lied”) (v. 12) na natureza, mas os detalhes da cena no poema são muito gerais para que se possa definir uma fonte ou um modelo para ela, considerando-se os textos com Orfeu vistos acima, nos capítulos anteriores. Ao final do livro quarto das *Geórgicas*, por exemplo, encontra-se o lamento de Orfeu na natureza pela perda de Eurídice, mas em natureza de aspecto mais hostil do que a da terceira estrofe de “Leuchtende Stunde”. ‘Nachtigall’ (ITA I: 294, v. 12) (“rouxinol”) existe no mito contado por Virgílio (“Philomela”, Georg. 4, v. 511). Só que o canto do rouxinol nas *Geórgicas* reforça e amplia imagetivamente o lamento de Orfeu (Georg. 4, vv. 511-515), o que não se coaduna com a predicação “scherzend” (ITA I: 294, v. 11) (“jocosos”) dos rouxinóis no poema de Trakl (além disso, existe a discrepância entre o uso do plural, “Nachtigallen”, no poema alemão, e o singular no texto antigo). Nas *Geórgicas*, expõe-se, logo após a comparação do canto de Orfeu com o lamento do rouxinol, que nesse momento “nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei” (Georg. 4, v. 516) (“nenhum Amor, nem Himeneus moveram seu [de Orfeu] animo”). Entretanto, em “Leuchtende Stunde”, fala-se de “Liebeslallen” (SWB I: 294, v. 10), de “balbucios de amor” de Orfeu. Já em relação a Ovídio, surge uma vaga lembrança da cena em que Orfeu se põe a cantar em uma colina coberta de grama e árvores o cercam para escutá-lo, bem como animais, feras e pássaros (Met. 10, vv. 86-144). O que Orfeu ali canta (Met. 10, vv. 155-739) diz respeito a temas amorosos. Eurídice, no entrecho, não é mencionada. Talvez haja um eco do Orfeu de Ovídio nessa situação de tocar

“leviore lyra” (Met. 10, v. 152), que também pode significar “suave”, no adjetivo “zart” (ITA I: 294, v. 10). Mas, como já dito, não há muitos pontos de apoio no texto para sustentar tal aproximação – a passagem com Orfeu nesse poema de Trakl é deveras curta. Além de que, não se menciona em Trakl que Orfeu mesmo tenha atraído as árvores ou os pássaros para ali. Ainda que as canções de amor de Orfeu em Ovídio (Met. 10, vv. 155-739) muitas vezes não terminem bem para os amantes, a designação participial “schluchzend” (ITA I: 294, v. 9) (“soluçando”) para caracterizar a postura de Orfeu nesse momento não se aplica satisfatoriamente à representação de Orfeu do texto latino. Além disso, em Ovídio, as referências não são tão particulares e nem restritas a “campo de bétulas” (“Birkenhain”) (ITA I: 294, v. 9) e “rouxinóis” (“Nachtigallen”) (v. 12).

Estes são apenas alguns exemplos. De certa forma, a dificuldade em definir fontes, alusões e referências literárias mais concretas marca a poesia de Trakl. Walter Methlagl (1995: 81) estipula que, além de serem raras as declarações de Trakl acerca de “pessoas que lhe são referências literárias” (“seine literarischen Bezugspersonen”), “pertenceria à sua concepção poetológica apagar tais rastros atrás de si” (“Es gehörte [...] zu seinem poetologischen Konzept, solche Spuren hinter sich zu verwischen”). Kemper (2012: 276) aponta também a dificuldade em distinguir entre alusões restritas a um autor definido e alusões relativas antes a, de maneira geral, um “traditionelles Bildungsgut”, uma “formação tradicional adquirida”. Tratando mais dos livros *Gedichte* (1913) e *Sebastian im Traum* (1915), ele (KEMPER 2012: 275s.) expõe “que”, devido a características dos seus poemas, que tendem ao hermetismo, à abstração, obstrução de referenciais de forma geral, “a identificação de um ou mais quadros com uma tradição determinada, uma fonte ou um autor, parece encurtar o sentido do texto” (“daß die Identifizierung eines oder gar mehrerer Bilder mit einer bestimmten Tradition, einer Quelle oder einem Autor den Textsinn zu verkürzen scheint”).

No que toca a relação com tradições a que Trakl faz referência, Moritz Baßler (2009: 134ss.) analisa (a partir da consideração de “Verwandlung des Bösen”, publicado em *Sebastian im Traum*) que o vocabulário de Trakl é formado por “material léxico” (“Wortmaterial”) proveniente de ‘nada menos do que’ da “tradição poética ocidental, especialmente do simbolismo, romantismo e da Bíblia” (“kein geringerer als die poetische Tradition des Abendlandes, insbesondere des Symbolismus, der Romantik und der Bibel”) (p. 134). Na crítica, aparece com certa recorrência a noção de que o vocabulário que Trakl utiliza no todo de sua obra lírica é restrito, inclusive com contínuas repetições – às vezes em sequências com leves variações – de conjuntos de palavras e expressões (cf. p. ex. KILLY 1967: 37; DOPPLER

2001: 18; 29). No apontamento de Baßler (2009: 134ss.), palavras que Trakl basicamente usa em seus poemas costumam evocar, a cada vez de modo diverso nos diferentes poemas, associações com obras e molduras artísticas/ culturais legadas no âmbito, principalmente, dessas tradições. Mas tais conexões são também abstraídas e associadas a contextos distintos nos poemas de Trakl, de modo que, se por um lado, não deixam de por vezes evocar uma procedência ou referência a alguma figura literária específica, por outro, podem minar o diálogo com a tradição (dadas ainda as peculiaridades da forma de referência associativa em Trakl). Além disso, observa-se em seus poemas tal acúmulo de conjuntos de palavras e passagens que possivelmente funcionam como menções a outros textos, quadros ou outras obras que isto dificulta a constituição de uma moldura interpretativa para o poema como um todo. Considerando os exemplos dados por Baßler (2009: 134s.), existe nessa poesia algo como um procedimento de imbricação de referências, quando certas expressões ou palavras usadas no poema parecem aludir a obras de diferentes autores. Para Baßler (2009: 135), não seria possível, em alguns casos, em relação a textos de Trakl, “falar em intertextualidade, pois o texto de outrem não é de fato citado como tal, como contexto temático, por exemplo, mas apenas mencionado em suas conotações vagas” (“streng genommen läßt sich hier kaum von Intertextualität sprechen, denn der fremde Text wird als solcher, etwa als thematischer Zusammenhang, gar nicht zitiert, sondern nur in seinen vagen Konnotationen aufgerufen”).

A dificuldade em determinar o alcance que alguma referência literária apontada em trecho de um poema de Trakl pode ter para a compreensão do poema em sua dimensão mais geral parece mostrar-se nas “explicações” (“Erläuterungen”) da edição de Sauermann e Zwerschina (ITA I: 292) relativas a “Leuchtende Stunde”. Para o segundo verso deste poema, “Faune lauern an den Sümpfen” (ITA I: 294) (“Faunos espreitam entre brejos”), aponta-se ali, como “uma (possível) fonte” (“eine [mögliche] Quelle”) (ITA I: 15), “das schamlose treiben der faunen” (na trad. de Stefan George, 1901) (“a ocupação impudente dos faunos”) do poema “die Leuchttürme” (“Les phares”), de Baudelaire (ITA I: 292). Para “des Weihers Spiegelglas” (“vidro especular do lago”) (ITA I: 294, v. 5), a tradução “den glatten/ Spiegel des blanken Weihers” (“o liso/ espelho do lago brilhante”) feita por Johannes Schlaf (“Auf einer Promenade”) para parte do verso “et le vent doux ride l’humble bassin” do poema de Verlaine “A la promenade” (ITA I: 292) (cf. VERLAINE 2014: 18). Para “Orpheus zartes Liebeslallen” (ITA I: 294, v.10) (“Orfeu [sussura] tenros balbucios de amor”), as palavras “Orpheus’ Liebe” (“amor de Orfeu”), do poema da juventude de Hölderlin “Hymne an den Genius Griechenland” (no texto de “Leuchtende Stunde” da edição de Buschbeck, em que há um apóstrofo após o

nome de Orfeu [TRAKL 1939: 110, v. 10, “Orpheus’ zartes Liebeslallen”], a forma ‘amor de Orfeu’ está até mais próxima da expressão do citado poema de Hölderlin, mas esse não é o texto estabelecido pelas edições críticas). Contudo, pode-se entrever, nos exemplos acima, a restrição do valor de cada referência apontada nos versos, se consideradas outras partes do poema – a própria articulação das passagens comentadas entre elas e entre outras partes do poema não é explicitada nessas “explicações” (“Erläuterungen”) da edição crítica. No melhor dos casos, para além de semelhanças de formulações e de justaposição lexical desses trechos de “Leuchtende Stunde” com versos da poesia de Baudelaire, Verlaine, Hölderlin postas em paralelo pela *Innsbrucker Trakl Ausgabe*, um elo maior entre esses poemas, se mesmo possível de ser feito, teria de considerar muitas mediações, provavelmente ressaltando, no mais, onde tanto o poema de Trakl difere dos outros. A ambientação geral criada em “Leuchtende Stunde”, perpassada por uma série de figuras mitológicas, afasta-se dos cenários e mesmo do tratamento de motivos existentes nos poemas citados de Verlaine, Baudelaire e Hölderlin. Talvez se possa, por exemplo, propor alguma relação geral entre “Leuchtende Stunde” e “A la promenade” de Verlaine levando-se em conta a tensão sexual e atmosfera de languidez que ambos apresentam com uma dubiedade no que diz respeito à exposição, realização ou satisfação dos desejos amorosos, sexuais, em jogo. Ainda assim, são muitas as diferenças, como a ambientação na natureza com seres mitológicos, em um, e o passeio por “alamedas” em modo faceiro de convivência social, para tratar de arroubos e interdições de investidas da sexualidade, em outro. Evidente que isto leva os poemas a terem constituições muito diferentes. Sem maiores especificações e explicações, permanece baseado sobre vínculos (textuais) muito tênues tratar o poema de Trakl como releitura, em outra situação, uma levada a paragens mitológicas, do que o poema de Verlaine representa num encontro social francês. O poema de Trakl trata mais de formas da ardência amorosa, sexual, refletidas em seres e cenário mitológicos, em sua conjunção com uma ‘hora’, um momento do ciclo da natureza, o lusco-fusco (*Dämmerung*, que se torna, porém, uma constante na lírica expressionista dos anos 10, transformando-se, ainda, em imagem usada para designar a época, o momento histórico, por exemplo no prefácio de 1919 da coletânea de Kurt Pinthus [2006] *Menschheitsdämmerung*). O hino da juventude de Hölderlin que louva o “Gênio da Grécia”, por sua vez, gira em torno da força do amor mostrada em atos, obras de poetas tidos como fundadores dessa cultura, como Orfeu e Homero. Assim, o amor é exaltado como traço constituinte do “Gênio” que é enaltecido na Grécia Antiga. Já em “Leuchtende Stunde”, retrata-se mais uma dimensão visceral do amor, agindo também nos animais, na natureza. A figura humana, Orfeu, encontra-se isolado, apartado de outros seres

humanos; isolado até certo ponto mesmo na natureza, pois os rouxinóis que se relacionam com ele o fazem de modo a se contrapor a Orfeu: “schluchzend”/ “scherzend” (ITA I: 294, v. 9; 11).

Na edição de Innsbruck, a indicação de Hölderlin e expoentes da poesia francesa do séc. XIX como referências para o poema “Leuchtende Stunde” menciona autores cuja poesia, de maneira geral, reverbera, como legado que é reelaborado, em poemas de Trakl. A estes nomes, podem-se juntar Novalis, Rimbaud, Nietzsche como autores que, seguindo a pesquisa acerca do escritor nascido em Salzburg, contribuem de modo determinante para formulações da poesia deste (cf., p. ex., KEMPER 2012: esp. 333ss.). Já acerca de poetas da Antiguidade decisivos na obra Trakl, não existe muito consenso. Em relação à Antiguidade, à sua poesia e mitologia, destacam-se na crítica, mais comumente, os elementos e cenários árcade-bucólicos que regularmente aparecem ao longo da sua obra (KEMPER 2012: 276; 310). Isto convém a “Leuchtende Stunde”. Knittel (1996: 123) e Kemper (2012: 292) caracterizam o poema com designações típicas para esse tipo de poesia (a bucólica). Knittel (1996: 123) destaca no poema seu “*locus amoenus* de cunho primordial-selvagem” (“*locus amoenus* wild-ursprünglicher Prägung”) e sua “combinação de impressões idílicas” (“Zusammenwirken idyllischer Impressionen”). Kemper (2012: 292) confere ao poema o adjetivo “arkadisch”. Idílio, lugar aprazível, Arcádia apontam para uma tradição poética, a bucólica, pastoral (cf. HOLZBERG 2016, HOPKINSON 2015, R. BÖSCHENSTEIN 2006), a qual remonta a Virgílio e Teócrito. O *corpus* supérstite deste consiste basicamente de seus poemas conhecidos como idílios (εἰδύλλιον). Como escreve Hopkinson (2015: ix), a paisagem pastoral desenvolvida por Teócrito é um lugar de habitantes, presididos por ninfas e faunos (“Pan”, “Priapus”), em ‘desespero amoroso’ (“lovelorn”).

Como de “longe” (“fern”) (ITA I: 294, v. 1), como algo que ressoa ao fundo, no poema “Leuchtende Stunde”, a Arcádia, lar de Pan, habitada por faunos e ninfas, parece conjurada já no primeiro verso, com sua colina (“am Hügel”) (ITA I: 294, v. 1) (para a região grega da arcádia como uma de montanhas, cf. HOLZBERG 2016: 18) e o som de flauta, o instrumento característico de Pan e dos pastores dessa poesia árcade. A “fina avena” (“tenui [...] avena”) do pastor Tityrus é citada, por exemplo, logo no segundo verso da primeira bucólica (VIRGÍLIO 1999: 24, v. 2). No primeiro idílio de Teócrito (2015: 18, v. 3), o pastor de cabras Thyrsis se dirige a outro pastor que está tocando a sirinx (verbo “συρίσδης”), instrumento que é, em seguida, associado a Pan, no verso 4.

No poema de Trakl em questão, à colina e à flauta do primeiro verso, à atmosfera geral de desejo sexual, amoroso, juntam-se outros elementos que, mencionados em conjunção, não

compõem um local completamente agradável. Um exemplo disso são os “Sümpfe [...]” (ITA I: 294, v. 2) (“pântanos”, palavra com conotações negativas também em alemão), onde os faunos espreitam ninfas que se escondem, que devem estar cobertas por juncos e algas (vv. 3-4). Pela apresentação dos quadros no poema, não se conhecem bem as consequências do encontro entre o clima de lascívia evocado pelos faunos e a apatia (“träge”) (v. 4) das ninfas. Um ambiente de ameaça e abafamento também se alude no advérbio “leise” (“silente”, “discreto”), nos versos em que se sugere um ato sexual (vv. 7-8) – nesse sentido, fica em suspenso no poema a constituição de um lugar da imaginação em que amor e sexualidade são expostos e vivenciados abertamente ou um lugar de realização do amor (como numa Arcádia figurada em poesias do Renascimento⁹¹, cf. HOLZBERG 2016: 18). Não tanto a satisfação amorosa, mas o momento, a ‘hora’ do ardor, do desejo, é principalmente retratado nesse poema de Trakl.

Orfeu é inserido no âmbito da temática do amor e desejo elaborada no poema. Dentro dessa temática, as figuras com suas demandas amorosas são abarcadas, nas estrofes, em um aspecto de isolamento. Faunos “que espreitam”, “fazem emboscada” (“lauern”) (ITA I: 294, v. 2), se escondem, de alguma maneira como as ninfas, cujo ‘descansar em desânimo’ (“träge ruhen”) se contrapõe, porém, à atividade da tocaia e adiciona um tom melancólico ao quadro. As mariposas (v. 6) aludem a uma paixão narcísica, extasiando-se no “espelho do lago” (“In des Weihers Spiegelglas”) (v. 5). A palavra “Weiher” ecoa também ambiguidades, ao ressoar, por um lado, algo da esfera sacra (*Weiher* provindo de *weihen*⁹²). Ao possuir, por outro, em sua acepção de lago, viveiro, água parada, o sentido de lodaçal, pântano, ela resguarda, novamente, conotações degradantes. As mariposas, por seu turno, são, ainda, douradas (“Goldne Falter”) (v. 6). A menção ao dourado estabelece associação com uma Era de Ouro, um motivo da Antiguidade clássica que, como escreve R. Böschstein (2006), participa do gênero da poesia bucólica, “ao longo da história da recepção” (“im Lauf der Rezeptionsgeschichte”) dela. Essa associação, contudo, entra em choque com a inserção das mariposas num cenário de pântano. As mariposas se destacam também nesse ambiente por se apresentarem como os únicos seres

⁹¹ Um lugar de experiencição do amor e da sexualidade que se confronta com uma moralidade cristã vigente. Nas palavras de Holzberg (2016: 18): “foi o autor do Renascimento Jacopo Sannazaro (1458–1530) que fez, em seu muito influente romance pastoril *Arcadia*, de 1504, daquela parte do Peloponeso que era para os gregos da Antiguidade o lar do deus Pan e dos pastores que o veneravam especialmente um mundo antigo-pagão de desejo de amor livre, uma Utopia, distante da moral sexual cristã válida para o tempo de Sannazaro” (“es war der Renaissance-Autor Jacopo Sannazaro (1458–1530), der in seinem wirkungsmächtigen Hirtenroman *Arcadia* von 1504 aus demjenigen Teil der Peloponnes, der für die Griechen des Altertums die Heimat des Gottes Pan und der ihn speziell verehrenden Hirten war, eine heidnisch-antike Wunschwelt der freien Liebe machte, ein Utopia fern der zur Zeit Sannazaros gültigen christlichen Sexualmoral”).

⁹² Cf. a entrada *Weiher*, no dicionário *Grimm online* (acesso em 13/09/2017): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GW13835#XGW13835.

autossuficientes em seu amor, sendo retratadas em “êxtase” (ITA I: 294, v. 6). Algo do isolamento da condição amorosa tratada no poema está ainda em que os versos que devem indicar o ato sexual – em fórmula certamente emprestada de *Otelo* (“das Tier mit zwei Rücken”, “o bicho com duas costas”, na tradução por W. H. v. Baudissin [1832] das palavra de Iago, em formulação degradante, ao pai de Desdêmona para aludir à união desta com Otelo, na primeira cena do primeiro ato⁹³) – designam “ein Tier mit zweien Rücken” (ITA I: 294, v. 6) (“um bicho com costas duplas”), como se ressaltasse uma deformação, algum ser monstruoso nessa paisagem mitológica.

Em “Leuchtende Stunde”, há o que se poderia denominar uso tópico de Orfeu, em que a figura mítica serve como mais um exemplo inserido numa série paralela de casos que giram em torno do tema com que se lida no poema. Isto chega a entrar em contraposição com uma consideração mais multifacetada sua. A figura mítica serve como um tipo de ilustração, com suas características que são ali referidas, daquilo de que se trata no poema como um todo. Outros aspectos do mito, da figura mítica, são, de certa forma, relegados. Nesse poema de Trakl, trata-se do mito de Orfeu em sua relação com o amor insatisfeito. No poema, não se enfatiza o poeta que com sua música e poesia que pode encantar, modificar, mover a natureza, árvores e animais, ou mesmo reverter a morte de quem ama. I. e., não se enfatiza o poder de sua poesia. Nas palavras em relação a Orfeu em “Leuchtende Stunde”, traços de um poeta divino não são manifestos. Nesse poema, a natureza, de certa forma, ecoa Orfeu, mas não exatamente em seu lamento. Como aponta M. Speiser (1992: 102), as palavras “schluchzend” (ITA I: 294, v. 9) (“soluçando”, em relação a Orfeu) e “scherzend” (v. 11) (“fazendo graça”, em relação aos rouxinóis) replicam a concordância sonora entre Orfeu e os rouxinóis afirmada no poema (“stimmen ein/ In sein Lied die Nachtigallen“) (vv. 11-12), significando, contudo, “concordância sonora e dissonância do conteúdo” (“klangliche[...] Übereinstimmung und inhaltliche[...] Dissonanz”). Aparece uma oposição no acordo entre Orfeu e seu entorno. Algo figurado também no quiasmo “Schluchzend – Scherzend”/ “Zart – Sanft” (vv. 9-11). Ainda que possa haver sintonia, não se acha o poder que Orfeu exerce sobre a natureza, poder sugerido no mito antigo; não se tem a reunião de árvores e bichos, o “triunfo de Orfeu” (“Orphei titulum [...] triumphi”), na expressão das *Metamorfoses* (11, v. 22).

⁹³ William Shakespeare: Sämtliche Werke in vier Bänden. Band 4, Berlin: Aufbau, 1975. Trad. Wolf Graf Baudissin. Primeira impressão in: Shakspeare's dramatische Werke. Trad. August Wilhelm Schlegel. Ampliado e explicado por Ludwig Tieck, Bd. 8, Berlin (Georg Andreas Reimer) 1832. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Shakespeare,+William/Trag%C3%B6dien/Othello/Erster+Aufzug/Erste+Szene> (Acesso 08/11/2018).

As bétulas (“Birkenhain”) (ITA I: 294, v. 9), em cujo espaço Orfeu se encontra, são vinculadas, em exemplos da língua alemã no dicionário *Grimm*, ao cenário pastoral⁹⁴ e ao tema amoroso, sob um aspecto também de alegria e realização amorosa (o que, neste caso, difere de Orfeu chorando, “soluçando”) ou da lembrança dela⁹⁵. De modo geral, a árvore é ligada a primavera e festividades de maio⁹⁶. Trakl ainda usa a bétula em conexão com paixões (sem excluir a sua dimensão de dor) mais claramente na “primeira versão” (“1. Fassung”) de “Heiterer Frühling” (poema escrito no “último quarto de 1911”, “im letzten Viertel de Jahres 1911” e publicado na revista *Der Ruf* em março de 1912, de acordo com ITA I: 443): “Die Birken dort, der schwarze Dornenstrauch/ Stehn sanft in Schmerz und Wollust aufgelöst” (ITA I: 449, vv. 9-10) (“As bétulas ali, o negro arbusto de espinho/ estão plácidos em volúpia e dor dissolvidos”), ao cair a noite. Na última versão de “O die entlaubten Buchen und der schwärzliche Schnee” (“Ó, as faias desfolheadas e a neve enegrecida”) (poema cuja data estimada é setembro ou outubro de 1913, ITA III: 265), que se encontra no espólio (o poema não foi publicado; é aparentemente um fragmento), a bétula aparece em passagem onde se delineava um cenário pastoral, em associação com o nascimento de Cristo. Nas elaborações desse poema, Trakl escreve: “Aber in Hütten von Stroh erwarten die Hirten Weihnacht” (“mas em casebres de palha, os pastores esperam natal”) e “heilige Nacht/ grünes Kristall singt im Weiher, wo ein schöner Stern glänzt” (“noite sagrada/ verde cristal canta no lago, onde uma linda estrela brilha”) (ITA III: 267s.; KHA II: 414, cf. também KEMPER 2012: 204; 275). Na última versão restante (“O die entlaubten Buchen und der schwärzliche Schnee”), o motivo natalino é, antes, uma sugestão. Nessa última versão, distancia-se mesmo do motivo do nascimento. A passagem se torna: “grünes Kristall singt im Weiher/ Leer die Hütte von Stroh; ein Kindliches/ sind die wehenden Birken im Nachtwind” (“verde cristal canta no lago/ Vazio o casebre de palha; algo infante/ São as bétulas soprando no vento noturno”) (ITA III: 269). Aí, as bétulas aparecem em conjunção com uma perda. Para Kemper (2012: 275s.), através das reelaborações desse poema percebe-se o procedimento, na poesia de Trakl, de problematizar referências. As versões, de outra feita, deixam ver um tema da tradição, uma religiosa, que

⁹⁴ Na entrada *Birke*, “Die birke ist ein baum der freude und der weidenden schäfer, mit deren laub sie sich schmücken, in deren schatten sie lagern, in deren weisze, weiche rinde sie namen einschneiden.” (“A bétula é uma árvore da alegria e dos pastores ao apascentarem. Com suas folhagens, eles se enfeitam; em suas sombras, eles descansam; em seu tronco branco, macio, eles riscam nomes”). http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB07454#XGB07454, (Acesso 14-09-2017).

⁹⁵ No exemplo do dicionário (ib. ibid.), uma passagem de Gellert: “die birken wissens noch, wenn wir zusammen kamen, da ward gewis geküst, bis dasz wir abschied nahmen.” (“As bétulas sabem ainda, quando nós nos reuníamos,/ decerto havia ali beijos até que nós nos despedimos”).

⁹⁶ Entrada *Birkenmeie* do dicionário *Grimm* online (acesso em 14/09/2017): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GB07458#XGB07458..

Trakl leva à escrita. Nisso, há imbricações de tradições. Ainda segundo Kemper (2012: 276), o motivo “Hütte” (“casebre”) aparece de maneira frequente em Trakl, em cenário de associações bucólico-árcades, sendo a paisagem invernal desenvolvida em “O die entlaubten Buchen und der schwärzliche Schnee”, o ‘vazio do casebre’ (ITA III: 269) índices de ruína e abandono, da perda de uma Arcádia.

Ao longo da poesia de Trakl, pode-se encontrar a junção de temas árcades e “cristológicos” (BÖSCHENSTEIN 2009: 85, em texto que se refere mais especificamente a “Helian”, poema que encerra o livro *Gedichte*, 1913: “trata-se da mescla de esferas [...]: motivos árcades [...], cristológicos, especialmente da Paixão, são reunidos”) (“Es geht um die Vermischung von Sphären [...]: arkadische, [...] christologische Motive, insbesondere der Passion, werden zusammengebracht”). Não obstante a intersecção entre temas pastorais e motivos cristãos ser peculiar em Trakl, ela existe pelo menos desde a Idade Média. Na afirmação de Hopkinson (2015: xii), “a Adoração dos pastores e a imagem de Cristo como pastor do seu povo levou poetas medievais a empregar motivos pastorais” (“The Adoration of the Shepherds and the image of Christ as shepherd of his people led medieval poets to employ pastoral motifs”) (cf. também FANTUZZI; STANZEL 2006). Hopkinson (2015: xii) também aponta que a quarta écloga, que influenciou muito a tradição literária europeia, “saúda o nascimento de uma criança que anuncia uma nova Era de Ouro” (“hails the birth of a child that heralds a new Golden Age”), tendo sido lida como um prenúncio do nascimento de Cristo. A identificação com motivos pastorais, como se pode observar em iconografias (cf. as considerações de HUSS 2008: 528), conforma um dos pontos de contato entre Cristo e Orfeu desenvolvidos na Idade Média. Particularmente, isto se deve em muito a descrições provindas da Antiguidade de Orfeu junto à natureza, aos animais.

De todo modo, em “Leuchtende Stunde”, Orfeu, posto nesse cenário de reminiscências pastorais, não aparece na função de apascentar. Ele é representado num momento fragilizado (“zart [...]”) (ITA I: 294, v. 10), em prantos (“schluchzend”) (v. 9), sem que se conheça qual esperança pode ter e mesmo o efeito de sua música. Ainda conta para a caracterização ‘bucólica’ de Orfeu o emprego, na expressão “Zartes Liebeslallen” (v. 10) (“ternos balbucios de amor”), de palavra usada em relação a Teócrito na literatura alemã. No poema “Wandrerers Sturmlied”, de Goethe, fala-se de “honig-lallenden [...] / Theokrit” (“mel-balbuciente Teócrito”) (GOETHE 1988: 292-295, v. 98; 100; poema citado aqui da *Coletânea [Sammlung] de 1815* dos poemas de Goethe). O verbo *λάλέω* (*laleo*) se acha com certa frequência em Teócrito, o que deve ser um dos motivos para o uso de *lallen* em sua referência no poema de Goethe. Os significados do

verbo grego vão, segundo os exemplos do dicionário *Liddell Scott*⁹⁷ retirados dos “Idílios” atribuídos a Teócrito, de “falar sobre alguma coisa” (“*talk of*”), passando por caracterizar “o oposto de um discurso articulado” (“*chatter*, opp. articulate speech, as of locusts, *chirp*”) até descrever o som de instrumento musical. No contexto de “Wandrer’s Sturmlied”, em sua moldura poetológica, *lallen* tem tom depreciativo. Seguindo esse poema de Goethe, Teócrito não é um modelo ou exemplo para quem canta na tormenta (*Sturmlied*); para quem defronta cenários de perigo. Daí a rejeição de Teócrito pelo poeta de “Wandrer’s Sturmlied”, que enfrenta, confiando nas virtudes do Gênio (vv. 1-28), uma tempestade⁹⁸. Mas a palavra não precisa ser vista apenas pela perspectiva de algo negativo⁹⁹. O dicionário *Grimm* registra um sentido seu de “ternura” (“*Zärtlichkeit*”), em um exemplo tomado de versos do poeta Johann Christian Günther, o qual, segundo Kemper (2012: 276), Trakl apreciava: “vergisz auch nicht Amors beredtes gefallen,/ die schlüpfrigen reden, das zärtliche lallen:/ hier zieren die fehler der sprache den mund”¹⁰⁰ (“não esqueças também a eloquente complacência do Amor,/ as conversas escorregadias, o balbuciar terno:/ aqui, os erros do idioma enfeitam a boca”). A adjacência de *lallen* e *zärtlich* aproxima a passagem da expressão “zartes Liebeslallen” (ITA I: 294, v. 10), mas o uso de *zart* junto a “*schluchzend*” (v. 9) (“soluçando”) evoca perda amorosa, não o balbucio junto a conversa, trocas, que se indicam nos jogos do Amor, nos versos de Günther. Tais diferenças concorrem para a imagem, no poema de Trakl, de um Orfeu isolado, mesmo fragilizado, tomado por desejo amoroso (significação de que as bétulas também participam, seguindo os apontamentos acima), sem que sua realização ou satisfação estejam referidas, nesse momento.

Nessa “hora” (“*Stunde*”) que conforma o poema (a palavra do título é também a última do poema), tem-se o encontro de Apolo e Afrodite (ITA I: 294, v. 13-16). Apolo, no poema, é abarcado em sua face característica de luzente, brilhante (“*Phöbus*”) (ITA I: 294, v. 13) (*Φοῖβος*¹⁰¹). A ordem de palavras proporciona a leitura de “*eine Flamme*” (“uma chama”) (v. 13) como aposição a Febo. A isto se liga a sua função de deus solar. Só que no poema, essa caracterização é ainda precisada e entendida em relação a formas do desejo, da paixão. Nesse

⁹⁷ Na entrada *λάλέω*, versão online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=lalew&la=greek#lexicon>. O verbo tem, de maneira geral, os sentidos de “falar”, “bater papo”, “balbuciar”, “jogar conversa fora”.

⁹⁸ Deve contribuir também para essa depreciação e rejeição de Teócrito em “Wandrer’s Sturmlied” a filiação bucólica ao *genus humile* (para essa classificação da poesia bucólica, cf. BÖSCHENSTEIN 2006), o que contrasta com o *páthos* de elevação buscado nesse hino de Goethe.

⁹⁹ Após Trakl, a palavra (*lallen*) é alçada a um designativo de fala poética possível, profética, em Celan “Tübingen, Jänner” (KGA: 133, v. 20). V. a interpretação de B. Böschstein (2002: 100ss.).

¹⁰⁰ Na entrada *lallen*, versão online do dicionário (acesso em 19/09/2017): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL00558#XGL00558.

¹⁰¹ <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=foibos&la=greek#lexicon>. (Acesso 19/09/2017).

cenário mítico, conjura-se o amor entre Apolo e Afrodite. Na imagem, Apolo é uma ‘chama que arde’ (v. 13, “glüht”) na deusa do amor, Afrodite (v. 14). O poema trata dessa hora tão típica da poesia expressionista, tanto que a palavra *Dämmerung* aparece no título da famosa coletânea de poemas expressionistas organizada por Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung* (1920). *Dämmerung* significa o momento de transição entre o dia e a noite, tanto o ocaso quanto a alvorada, i. e., o estado de lusco-fusco. Em “Leuchtende Stunde”, tal ambiguidade é, a princípio, mantida, já que Vênus, Afrodite na mitologia grega, é tanto a estrela da manhã (Estrela d’Alva) quanto a estrela da tarde (Vésper) e o poema põe em foco a hora de evidência de Apolo e Afrodite, sol e Vênus, como a hora em que as propriedades que esses deuses representam, salientadas no poema, ‘ainda’ são perceptíveis, o ardor na paixão, no amor. O advérbio “noch” (ITA I: 294, v. 14) (“ainda”) designa o momento em que ambos se encontram, se fazem notar, sendo que o momento é passageiro (não obstante cíclico), já que ou Apolo, o sol, ao cair da tarde, ou Afrodite, Vênus, após os primeiros raios da manhã, não estará mais visível. O momento é de apelo, em sua consideração no poema, a diferentes sensações, que, em profusão, são incitadas nesse quadro: o arder (ITA I: 294, v. 13), o paladar (v. 14, “Munde”), o cheiro (v. 15). Estímulo e profusão dos sentidos, certa volúpia define o momento. Na imagem do poema, isto se relaciona com a presença das divindades referidas no momento, como um efeito delas sobre ele.

A mudança entre noite e dia se mostra também no verbo que indica a cor que se impõe, “rötet sich” (v. 16) (“se avermelha”). Existe uma ambivalência, e mesmo um desnível, no que tange a uma retomada textual, nessa composição cíclica que se forma no poema entre o título e o último verso. O título, que deve fazer referência a todo o poema, no início, ressalta uma luz (“Leuchtende Stunde”), enquanto “a hora” do último verso é perpassada pelo escuro (“Rötet dunkel sich die Stunde”) (v. 16), não havendo exatamente um retorno, ainda que a última palavra do verso final retome o substantivo do título. Quer dizer, há a indicação de uma mudança de estado, temporal, através do título e do primeiro verso. Assim, pode-se perceber nesse poema, ainda que com traços tênues, um elemento narrativo de mudança de estado (dia-noite/ noite-dia), em conjunção com o estilo seriado (*Reihungsstil*), de quadros e imagens que resguardam certo paralelismo e simultaneidade. Nisso, percebe-se aqui um componente de narratividade que caracteriza, depois, poemas de *Sebastian im Traum* (como se depreende da análise abaixo de “Passion”).

A “hora brilhante” é conjugada com um “escuro”. O advérbio “dunkel” (“escuro”), em posição incomum (o que, assim, mantém o ritmo alternado dos versos), acaba expondo a

palavra: “Rötet dunkel sich die Stunde” (ITA I: 294, v. 16) (“a hora, em escuro, se rubra”). Num simbolismo simplificado, que é produtivo nesse poema, o vermelho é uma cor ligada a paixão, sentimentos intensos. O advérbio “dunkel”, que o modifica, indica uma modulação, uma intensidade do vermelho e incita a associação com ‘paixões, amores escuros’, que não se mostram simplesmente à luz. O poema indica um mundo noturno, que subjaz ao que aparece nessa “hora luzente” (“Leuchtende Stunde”), de modo apenas sugestivo. Neste aspecto, algo que não está acessível à luz e visão também determina o momento. O que se pode ver fica sob a suspeita de exibir apenas de forma parcial ou ainda amena as consequências do arder amoroso e suas buscas de realização. A resolução do que acontece, do que se insinua nos quadros do poema acaba relegada – se tanto – ao escuro. O poema, por essa sua constituição temporal que atravessa os quadros, leva a supor acontecimentos por trás do que aparece à luz.

3.2. Orfeu, Apolo, Dioniso

Na elaboração de “Leuchtende Stunde” deve reverberar o confronto com obras de Fr. Nietzsche, autor que, seguindo as pesquisas, p. ex., de Methlagl (1995; 1996), Alfred Doppler (2001: esp. 15ss.) e Kemper (2012: esp. 273s. e 283ss.; 1998), influi na compreensão que Trakl tem acerca da função da arte e do poeta lírico, principalmente durante sua primeira fase de criação poética. Doppler (2001: esp. 15ss.) e Kemper (2012: esp. 273s., 283ss.) ressaltam vestígios mais diretos (relações intertextuais, por exemplo) de Nietzsche em textos de Trakl (não só em poemas, mas também nas 3 prosas curtas de 1906 e em cartas) de até aproximadamente 1910-11. Os pesquisadores citados não desconsideram que a relação do escritor com o filósofo é perpassada por contraposições (cf. p. ex. KEMPER 1998: 148). Para Doppler (2001: 24), existe uma diminuição da “influência” (“Wirkung”) de Nietzsche sobre Trakl, perceptível por volta da sua terceira fase de criação poética. Methlagl (1996: 117) fala de “um veemente afastamento de Nietzsche” (“eine vehemente Abkehr von Nietzsche”) “a partir de cerca do outono de 1912” (“seit etwa Herbst 1912”).

Segundo Kemper (2012: esp. 273s., 283ss.), pode-se perceber mais prototipicamente em poemas da fase inicial de Trakl ressonâncias da caracterização do poeta lírico como aquele que lida com elementos relacionados tanto com a esfera apolínea quanto com a dionisíaca, caracterização esta que se encontra no livro *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (KSA I: 43ss.). Um poema de Trakl mais analisado por Kemper é “Drei Träume”, que abre a *Coletânea de 1909*. Os “sonhos” (“Träume”) já oferecem uma ligação com o domínio de Apolo, de acordo com o citado tratado de Nietzsche, em que o deus é representante “da bela aparência

dos mundos de sonho” (“der schöne Schein der Traumwelten”) (KSA I: 26). Nesse poema (“Drei Träume”), Trakl procuraria levar em conta, tanto no aspecto da forma quanto do conteúdo, os princípios apolíneo e dionisíaco “na construção poética de mundos parciais de sonho apolíneos e sua interpenetração até o precipício de sofrimento dionisíaco” (“im poetischen Aufbau apollinisch-partialisierter Traumwelten und deren Durchbrechen bis in den dionysischen Leidensabgrund hin”) (KEMPER 1998: 149). De forma geral, características determinadas em Apolo e Dioniso podem qualificar, respectivamente, o caráter plástico, visual, os quadros individuais dos poemas de Trakl dessa sua fase poética, por um lado, e a dissolução de contornos pela noite, aquilo que resiste à exposição clara ou figuração, as irrupções, os apontamentos do desejo, sentimento de êxtase, prazer, dor e sofrimento, por outro. Em “Leuchtende Stunde”, o elemento musical do poema é sugerido já com o “som da flauta” (“Flötenklang”) (ITA I: 294) do primeiro verso, que ressoa como um fundo através de um cenário com reminiscências e personagens árcades, evocando a flauta de Pan e dos sátiros, figuras ligadas a Dioniso (as figuras de sátiros, Silene, faunos, Pan se misturam ao longo de tradições e transmissões mitológicas, cf. as entradas Sátiro [*Satyr*] e Fauno [*Faunus*] no *Novo Pauly*, de, nessa sequência, HEINZE; BÄBLER 2006 e GRAF 2006). No *Nascimento da Tragedia (Geburt der Tragödie)*, o vínculo de sátiros e Silene com Dioniso é algo recorrente (v. p. ex. KSA I: 32; 35) e bastante reforçado nas seções 7 e 8, em que se discorre sobre a relação da tragédia com o coro de sátiros (“Satyrchor”) (KSA I: 55) e deste com o ditirambo. No entendimento de Jochen Schmidt (2012: 224), a sentença, no discutido livro de Nietzsche, a respeito do fim do período da tragedia clássica proferida como um eco do grito de comoção e lamento pela morte de Pan (cf. KSA I: 75 ““der grosse Pan ist todt”” [...] “Die Tragödie ist todt”) (“o grande Pan está morto” [...] “a tragédia está morta”) expõe a significância dessa figura mitológica no contexto do tratado.

A flauta é designada por Nietzsche pela característica dionisíaca “orgiástica” (KSA I: 49): “zwischen Homer und Pindar [müssen] die orgiastischen Flötenweisen des Olympus erklingen sein“ (KSA I: 49) (“Entre Homero e Píndaro devem ter ressoado as canções orgiásticas da flauta de Olimpo”). J. Schmidt (2012: 167) comenta que, a partir das fontes consideradas por Nietzsche (*De musica* de Pseudo-Plutarco e a *Política* de Aristóteles), a Olimpo é atribuída a introdução da música de flauta na Grécia Antiga, que, então, passa a coexistir ali com a já presente cítara, lira, atributo de Apolo. Ele (SCHMIDT 2012: 167) explica a citada frase de Nietzsche sobre a “as canções de flauta orgiásticas” como uma alusão à caracterização de Olimpo em Aristóteles, já que existe a anotação de Nietzsche do tempo da

gênese do *Nascimento da Tragédia* “Olimpo na Política de Aristoteles” (“Olympus bei Aristoteles Politik”), segundo a qual as canções do flautista possuíam a propriedade de entusiasmar¹⁰².

Nesse seu tratado, Nietzsche, para a consideração do poeta lírico em ligação tanto com Apolo quanto com Dioniso, toma como um exemplo inicial “Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos” (“Archilochus, der erste Lyriker der Griechen”): “wir sehen Dionysos und die Mänaden, wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schlafniedergesunken [...]: und jetzt tritt Apollo an ihn heran und berührt ihn mit dem Lorbeer“ (KSA I: 44) (“vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo [...] e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel”) (NIETZSCHE 2007: 41, trad. de J. Guinsburg). Na exposição de Nietzsche, o poeta lírico conjuga características apolíneas do poeta épico, este aparentado ao artista plástico “mergulhado na pura visão dos quadros” (“in das reine Anschauen der Bilder versunken”) (KSA I: 44), com elementos do músico, da arte da música em geral, no que Nietzsche ressalta a relação mais intrínseca dos líricos antigos com a música (id. *ibid.*). Na sua argumentação, “a arte do escultor” (“Kunst des Bildners”) representa a esfera apolínea, enquanto a arte “não figurativa da música” (“d[ie] unbildlich[e] Kunst der Musik”), a dionisíaca (KSA I: 25). É certo que existe, na cultura da Grécia Antiga, uma identificação de Apolo com o domínio da música, como Nietzsche aponta (KSA I: 33). Mas, em sua perspectiva, na música apolínea, “behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie” (id. *ibid.*) (“Mantinha-se cautelosamente à distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”) (NIETZSCHE 2007: 31, trad. de J. Guinsburg). Partindo dessa distinção das artes, a poesia lírica é caracterizada de certo modo a partir de intersecções entre o figurativo e o não-figurativo. Na lírica, palavras, imagens, conceitos servem a um ímpeto musical (“das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich”) (KSA I: 49) (“a palavra,

¹⁰² A passagem de Aristóteles é: “pois elas [i. e. as canções de Olimpo], como se admite, nos fazem ficar entusiasmados (“ταῦτα [sc. die Lieder des Olympos] γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς”) (Apud SCHMIDT 2012: 167). A adjetivação “orgiástica” (KSA I: 49), em Nietzsche, relativa à flauta deve ainda fazer menção à ligação do instrumento com Dioniso, em diversas passagens da Antiguidade, além de ser o instrumento de Pan e sátiros. Ovídio, por exemplo, fala da “flauta berecintia” (Met. 11, v. 16), um dos instrumentos que as seguidoras de Dioniso, as mênades, tocam quando atacam Orfeu e o superam em volume.

a imagem, o conceito, buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música”) (NIETZSCHE 2007: 46, trad. de J. Guinsburg), o que Nietzsche vê corroborado nas palavras de Schiller acerca do seu processo de criação: “Er [Schiller] gesteht nämlich als den vorbereitenden Zustand vor dem Actus des Dichtens nicht etwa eine Reihe von Bildern, mit geordneter Causalität der Gedanken, vor sich und in sich gehabt zu haben, sondern vielmehr eine musikalische Stimmung” (KSA I: 43) (“ele [Schiller] confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade de pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical*) (NIETZSCHE 2007: 40, trad. de J. Guinsburg)¹⁰³. Para Nietzsche, a poesia épica se define pela representação plástica de acontecimentos e heróis, enquanto a poesia lírica segue desígnios da arte da música; esta, tratada como não-mimética, no sentido de não ser imitação de objetos exteriores (KSA I: 50, v. também SCHMIDT 2012: 101).

Com “Erscheinungswelt” e “Musikwelt” (KSA I: 49), Nietzsche indica os domínios de Apolo e Dioniso, evocando suas características ressaltadas e desenvolvidas em seu antagonismo e complementariedade, ao longo de *Die Geburt der Tragödie*. Apolo e Dioniso representam ali princípios opostos que se manifestam nas artes, estéticos, ainda que não deixem de ser parte de e ter relevância para problemas relativos a questões de conhecimento e da representação do que aparece, do aspecto da aparência e/ou do que a ela subjaz (v. KSA I: 28s. e KEMPER 2012: 284; 286, para quem o poema “Drei Träume” de Trakl, exibindo a relação entre essas categorias, “Erscheinung” und “Wesen”, lida com essa distinção trabalhada no livro Nietzsche). Apolo é o deus da “bela aparência”, mesmo do que aparece na imaginação e fantasia: “Er, der seiner Wurzel nach der ‘Scheinende’, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt” (KSA I: 27) (“Ele, segundo a raiz do nome o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia”) (NIETZSCHE 2007: 26, trad. de J. Guinsburg). Apolo designa o mundo da visão, do que aparece, da aparência (*Schein*), que, com seu esconjuro de uma beleza de contornos definidos, mantém o princípio de distinção, separação e individuação (KSA I: 28). Já o domínio de Dioniso, como ressalta Regine Blass (1968: 150), é “uma profundidade enigmática”, “uma infinitude de fundo” (“eine rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes”, KSA I:

¹⁰³ Nietzsche (ibid.) cita, então, as palavras de Schiller: “die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee” (“o sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética”) (NIETZSCHE 2007: 41, trad. J. Guinsburg). Segundo J. Schmidt (2012: 158), as palavras de Schiller se encontram em carta de 18 de março de 1796 a Goethe.

80)¹⁰⁴. Dioniso está para o excesso, a dissolução dos limites (humanos também), o êxtase e embriedade (KSA I: 26; 40s.). Da companhia de Dioniso vem “uma terrível profundidade da visão de mundo” (“eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung”, KSA I: 37). Dioniso é o deus dos prazeres da natureza primaveril, a este respeito, da sexualidade (“bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen”, KSA I: 29); é o deus da dor e do sofrimento (KSA I: 40s.), da “vida em ardência” (“das glühende Leben”) (KSA I: 29).

Nesse sentido, o que aparece da ‘vida em ardência’ nessa “Hora brilhante” (“Leuchtende Stunde”) em relação com a luz de Apolo, do sol, no poema (ITA I: 294, v. 13), pode ser abarcado em sua forma de parcialidade, em forma até mesmo branda, considerando-se a passagem para a “hora” que “se avermelha de modo escuro” (“Rötet dunkel sich die Stunde”, v. 16). Esta deve designar um momento de intensificação, dada pelas associações do vermelho com o que trata o poema, o desejo, os sentimentos, sofrimentos amorosos, a realização amorosa. Essa passagem conduz a um domínio que pode ser mais identificado com o dionisíaco. O fundo dionisíaco se distingue pela sugestão de paixões, prazeres sexuais e dores mais intensos, menos contidos ou alusivos.

De modo um tanto diverso de Nietzsche, porém, em cujas determinações Apolo e Dioniso são, ainda que complementares, princípios opostos, há em “Leuchtende Stunde” uma intersecção entre características de Apolo e Dioniso através do uso da palavra *glühen* (ITA I: 294, v. 13), a qual, em sua acepção primeira, liga-se à propriedade luminosa, como a da chama solar de Apolo, mas que, em extensão de sentido, significa o ânimo agitado por paixões, a excitação, designações do âmbito de Dioniso. A aproximação se dá através do momento de

¹⁰⁴ R. Blass (ibid.) cita (“eine rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes”, KSA I: 80) palavras que Nietzsche utiliza para descrever traços da tragédia de Édipo. Blass as interpreta de acordo com as atribuições de Apolo e Dioniso, desenvolvidas no próprio livro, sendo a “profundidade” e aquilo que é ‘incomensurável’ (“Incommensurables”, KSA I: 80) características de Dioniso, as quais, para a complexa relação entre Apolo e Dioniso que é constitutiva da tragédia na ideia de Nietzsche, conjugam-se com distinções apolíneas, como “uma certa determinação enganosa” (“eine gewisse täuschende Bestimmtheit”, KSA I: 80) da tragédia de Édipo. Para Nietzsche, nas tragédias deste, “a mais clara personagem tinha ainda sempre uma cauda de cometa em si, a qual parecia apontar para o que é impreciso, o que não se deixa trazer à luz (“die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der in’s Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien”) (KSA I: 80s.). Cf. em Nietzsche também KSA I: 81s. e a leitura de J. Schmidt (2012: 243s.) do trecho: “ao mesmo tempo, ele [Nietzsche] valida o significado da constelação apolínea – dionisíaca projetada na tragédia na medida em que procura exemplificar na tragédia de Édipo ‘uma certa determinação enganosa’ (o que é delineado de modo claro, ‘apolíneo’, da existência individualizada, mas, em última análise, apenas aparente) e a ‘profundidade enigmática, sim, infinita’ do que é dionisíaco” (“Zugleich bringt er [Nietzsche] die auf die Tragödie projizierte Konstellation Apollinisch – Dionysisch zur Geltung, indem er ‘eine gewisse täuschende Bestimmtheit’ [das ‘apollinisch’ klar Umrissene des individuierten, aber letztlich nur scheinhaften Daseins] und die ‘rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit’ des Dionysischen an der Tragödie des Aischylos zu exemplifizieren versucht”).

lusco-fusco, de *Dämmerung*, da transição da luz, e é intermediada no poema por Afrodite, pela deusa do amor, que se faz perceber nessa hora, em conjunção com a luz solar.

No que concerne, porém, a essa intermediação entre Apolo e Dioniso, algo da caracterização geral do poeta lírico em *Die Geburt der Tragödie*, o qual se relaciona ali com as esferas tanto apolínea quanto dionisiaca, convém ao poeta de “Leuchtende Stunde”. A relação, para Nietzsche, da poesia lírica com ambas as esferas se mostra na sua definição da poesia lírica como “nachahmende Effulgration der Musik in Bildern und Begriffen” (KSA I: 50) (“fulguração imitadora da música em imagens e conceitos”, NIETZSCHE 2007: 47, trad. de J. Guinsburg). Seguindo o texto de Nietzsche, o poeta lírico “entende toda a natureza e a si próprio nela apenas como o que eternamente quer, deseja, anseia” (“[er] versteht die ganze Natur und sich in ihr nur als das ewig Wollende, Begehrende, Sehrende”) (KSA I: 51). “Pois, para expressar o seu [da música] aparecimento em imagens, o poeta lírico precisa”, tomando, por um lado, parte na esfera dionisiaca, “de todas as agitações da paixão, do sussurrar da afeição até o troar da loucura” (id. *ibid.*) (“denn um ihre [der Musik] Erscheinung in Bildern auszudrücken, braucht der Lyriker alle Regungen der Leidenschaft, vom Flüstern der Neigung bis zum Grollen des Wahnsinns”). Só que, por outro, em sua participação também na esfera apolínea, o poeta lírico, nesse processo, é capaz de ‘observar a si mesmo’ “nessa condição de sentimento insatisfeito: seu próprio querer, almejar, arfar, exultar” (*ibid.*) (“Zustand des unbefriedigten Gefühls: sein eigenes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen”), num reconhecimento de si como parte do universo de que a música é expressão. E através dessa observação de si mesmo, ele obtém em sua representação poética um distanciamento do âmbito das agitações: “na medida em que interpreta a música em imagens, ele mesmo repousa na silenciosa calma oceânica da contemplação apolínea” (*ibid.*) (“Insofern er aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung”). Assim, “como gênio apolíneo”, “ele, totalmente desprendido da concupiscência da vontade, é olho solar puro, límpido” (*ibid.*) (“als apollinischer Genius interpretiert er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge ist”). Esta caracterização do poeta lírico lembra certa perspectiva de observador, externa, mostrada pelo poeta em muitos poemas de Trakl, como em “Leuchtende Stunde”. Seus versos, suas estrofes apresentam percepções sobre acontecimentos a partir de um ponto de vista exterior, como cenas em um quadro. Possuem tal plasticidade. Desejos, vontades, comoções são divisados majoritariamente através de imagens. Algo de “Lust am Scheine”, para usar uma

expressão de Nietzsche (KSA I: 84), certo “prazer no que aparece”, no que se vê, distingue a postura do poeta em Trakl, nesse poema.

Já se escreveu acima, neste capítulo, que Orfeu é utilizado de maneira tópica, em “Leuchtende Stunde”, o que, por seu encadeamento numa série de casos que se definem em muito por uma relação de paralelismo entre eles, dificulta, entre outras coisas, uma consideração mais extensa e específica dessa figura mítica. Algo que, de todo modo, pertence tradicionalmente ao mito são as características retratadas de Orfeu no poema que o ligam a um fazer poético, já que ele faz canções (“sein Lied”) (ITA I: 294, v. 12). Junto a isso, Orfeu faz parte das figurações da ardência e dos desejos amorosos. No que concerne à dicotomia dos princípios apolíneo e dionisíaco, Orfeu está, em “Leuchtende Stunde”, ligado antes a um sofrimento, vinculado a sentimentos e paixões. Orfeu é, desse modo, retratado participando de um âmbito dionisíaco de agitações do sentimento (“schluchzend”, ITA I: 294, v. 9). Mas, enquanto até existe um ponto de contato entre Orfeu com o poeta de “Leuchtende Stunde” no sentido de que o mundo das excitações e paixões é parte do que “Leuchtende Stunde” representa, a postura do olhar distanciado, sem mostrar explicitamente participação pessoal nessa esfera dos afetos (no sentido, por exemplo, de que não há uso de primeira pessoa no poema) caracteriza em muito o poeta de “Leuchtende Stunde”. Assim, não se pode identificar totalmente o Orfeu representado no poema com as características e o fazer do poeta de “Leuchtende Stunde”.

Por fim, ainda no que se refere ao livro *Die Geburt der Tragödie*, Orfeu não aparece aproximado, em uma de suas menções ali, nem bem ao âmbito de Apolo nem de Dioniso. Como visto acima no primeiro capítulo, Orfeu transita, em suas designações na Antiguidade, entre os domínios tanto de Apolo quanto de Dioniso (é considerado filho de Apolo, poeta de Apolo, retratado com lira e louros em imagens de vasos no séc. V a. C., mas poeta de teogonias em que Dioniso desempenha papel chave). No contexto antigo, essa relação encontra um auge conciliatório na caracterização de Orfeu nas *Metamorfoses*, o qual é qualificado tanto “vate de Apolo” (Met. 11, v. 8) (“vatis Apollinei”) quanto ‘vate dos sagrados ritos de Baco’ (Met. 11, v. 68) (“sacrorum vate suorum [Lyaeus]”). Mas nesse livro de Nietzsche que trata da relação Apolo-Dioniso, Orfeu é nomeado por meio de uma comparação justamente com Sócrates, o qual encerra ali um aspecto problemático, também no que concerne à sua influência nas artes, entre outras coisas, por se contrapor ao princípio dionisíaco. Sócrates seria partícipe da própria morte da tragédia (KSA I: 75-88). Nietzsche caracteriza “Sócrates, o rival de Dioniso, o novo Orfeu, que se levanta contra Dioniso” (KSA I: 88) (“Sokrates den Gegner des Dionysos, den

neuen Orpheus, der sich gegen Dionysos erhebt”). Orfeu é considerado, assim, nessa passagem, principalmente em sua face de contemptor de Dioniso. A respeito dessa passagem do *Nascimento da Tragédia*, Sarah Watson (2015: esp. 455s.) leva em conta um conhecimento por Nietzsche do mito de Orfeu tratado na tragédia de Ésquilo *Bassarai* (um conhecimento por Nietzsche dos fragmentos restantes da tetralogia licurgiana¹⁰⁵) e/ ou na glossa de Ps.-Eratóstenes, em que Dioniso envia contra Orfeu suas seguidoras, que o dilaceram, porque este deixara de honrá-lo, dedicando-se somente ao culto solar, de Apolo. S. Watson ainda aponta outras passagens da Antiguidade que abarcam, separadamente, determinações de Orfeu e Sócrates, as quais podem ter levado Nietzsche a essa identificação de Sócrates como “novo Orfeu”. Ela (WATSON 2015: 457) lembra que, no mito (*ἀπόλλωγος*) contado no décimo livro da República, a alma que outrora fora de Orfeu escolhe a vida de um cisne (a passagem fora citada aqui no início do primeiro capítulo), animal, aliás, sagrado de Apolo¹⁰⁶, e no diálogo Fedro, “Sócrates descreve a sua atividade filosófica como um tipo de *mousikê* [essa palavra grega que significa as artes presididas pela Musa, “esp. poesia cantada com música”¹⁰⁷, D. S.] (60e-61b) e compara explicitamente a sua discussão sobre a imortalidade da alma com o canto do cisne, chamando a si mesmo um servo companheiro do seu deus” (84e-85b) (“Socrates describes his philosophical activity as a kind of *mousikê* [60e-61b] and explicitly compares his discussion about the immortality of the soul with the swans’ song, calling himself a fellow-servant of their god [84e-85b]”). Desse modo, com essa justaposição entre Sócrates e Orfeu, este acaba sendo identificado, nesse livro de Nietzsche que encontra muitas ressonâncias na poesia alemã do início do séc. XX (HILLEBRAND 2011: 445), a uma tendência intelectual, hostil a um princípio da arte (o “socratismo”, “Sokratismus”, na expressão usada por Nietzsche, p. ex. KSA I: 87). Mas, no tratado de Nietzsche, pode-se dizer que a caracterização de Orfeu é ambígua (sem ser o caso aqui de explicar ou especificar os diversos sentidos considerados da figura de Orfeu nesse tratado de Nietzsche), nas duas vezes em que se cita explicitamente, nominalmente, esse mito. Na passagem logo acima citada, Orfeu não se distingue exatamente por um aspecto poético-musical. Na outra vez em que se menciona Orfeu em *Die Geburt der Tragödie*, contudo, retoma-se o *tópos* do poder da arte de Orfeu. Nietzsche escarnece daqueles que acreditavam ter encontrado juntamente com o nascimento da ópera, com o seu recitativo e

¹⁰⁵ Para Watson (2015), não há muitas dúvidas de que Nietzsche conhecia pelo menos as tentativas de reconstrução dessa tetralogia por helenistas da época, quer dizer, do séc. XIX.

¹⁰⁶ Cf., p. ex., <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=kuknos&la=greek#lexicon>.

¹⁰⁷ <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mousikh&la=greek#lexicon>: “Any art over which the Muses presided, esp. poetry sung to music”. Nietzsche mesmo alude a uma autocompreensão de Sócrates relativa a seu próprio fazer como atividade das Musas (KSA I: 96).

stilo representativo, “o segredo da música antiga [...], a partir do qual somente se deixaria esclarecer o enorme impacto de um Orfeu, Anfião, sim, também da tragédia grega” (KSA I: 121s.) (“Geheimnis der antiken Musik [...], aus dem sich allein die ungeheure Wirkung eines Orpheus, Amphion, ja auch der griechischen Tragödie erklären lasse”). Orfeu aparece aí, nessa passagem, vinculado à tragédia grega, à arte com um pronunciado caráter dionisíaco, para Nietzsche. Assim, Orfeu é referido também por esse poder, “efeito” de sua arte, de sua música e poesia, o que, seguindo ainda esse texto de Nietzsche, é algo, porém, em parte desconhecido para nós.

3.3. O mito de Orfeu mencionado em poemas mais tardios de Trakl

Os outros poemas de Trakl em que Orfeu é nomeado são “Die drei Teiche in Hellbrunn” (“Os três lagos em Hellbrunn”) e “Passion” (“Paixão”). Note-se que Orfeu não se encontra no poema “Die drei Teiche. (Hellbrunn.)” publicado em abril de 1909 no jornal *Salzburger Volksblatt* (ITA I: 173; 186) e considerado uma primeira elaboração de “Die drei Teiche in Hellbrunn” (“Os três lagos em Hellbrunn”) (HKA I: 177; HKA II: 355; ITA I: 172s.; 186) – o poema foi publicado com o título “Die drei Teiche von Hellbrunn” e com algumas alterações na revista *Der Merker* em julho de 1910 (ITA 173; 187). Orfeu ainda não é mencionado ali. Seu nome também não está na versão mais tardia (*spätere Fassung*), publicada em *Aus goldenem Kelch* entre os poemas de 1908 e 1912 e chamada “Die drei Teiche in Hellbrunn” (TRAKL 1939: 116-117). Salvo engano, segundo a edição de Sauermann e Zwerschina, o nome de Orfeu começa a fazer parte das reescritas de “Die drei Teiche in Hellbrunn” só a partir do final de 1912. Essa edição crítica não traz uma cópia limpa, sem rasuras, do poema na íntegra, cujo projeto vai até abril/ maio de 1914 (ITA I: 174-193). Não há, durante a vida de Trakl, publicação desse poema reelaborado com Orfeu.

Sobre “Passion”, existem duas publicações de Trakl com este título. A primeira, consideravelmente maior que a segunda, foi publicada na revista *Brenner* de 15 de fevereiro de 1914 (ITA IV. 1: 107). Outra vez, um poema com o título “Passion” (“Paixão”), numa versão mais curta do que a da revista *Der Brenner*, entre outras mudanças, foi publicado no segundo e último livro de poemas preparado por Trakl, *Sebastian im Traum* (*Sebastião em sonho*), que aparece postumamente (1915)¹⁰⁸. Na edição crítica de Sauermann e Zwerschina, considera-se que essa versão do poema seja de abril de 1914 (SWB IV.1: 104). Ela é a versão a ser aqui

¹⁰⁸ Uma versão digitalizada da primeira edição do livro pode ser acessada em http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN715321579&PHYSID=PHYS_0001.

analisada, por dois motivos principais: 1. com o desaparecimento do nome de Cristo, presente no poema publicado na revista *Brenner*, a figura de Orfeu acaba ficando mais exposta, ganhando uma centralidade mais explícita; 2. com a modificação do final do poema, na versão de “Passion” de *Sebastian im Traum*, este poema termina com os sons de cordas, ressaltando um domínio mais diretamente identificável a Orfeu, o que pode reforçar um conteúdo poetológico do poema, tema investigado na tese. Assim, “Passion” é o poema escolhido para uma investigação mais detalhada acerca do mito de Orfeu explicitamente mencionado nas fases finais da obra de Trakl.

O poema “Passion”, no livro *Sebastian im Traum*, faz parte do ciclo (com quinze poemas) *Siebengesang des Todes* (*Sete cantos da morte*). Ele é o antepenúltimo texto do ciclo, precedendo o poema que dá nome ao ciclo, “*Siebengesang des Todes*”. É o penúltimo texto em versos, já que o ciclo se encerra com um texto em prosa (“*Winternacht*”). O ciclo *Siebengesang des Todes* (*Sete cantos da morte*), seguido pelo ciclo *Gesang des Abgeschiedenen* (*Canto do apartado*), é o antepenúltimo do livro, finalizado pela prosa que é apresentada como um ciclo chamado “*Traum und Umnachtung*” (“*Sonho e obumbração*”).

3. 4. “Paixão” (“Passion”), intersecções de mitos

Passion (ITA IV. 1: 124)¹⁰⁹

Wenn Orpheus silbern die Laute rührt, Beklagend ein Totes im Abendgarten, Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen? Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr, Der blaue Teich,	5
Hinsterbend unter grünenden Bäumen Und folgend dem Schatten der Schwester; Dunkle Liebe Eines wilden Geschlechts, Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht. Stille Nacht.	10
Unter finsternen Tannen Mischten zwei Wölfe ihr Blut In steinerner Umarmung; ein Goldnes Verlor sich die Wolke über dem Steg, Geduld und Schweigen der Kindheit. Wieder begegnet der zarte Leichnam Am Tritonsteich Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar. Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!	15 20

¹⁰⁹ Nos anexos, a tradução pode ser encontrada.

Denn immer folgt, ein blaues Wild,
 Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen,
 Dieser dunkleren Pfaden
 Wachend und bewegt von nächtigem Wohllaut,
 Sanftem Wahnsinn;
 Oder es tönte dunkler Verückung
 Voll das Saitenspiel
 Zu den kühlen Füßen der Büßerin
 In der steinernen Stadt.

25

Nos versos iniciais, Orfeu é retratado lamentando junto a um instrumento musical de cordas. O objeto de seu lamentar é uma morte, algo que está morto (“ein Totes”) (v. 2). Levando-se em conta o mito, isto sugere a situação da perda de Eurídice. A cena tem, de todo modo, indeterminações. O uso de uma forma neutra para palavras que devem referir-se a Eurídice já é um índice de estranhamento. O cenário em que Orfeu ali se insere não parece fazer referência particular a alguma fonte ou versão mais antiga do mito. “Abendgarten” (v. 2) (“jardim vespertino”) talvez lembre, em sua junção, uma circunstância de Orfeu lamentando a morte de Eurídice também quando do poente (“veniente die, [...] decedente canebat”), em Virgílio (Georg. 4, 466), e uma reunião de árvores, mesmo aves e feras, quando Orfeu toca (ainda que isto não esteja em relação, no caso, com um lamento pela perda de Eurídice), em Ovídio (p. ex. Met. 10, 143-144). Mas são só aproximações vagas, quando se tenta buscar algumas reminiscências do antigo mito. Não há, por exemplo, em “Passion”, menção ao poder de Orfeu de mover árvores (árvores que são apontadas nesse cenário inicial do poema).

O instrumento de Orfeu aparece como “o alaúde” (“die Laute”) (ITA IV. 1: 124, v. 1) (palavra de origem árabe que passa a fazer parte das línguas românicas e germânicas por volta de 1000¹¹⁰). No outro poema de Trakl com Orfeu, “Die drei Teiche in Hellbrunn (2. Fassung)”, a lira é o seu instrumento (“tönt die Leier/ des Orpheus”) (“soa a lira/ de Orfeu”) (HKA I: 178, v. 3s.¹¹¹). No que foi exposto acima, nos capítulos anteriores, sobre as representações de Orfeu, não se mostrou a palavra alaúde. Todavia, existe na literatura o uso de alaúde para o instrumento de Orfeu. Em Shakespeare, somente para mencionar um exemplo, na peça “Henrique VIII”, “Orpheus with his lute” (MO: 174s.) (“Orfeu, com seu alaúde”) – “Laute” na tradução de A. Schlegel e L. Tieck (id. ibid.) – pode mover a natureza e apascentar aflições. Em sua tradução do fragmento de Fánocles sobre Orfeu (fragmento mencionado aqui no primeiro capítulo), publicada no primeiro número da revista *Athenaeum*, em 1798, A. Schlegel usa “Laute” para nomear o instrumento de Orfeu (SCHLEGEL 1979: 373). Ao que tudo indica (não foi possível

¹¹⁰ Na entrada dessa palavra no dicionário *Grimm*, versão online (12/01/2018): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL02444#XGL02444.

¹¹¹ A edição histórico-crítica, HKA, conta o título como um verso.

consultar a edição do texto grego consultada por A. Schlegel), Schlegel escolhe “Laute” para traduzir *χέλυς* (FÁNOCLÉS 1990: 45, v. 12), palavra grega que significava também a lira, mais especificamente o casco (de tartaruga) que seria utilizado como caixa de ressonância para as cordas. Schlegel procede por traduzir *χέλυς* como “Laute” e emprega “Leier” para *λύρα* (cf. SCHLEGEL 1979: 373; FÁNOCLÉS 1990: 46).

Sem entrar no mérito de se Trakl conhecia tais textos, os apontamentos apenas assinalam que há precedentes para a denominação do alaúde como instrumento de Orfeu. Ela não é de todo inusitada. De qualquer forma, as associações entre os textos citados no parágrafo acima conviriam de maneira muito pontual, antes restrita à vinculação de Orfeu com esse instrumento, para a caracterização da figura mítica no poema de Trakl, já que, dentre essas passagens, apenas “Passion” trata da relação entre Orfeu e o lamento por uma morte. Algo, porém, da tradução por A. Schlegel do fragmento de Fánocles que possui ainda semelhança com “Passion” diz respeito ao modo como se usam cores nessas passagens – e isto também não quer dizer necessariamente influência direta. A relação seguinte visa apenas expor, através da comparação (de maneira geral, podem ser encontrados usos mais ou menos estranhados do alemão tanto em traduções do grego para essa língua, ao final do séc. XVIII e início do XIX, quanto em Trakl), com suas devidas diferenças, algo da poética do autor de Salzburg. No texto “Elegien aus dem Griechischen” (1798), A. Schlegel (1979: 373, vv. 11-18) traduz:

Und sie [die Bistoniden] hieben sein Haupt mit dem Erz ab, warfen alsbald es/ In die Thrakische See hin mit der Laute zugleich/ Fest mit dem Nagel daran es heftend, daß in dem Meere/ Beide zusammen genetzt schwommen von blaulicher Flut./ An die heilige Lesbos nun spülte sie dunkel das Meer an./ Da sich der Leier Getön über die Wellen erhob/ An die Inseln und Küsten, die salzbeschäumten, begruben/ Männer das hell vordem tönenden [sic] Orphische Haupt (E as bistônides arrancaram com o bronze sua cabeça, jogaram-na logo no mar da Trácia junto com o alaúde, pregando-a [a cabeça de Orfeu] firme nele [em seu alaúde], de modo que, no mar, ambos úmidos foram levados pela correnteza azulada. Então, o mar os lançou escuro na sagrada ilha de Lesbos. Como o soar da lira se levantava sobre as ondas, até as ilhas e costas, as espumadas pelo sal, homens enterraram a cabeça órfica, que antes soava claro).

Há uma sequência de palavras que denotam impressões visuais relativas a cores. Chama a atenção o emprego predicativo ou adverbial de “dunkel” (“An die heilige Lesbos nun spülte sie dunkel das Meer an”), que destaca a palavra na frase. A. Schlegel deve traduzir por “dunkel”, assim na frase, “πολίή”, que como adjetivo pode estar com “θάλασσα” (“mar”) (FÁNOCLÉS 1990: 45, v. 15): a palavra *πολίή* tem um significado geral de “cinza”, “acinzentado” e é usada em relação à cor do mar na maré alta¹¹². Na tradução para o alemão, cria-se uma tensão referencial com a palavra “dunkel”. Não se reportando a uma palavra específica na frase,

¹¹² V. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=polih&la=greek#lexicon>.

“dunkel” pode ainda referir-se a toda a situação (em uma função adverbial), em seu sentido de ‘obscuro’. Assim destacada, a palavra gera uma impressão visual. Ela parece, a princípio, com palavras usadas por Trakl que indicam cor sem conexão tão fixa na frase com outras, de modo a se tornarem, nas palavras de H. Hiebel (2005: 145), “Stimmungsträger”, ‘veículos de um clima’, uma ‘ambientação’, uma ‘disposição’. Só que, como desenvolve Hiebel (2005), em via de regra o que se veicula com o ‘clima’, qual sentido ele tem, a cada caso, não é evidente no autor do séc. XX. Em Trakl, há esse uso da cor conjugado com elementos que levam a uma abstração, bem como a uma sobredeterminação na constituição de referências. Em uma passagem do poema “Siebengesang des Todes” (“Sete cantos da morte”) como “In feuchter Luft schwankt blühendes Apfelgeizweig,/ löst silbern sich Verschlungenes,/ Hinsterbend aus nächtigen Augen; fallende Sterne;/ sanfter Gesang der Kindheit” (HKA I: 126, vv. 7-10) (“em úmida brisa, ramos de macieira florescente balançam,/ em prata se soltam coisas entrelaçadas,/ perecendo de olhos noturnos; estrelas que caem;/ suave canto da infância.”), a dificuldade em encontrar a concatenação entre os termos da frase incide na questão da inserção de “silbern” (“em prata”) aí. A ligação entre eles é um tanto ‘solta’. O matiz, a sugestão criada através de “silbern” (“em prata”) contribui para a constituição de qual significado? Nesses versos, pode-se pensar que uma imagem de flores da macieira caindo dos galhos que balançam na noite encontra um reflexo na figura de ‘estrelas cadentes’, “estrelas que caem” (“fallende Sterne”) (HKA I: 126, vv. 8-9), expressão destacada, separada na estrofe por ponto e vírgula (com “em prata”, “silbern”, referindo-se às flores e estrelas)? Apesar da cor fria nesse cenário, “em prata”, em sua relação com os “galhos florescente da macieira”, com a árvore do fruto proibido, em época primaveril, em momento de vigor, subjazeria um componente, um indicativo sexual? Ou se apela à significação sonora da palavra alemã “silbern”, em vinculação com o “suave canto da infância” (“sanfter Gesang der Kindheit”) (v. 10)? Os elementos da estrofe não deixam de apresentar uma aproximação, um tipo de condensação do mito do pecado original (com a menção à ‘árvore da maçã’) e nascimento de Cristo (na alusão à estrela cadente), já que a sequência dos versos associa ainda queda, morte e criança. Hiebel (2005: 144s.) fala da tendência da poesia de Trakl ao abstracionismo, análoga, mas com os meios da linguagem lírica, à pintura expressionista. Ligado a isso, podem-se encontrar em muitos poemas de *Sebastian im Traum* uma “sintaxe estranhada” (“verfremdete[...] Syntax”), “componentes frasais quase em suspenso, sem referência ou de referência difícil” (“unbezügliche[...] bzw. schwer-bezügliche[...], quasi schwebende[...] Satzkomponente”), “isolamento de percepções individuais” (“Isolation einzelner Wahrnehmungen”), “redução extrema e compressão com

elisões” (“extreme[...] Reduktion und Verdichtung mit Elisionen”) (HIEBEL 2011: 405). Em muito também devido a essas características da poesia de Trakl, é tão difícil traduzir cada palavra, pois a interrelação entre elas, o contexto em que as palavras se inserem permitem considerar muitos sentidos possíveis para cada uma.

Silbern é uma palavra muito usada na poesia de Trakl (v. p. ex. KLEIN; ZIMMERMANN 1971: 123s.). Em “Wenn Orpheus silbern die Laute rührt” (ITA IV: 124, v. 1) (“Quando Orfeu toca, argênteo, o alaúde”), faz-se a associação com o sentido de “silbern” relativo a uma qualidade sonora, que denota um som claro, alto. Seu significado pode ser também definido como “hell [...] tönend[...]” (“ecoando claramente”), para utilizar a formulação de A. Schlegel ao traduzir o adjetivo *λίγιος*, em Fánocles (1990: 46, v. 17), que qualifica o som da cabeça de Orfeu. Só que um pouco diferentemente do português “argênteo”, tanto *silbern* quanto o adjetivo grego *λίγιος* contêm ainda o significado de som agradável, mavioso.

Mas além dessas reminiscências ao mito, o cenário em que Orfeu se encontra nos primeiros versos de “Passion” evoca elementos, palavras, ambientações recorrentes da própria poesia de Trakl. Árvores (ITA IV. 1: 124, v. 3), nessa sequência com a preposição *unter* mais um adjunto, é um *Leitmotiv* do poema. Elas estão presentes em muitos outros poemas de *Sebastian im Traum*, antecidas dessa preposição e de um adjunto; já no poema seguinte a “Passion”, em “Siebengesang des Todes”: “unter saugenden Bäumen” (HKA I: 126, v. 2) (“entre árvores que sorvem”). Também nomeadas especificamente, como em “Jahr” (“Ano”): “Unter grünenden Eichen” (HKA I: 138, v. 2) (“entre carvalhos que vicejam”); “unter alten Zypressen” (v. 10) (“entre velhos ciprestes”). De maneira geral, sem mais determinações, árvores fazem parte da indicação de uma paisagem natural existente em passagens de *Sebastian im Traum*, à qual muitas vezes se contrapõem a vida humana, principalmente de maneira individual excluída de certos ciclos de regeneração e continuidade da natureza¹¹³, e a cidade – algo que se vê na contraposição entre a paisagem inicial de “Passion”, com “Abendgarten” (ITA IV. 1: 124, v. 2), o “jardim vespertino”, com as “altas árvores” (v. 3) (“hohen Bäumen”), e a “cidade de pedra” (v. 29) (“in der steinernen Stadt”) do último verso, ressaltada em seu aspecto inanimado, inerte. Outra palavra do começo do poema “Passion” que aponta para elementos da própria poesia de Trakl é essa junção, o composto (*Kompositum*) “Abendgarten” (ITA IV. 1: 124, v. 2) (“jardim vespertino”), que, além de designar a paisagem vespertina, típica de sua

¹¹³ V., p. ex., a análise e interpretação feitas por K. Weissenberger (1969a: 99-103) dos poemas “Stundenlied” e “Jahr”.

poesia, aparece no poema “Abendländisches Lied” (HKA I: 119, v. 10) (“Canção ocidental”), do mesmo ciclo *Siebengesang des Todes*. Dado pela presença da mitologia grega no poema “Passion”, “Abendgarten” (ITA IV: 124, v. 2), esse “jardim vespertino”, lembra ainda a hora de Vésper, de Afrodite: o lamento de Orfeu pela perda do que ama nessa hora da ‘paixão’.

Além disso, num poema como “Abendländisches Lied”¹¹⁴, vê-se que em Trakl *Abendland* (Ocidente) também é um *tópos* literário. *Abendland*, “País do Anoitecer”, na tradução de A. Rosenfeld, é uma das “palavras-chave da poesia de Trakl” (ROSENFELD 1993[1958]: 153). Partindo da consideração da palavra (*Abendland*, Ocidente), não escapam associações com o ocaso, declínio, a decadência, queda – ainda mais na poesia desse autor, que é perpassada por tais imagens. Na poesia alemã, encontra-se o que é hespérico, o poente, o anoitecer, como designativo de *Abendland*, do tempo e local do poeta. Na elegia de Hölderlin “Brot und Wein” (“Pão e vinho”), por exemplo – os títulos “Passion” e “Brot und Wein” assinalam um conjunto de acontecimentos que antecedem a morte de Cristo –, o anoitecer, retratado na primeira estrofe, vai ganhando dimensões e determinações histórico-culturais, como indicação de uma época que se estende até o momento presente do poeta. Um “tempo de penúria”, “indigência” (“in dürftiger Zeit”, HW I: 196, v. 122)¹¹⁵, mas também designada “noite sagrada” (“in heiliger Nacht”, v. 124). Esse tempo – a noite – é contraposto ao dia, cuja característica de luminosidade tem relação geral, no poema, com a cultura da antiga Grécia e seu politeísmo¹¹⁶ (cf. p. ex., a repetição de *heiter*, em contexto que se refere a seus sentidos também meteorológicos, significando algo como “límpido”, “claro”, na quarta estrofe). Assim, pode-se perceber uma distinção entre o passado, a época da Grécia Antiga, e o presente do poeta, uma distinção que se coaduna com determinações vinculadas ao dia e à noite, respectivamente (nisso, utiliza-se, entre outras coisas, uma perspectiva de que a Grécia, bem como o Oriente Próximo, localiza-se do lado do sol nascente, em relação à Alemanha: nesse deslocamento, o lugar hespérico diz respeito também ao tempo mais tardio). Não obstante, o poema formula uma aproximação, através dessa noite, entre épocas e culturas: “Brot und Wein” procede a intermediações entre características e elementos atribuídos a Dioniso e Cristo, identificando-os. A associação do lugar do poeta (“wir”) (HW I: 197, v. 150) (“nós”) com as Hespéridas marca ainda a relação entre culturas: “Was der Alten Gesang von Kindern Gottes

¹¹⁴ Uma tradução desse poema está nos A anexos. Ele será mais comentado à frente, neste capítulo.

¹¹⁵ A edição de Innsbruck (ITA I: 16-17) determina as edições de Litzmann (1896) e Böhmen (1905) como fonte de Hölderlin para Trakl. Na impossibilidade de acessar constantemente estas edições, cita-se aqui Hölderlin da edição de Marie Joachimi-Dege (1908), que se inclui na mesma época daquelas e possui similaridades com elas (ITA I: 16-17).

¹¹⁶ Cf. ainda os comentários de J. Schmidt (SW I: 723s.) sobre a produtividade das imagens (“Metaphorik”) dia-noite no poema de Hölderlin.

geweissagt,/ Siehe! Wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ists” (HW I: 197, vv. 149-150) (“O que o canto dos antigos predizia sobre os filhos de Deus,/ Olha! somos nós, nós! O fruto da Hespéria!”, na trad. de Maria Teresa Dias Furtado, HÖLDERLIN 1999: 77). A indicação do ‘fruto das Hespéridas’ faz lembrar o Jardim das Hespéridas¹¹⁷ da mitologia grega. Em “nós”, haveria ainda uma continuidade – o que subjaz na consideração metafórica do fruto – dessa imagética vinculada aos gregos.

“Abendgarten” (ITA IV: 124, v. 2), esse “jardim vespertino”, não deixa de ser um ‘Jardim das Hespérides’, ‘hespérico’, já que *ἑσπερος* (lat. *hesperus*) significa a tarde, o entardecer. Só que esse lugar, antes de um da própria mitologia grega, à qual pertence o mito mencionado no primeiro verso de “Passion”, diz respeito, potencialmente, a uma consideração do Ocidente. Uma que compartilha trações com elaborações da poesia de Hölderlin. Como em “Brot und Wein”, “Passion” não deixa também de tratar do mito grego, só que de Orfeu, no caso, seu canto, lamento, sua ‘paixão’, em relação com Cristo. A associação se estabelece pelo título, já que “Passion” é uma designação da Paixão. Isto o vincula com a imagética cristã. O último verso da primeira estrofe desse poema é “Stille Nacht” (ITA IV: 124, v. 10) (“Noite silenciosa”). Como escreve H. Hiebel (2005: 153), “‘Stille Nacht’ faz ouvir, por um lado, [...] a ‘quietude’ [*Stille*] da natureza (da noite) num sentido secular e, por outro, alude ainda a ‘Noite silenciosa, noite sagrada’ [a Noite Feliz, em port., D. S.]” (“‘Stille Nacht’ [macht einerseits] [...] die ‘Stille’ der säkularen Natur [der Nacht] hörbar und andererseits [spielt] doch noch auf die ‘Stille Nacht, heilige Nacht’ an”). I. e., uma menção ao Natal, ao nascimento de Cristo¹¹⁸. No verso anterior a “Stille Nacht”, fala-se do dia que se esvai (“auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht”) (ITA IV: 124, v. 9). Assim, a primeira estrofe dá a impressão do anoitecer.

Nos comentários da edição de Innsbruck (ITA IV. 1: 78), o verso de “Passion” “dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht” (“de quem o dia em rodas douradas se retira”) é justaposto ao segundo verso de “Brot und Wein”, “Mit Fackeln geschmückt rauschen die Wagen hinweg” [sic] (“Com archotes adornados rangem os carros ao passar”, na trad. de Maria Teresa Dias Furtado, HÖLDERLIN 1999: 66). Além do uso do verbo *rauschen*

¹¹⁷ Cf. os apontamentos de Beißner (StA 1,2: 454; 2,2: 619s.)

¹¹⁸ Em Trakl, não é incomum um mesmo poema remeter tanto ao nascimento quanto morte de Cristo, “Natal e Páscoa” [“Weihnachten und Ostern”], nas palavras de A. Doppler (2016: 31). V. também “ein Winterabend”, segundo poema de *Sebastian im Traum*. Nessa “Noite de inverno” (“Ein Winterabend”), a menção, na primeira estrofe, a uma ceia (HKA I: 102, v. 4), ao badalar dos sinos (v. 3), faz pensar no Natal, mas ao final, em conjunção com a perspectiva da chegada, entrada de um “andarrilho” (“Wanderer”, v. 10) num espaço da cidade, num interior, temos: “Da erglänzt in reiner Helle/ Auf dem Tische Brot und Wein” (vv. 12-13) (“ali, em pura clareza brilha/ sobre a mesa pão e vinho”). A ideia da morte de Cristo (e da indicação, na lembrança, de um retorno de sua presença) se dá com a referência de “Brot und Wein”, “Pão e Vinho”, à última ceia, a momentos que antecedem a sua morte.

(“davonrauschen”/ “hinwegrauschen”¹¹⁹) ligado ao passar do carro (em “Passion”, é deveras a imagem da mitologia grega do carro do sol, de Febo Apolo se movimentando no céu, Met. 2, vv. 47ss.), ambos os versos se vinculam, em suas respectivas estrofes, ao anoitecer. B. Böschstein (2006 [1978]: 237), que, em seu texto “Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls”, concentra-se em muito nas reminiscências da estrofe inicial de “Brot und Wein” na poesia de Trakl, aponta o eco da palavra “Saitenspiel” (“tocar de cordas”) da primeira estrofe de “Brot und Wein” (“Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten – vielleicht daß/ Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann/ Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit”) (HW I: 193, vv. 7-8) (“mas o tocar de cordas soa ao longe de jardins – talvez que/ Ali algo que ama toca ou um homem solitário/ recorda de longínquos amigos e da juventude”) nos últimos versos de “Passion” (ITA IV: 124, v. 27, “das Saitenspiel”). Essa passagem de “Brot und Wein” tem, antes, ressonâncias na primeira estrofe de “Passion”, no sentido de que em ambos os poemas os ‘sons de cordas’ são vinculados, de maneira um tanto quanto notável, a participípios e formas neutras (essa forma neutra do participípio com artigo indefinido é algo raro na língua alemã; até por isso, associa-se à poesia). Em Hölderlin (HW I: 193, v. 8), há o participípio presente no gênero neutro, “Liebendes” designando quem toca. Aquele que tange as cordas em “Passion” é um amante “lamentado algo que está morto” (“Beklagend ein Totes”) (ITA IV: 124, v. 2). No verso seguinte, a forma neutra e o participípio se encontram unidos no participípio presente neutro, “ein Ruhendes” (v. ITA IV: 124, v. 3) (“aquilo que descansa”).

Nessa relação entre poemas, a palavra “Abendgarten” ilustra um processo associativo da poesia de Trakl: “Abendgarten” não aparece em “Brot und Wein”, mas neste poema se encontra um anoitecer em “jardins”, na primeira estrofe (“Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten”) (HW I: 193, v. 7) (“mas o tocar de cordas soa ao longe de jardins”); “Abendgarten” lembra ‘jardim hespérico’, o Jardim das Hespérides, que parece aludido no poema de Hölderlin, bem como a consideração que existe na poesia de Hölderlin e na própria poesia de Trakl do lugar em que o poeta se encontra, o ocidente, de maneira geral, como um lugar hespérico. Mas, de maneira análoga ao que aconteceu na tentativa de abarcar Orfeu do poema “Leuchtende Stunde” a partir de algum texto da Antiguidade, a combinação de elementos não resulta exatamente em conformidade entre referências paralelizadas (ou passíveis de paralelização), ainda que haja algumas correspondências linguísticas e tópicas. Isto se observa, por exemplo, na comparação entre as situações do “amante (“Liebendes”) e do “homem solitário” nos

¹¹⁹ É difícil traduzir ambas as frases para português com verbos que tenham a mesma raiz.

“jardins” (“Gärten”) ‘tocando’ e ‘lembrando’ ao anoitecer da primeira estrofe de “Brot und Wein” (HW I: 193, vv. 7-8) com o lamento de Orfeu no “jardim vespertino” (ITA IV: 124, v. 2), já que no poema de Hölderlin, p. ex., não se fala explicitamente de um lamento, muito menos de um lamento específico por causa de morte. Ademais, há a diferença entre a menção a uma personagem mítica específica, em “Passion”, e a menção a figuras indefinidas, em “Brot und Wein”, as quais, contudo, não deixam de ser figurações do poeta. De todo modo, como se verá à frente, na análise, estas não são as únicas menções ligadas a Hölderlin em “Passion”.

Além de “Abendgarten” ter, por assim dizer, um funcionamento autônomo no poema de Trakl, participando da tensão formada pelos polos natureza e cidade, a palavra mostra certas intersecções de perspectivas e referências. Károly Csúri (2007: 51) lê o “jardim vespertino” a partir do imaginário cristão, como “um jardim em declínio vespertino, como o reflexo negativo do paraíso” (“als ein Garten im abendlichen Untergang, als das negative Spiegelbild des Paradieses”). A associação deve resultar do Jardim do Éden, ou simplesmente, do jardim como paraíso na Bíblia (do latim/ grego *paradisus/ παράδεισος*). Nesse ‘jardim’ do poema “Passion”, nesse ‘paraíso’, ao qual estejam talvez também vinculadas as “altas árvores” (ITA IV: 124, v. 3), que podem aludir às árvores da vida e do conhecimento no Éden (Gen. 2, 9)¹²⁰, se introduz um momento de crise, morte, o qual precede uma queda. No mito bíblico, após comer da árvore do conhecimento do bem e do mal (Gn. 2-3), homem e mulher, Adão e Eva, ‘precisam morrer’. Têm de sair desse jardim, do paraíso, iniciando uma vida terrena mortal e mesmo de sofrimento, na maldição que se lhes abate. Transportando a associação da passagem bíblica para o poema, a situação paradisiaca, antes de um momento de lamento pela morte e ‘queda’, é uma em que Orfeu e Eurídice estão juntos. Um ponto de contato entre o mito bíblico da Queda e o de Orfeu e Eurídice se acha ainda na figura da serpente. É a serpente que convence Eva a comer do fruto do conhecimento, assim como é uma serpente que morde Eurídice, provocando a ‘queda’, a descida (também de Orfeu, em sua catábase) para o mundo dos mortos.

3. 5. Designações da queda e a temática da culpa

Parece haver relações mais ou menos intermediadas entre motivos da Bíblia vinculados à Queda e a poesia de Trakl. Há, decerto, uma através da poesia de Novalis, por exemplo, cujo ciclo *Geistliche Lieder* (*Canções espirituais*) a crítica considera aludida nos últimos versos de “Abendländisches Lied”: a ser mostrado à frente, nos parágrafos seguintes deste capítulo. Além

¹²⁰ As referências da Bíblia seguem a Bíblia alemã de Lutero, a não ser quando se menciona o texto latino da Vulgata.

da perda da condição paradisíaca, ligam-se a essa passagem bíblica a ideia de uma culpa, o pecado original (sobre concepções relativas à Queda e sua elaboração na poesia de Trakl, v. também MAYER 2016: 297ss.), e o tratamento da situação do homem e da mulher. Na narrativa do Jardim do Éden, encontra-se a imagem de que homem e mulher vinculam-se de modo a formarem um corpo, tanto por sua procedência quanto por sua futura re-união (em que ressoa um sentido de esponsal, *uxor*, na tradução latina da Vulgata, Gn. 2, 24-25). Seguindo o texto (Gn. 2, 23-24), a mulher (“Männin”, na tradução de Lutero, “varoa”) é carne, ‘corpo do corpo de Adão’ (“caro de carne mea”), e quando homem e mulher se tornam cônjuges, se unem, “serão dois em um corpo” (“erunt duo in carne una”)¹²¹. Em elaboração *sui generis*, uma junção similar é retratada ao final do poema “Abendländisches Lied”, no qual a visão dos amantes em “**um** gênero” ou “**uma** família” (“ein Geschlecht”) se contrasta ao momento de declínio. A palavra *Geschlecht* possui uma variedade de sentidos que podem ser, no poema, levados em conta, de modo que sua tradução para o português em apenas uma palavra é difícil. Ela pode significar sexo, gênero, estirpe. Tal junção dos amantes não deixa de sugerir um caráter andrógino¹²²: “O, die bittere Stunde des Untergangs,/ da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun./ Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:/ ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen/ und der süße Gesang der Auferstandenen” (HKA I: 119, vv. 19-23) (“Ó, a hora amarga do declínio,/ quando nós contemplamos um semblante

¹²¹ Hans Limbach reporta conversa, provavelmente de 1914, em que Trakl teria dito: “É extraordinário [...] como Cristo resolve as mais profundas questões da humanidade com cada palavra simples! Alguém pode resolver a questão da união entre homem e mulher de maneira mais completa do que através do mandamento: *eles devem ser uma carne*?” (“Es ist unerhört [...]. wie Christus mit jedem einfachen Wort die tiefsten Fragen der Menschheit löst! Kann man die Frage der Gemeinschaft zwischen Mann und Frau restloser lösen, als durch das Gebot: *Sie sollen ein Fleisch sein*?”) (apud AURNHAMMER 1986: 283). Trakl deve referir-se às palavras de Jesus nos Evangelhos de Mateus e Marcos (na bíblia de Lutero, também com o ressaltado “*uma carne*”), as quais retomam as palavras da narrativa da Criação (Mt. 19, 4-6; Mk. 10, 6-9). Ainda em conversa reportada por H. Limbach, Trakl se mostra um cristão protestante, afervorado (apud HAMBURGER 1969: 197s.). É difícil saber o quanto Trakl possa ter falado a sério em tal momento. Além de que, como Hamburger ali mesmo nota, conversas reportadas mormente levantam questionamentos quanto a seu grau de veracidade. De todo modo, a poesia de Trakl notadamente elabora temas, figuras, motivos da religião cristã, decerto que não em uma perspectiva de devoção tradicional. Trakl e sua família são registrados como protestantes, mas como escreve Michael Hamburger (1969: 196), “apesar de ele [Trakl] ter sido luterano, uma considerável parte de seu mundo imagético provém do ritual católico romano. Ele até mesmo designou um ciclo de poemas como *canções do terço*”. (“Obwohl er Lutheraner war, entstammt doch ein beträchtlicher Teil seiner Bilderwelt römisch-katholischem Ritual. Einen Zyklus von Gedichten nannte er sogar *Rosenkranzlieder*”). A paisagem católica é ainda parte, afinal, de Salzburg, cidade muito presente nos poemas de Trakl. Mas, continuando com Hamburger (1969: 208), por causa, entre outras coisas, do conjunto de imagens que os poemas de Trakl (especialmente seus poemas mais finais) veiculam e do modo de associação das imagens neles, é difícil falar da reprodução de algum tipo de confissão tradicional em sua poesia. Hiebel (2005: 156), por exemplo, fala em “cruzamento quase blasfêmico” (“in einer fast blasphemischen Kreuzung”) das esferas sagradas e profana, narrativa bíblica e grego-romana em “Passion”.

¹²² Sobre a leitura, existente ao longo da história da exegese bíblica, de passagens acerca da criação do ser humano (além da citada acima Gn. 2, 23-24, também Gn. 1, 27: “et creavit Deus hominem ad imaginem suam/ ad imaginem Dei creavit illum/ masculinum et feminam creavit eos”) a partir de uma concepção andrógina, v. AURNHAMMER 1986: 23-30.

petrificado em águas negras./ Mas, irradiantes, as pálpebras pratas levantam os amantes:/ **um** gênero. Incenso flui de róseas almofadas/ e o canto doce dos renascidos”).

Para Joachim Aurnhammer (1986: 284) e Elisabetta Mengaldo (2016: 58), esses versos de Trakl aludem a *Geistliche Lieder* (*Canções espirituais*) (publicadas em *Musen Almanach* de 1802), de Novalis, uma alusão que se mostra pelo realce (*Sperrung*) de “ein Geschlecht” (HKA I: 119, v. 22). Na sétima dessas *Canções* (NOVALIS 1962: 92), encontram-se os versos: “Einst ist alles Leib,/ Ein Leib,/ In himmlischem Blute/ Schwimmt das selige Paar. –” (“em outro tempo, tudo é corpo,/ **Um** corpo, em sangue celestial/ nada o par venturado. –”). Aí, também temos indicadores de uma junção em que o que é plural torna-se unidade. Essa junção pertence à esfera amorosa, à qual se mesclam traços do que é divino, “celestial” – algo análogo pode ser visto nessa última estrofe de “Abendländisches Lied”. Nesse âmbito de referências, o realce lembra a tradução de Lutero dessa passagem do Gênesis (Gn. 2, 24.) (“Darum wird ein Mann seinen Vater und seine Mutter verlassen und seiner Frau anhangen, und sie werden sein *ein* Fleisch”)

Já no que diz respeito a esse poema de Novalis (*Geistliche Lieder*), de forma mais ampla, ali, os constituintes da Eucaristia, da “Comunhão” (“Abendmahl”) (NOVALIS 1962: 91), o corpo e o sangue, que recordam a Paixão de Cristo, são considerados também em seu sentido carnal: além da lembrança da Paixão, corpo e sangue são tratados como veículos de sensações que se relacionam com o amor em seus aspectos de sensualidade e sexualidade. Nesse poema de Novalis, a Paixão de Cristo é associada à paixão em seu significado de amor, tomado em suas várias facetas. A dimensão corporal, sexual, ganha especial significância como um sentido pertencente à Comunhão. Lidando com noções da teologia cristã, enfatiza-se no poema de Novalis o aspecto de salvador de Cristo (“Da kam ein Heiland, ein Befreier,/ Ein Menschensohn, voll Lieb und Macht”) (“Então veio um salvador, um libertador,/ um Filho do Homem, cheio de amor e poder”) (NOVALIS 1962: 85) que diz respeito à libertação do pecado, de “uma antiga, pesada ilusão de pecado” (“ein alter, schwerer Wahn von Sünde”), na designação do poema (id. ibid.). Essa ideia de “pecado”, ‘pecado antigo’, deve aludir à narrativa da transgressão de Adão e Eva, do destino de queda que, nessa perspectiva, ‘pesa’ sobre a humanidade; à ideia do pecado original. Um dos temas elaborados nesse longo poema de Novalis é o da libertação dessa ideia de pecado justamente através do amor, da Paixão, paixão entendida também em acepções relativas à junção carnal e a ardências sexuais. A Paixão, nesse âmbito de associações, possibilita uma aproximação – seja através da lembrança ou esperança

(“einst”) – com um momento paradisíaco de um “par” formando “*um* corpo” (NOVALIS 1962: 92).

Em “Abendländisches Lied”, há, nesse contexto, um reflexo do mito bíblico da Queda no gesto mencionado de abrir os olhos (“Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden”) (HKA I: 119, v. 21) (“Mas, irradiantes, as pálpebras pratas levantam os amantes”). Se na Bíblia os olhos de Adão e Eva que se abrem após eles comerem da árvore da ciência do bem e do mal os levam a fazer uma distinção e sentir um estranhamento entre eles: eles percebem seus corpos nus e se cobrem (Gn. 3, 6-7), em Trakl, o abrir dos olhos se liga a um tipo de reconhecimento dos amantes, à consideração de uma unidade (“ein Geschlecht”) (HKA I: 119, v. 22)¹²³. Há uma inversão da narrativa bíblica. A isto se mescla uma realização do amor, no poema (vv. 22-23). Ao fim do poema, há também uma inversão de um movimento de declínio: “O, die bittere Stunde des Untergangs,/ da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschau’n./ Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:/ ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen/ und der süße Gesang der Auferstandenen” (HKA I: 119, vv. 19-23) (“Ó, a hora amarga do declínio,/ quando nós contemplamos um semblante petrificado em águas negras./ Mas, irradiantes, as pálpebras pratas levantam os amantes:/ **um** gênero. Incenso flui de róseas almofadas/ e o canto doce dos renascidos”). O ‘abrir os olhos’, o ‘levantar’ dos amantes forma um contraponto (“aber”, v. 21) com uma visão associável à de Narciso. O movimento de declínio (“Untergang”) veicula uma imagem do olhar de Narciso debruçando-se sobre a água (vv. 19-20). Contraposto a isto, a ação dos “amantes” (talvez a referência seja a mesma, i. e., ‘nós [v. 20], os amantes’) de levantar, de abrir os olhos, sugere reciprocidade e reconhecimento mútuo – diferentemente do olhar de Narciso, ao qual subjaz um estranhamento, um estranhamento também de si. O ato dos amantes de abrir os olhos (v. 21) recupera uma imagem do olhar que existe nos versos imediatamente precedentes, apresentando um momento de reconhecimento, unidade e síntese, no complemento dado pelos dois-pontos: “ein Geschlecht” (v. 22). Em alguma medida, esse gesto de ‘levantar as pálpebras’ (v. 21) aparece como movimento em que os “amantes” se refletem, uma reflexão dos “amantes”, um no outro, sem esse espelho dado pelo elemento da água, esse espelho condicionado ao estado da água (“em escuras águas”) (v. 20).

A sequência disso, no poema (HKA I: 119, vv. 21-23), é a união dos amantes. Uma união carnal que reflete um âmbito celestial. Já a palavra “strahlend”, do v. 21, chama atenção

¹²³ O gesto de abrir os olhos consta também nas *Geistliche Lieder* (NOVALIS 1962: 92), significando algo como a tomada de consciência do bem e do mal, ‘dos abismos do céu’, como momento constitutivo para que se possa provar da comunhão da paixão.

para o campo semântico meteorológico, tão presente na obra de Trakl. O v. 22 (“Weihrauch strömt von rosigen Kissen”) (“incenso jorra de almofadas róseas”), que diz respeito à união dos “amantes”, retratada com elementos que se ligam aos domínios sexual e sacro, lembra algo da aurora. A cor desse momento se identifica em “almofadas róseas”. A ideia de aurora se estabelece também por causa do transcurso retratado em muitos poemas de Trakl, entardecer, noite e lusco-fusco¹²⁴, sugerindo no cenário de “incenso” e “almofadas róseas”, da feliz junção entre os amantes (*rosig* significa também feliz, esplêndido, em alemão), um reflexo no plano celeste. Decerto, a aurora se relaciona com uma união amorosa dos amantes que atravessa a noite. Ainda nessa consideração de fenômenos atmosféricos, “almofadas róseas” pode ser uma linguagem metafórica para nuvens com as cores da aurora, também por contiguidade de uma impressão de textura compartilhada por almofada e nuvem (a imagem metafórica de que sejam feitas de algodão, espuma etc..., materiais que possuem maciez). O “incenso”, como designativo de adoração divina e também substância que os antigos usavam para preservar o cadáver, acompanha essa aurora que traz a nova vida.

A palavra “strahlend” (“radiante”), um índice de sentidos cósmico-meteorológicos da passagem, é um componente um tanto solto no v. 21. Pelas suas acepções, pode combinar-se com “os amantes” (de modo radiante, feliz). Pela sugestão de brilho, concatena-se com “silbern [...]” (“prata”), de “silberne Lider” (“pálpebras pratas”). Num tipo de metonímia, pode-se pensar que “pálpebras” estão para os olhos, o olhar, pois no verso se propõe o movimento do olhar que se levanta de um declínio, do gesto narcísico de contemplar (“beschauen”) (v. 20) o reflexo num espelho d’água. As palavras do verso que indicam brilho, clareza (“Strahlend”, “silbern[...]”), coadunam-se com o olhar. Mais comumente, fala-se de ‘brilho do olhar’ (p. ex. *Augenglanz*, em alemão; mesmo *lumen*, luz, é uma palavra latina poética para olhar). De todo modo, o uso de um adjetivo que denota brilho (“silbern[...]”) junto à pálpebra é notável na medida em que ela é opaca: ao fechar-se, impede tanto a luz de chegar aos olhos quanto a ‘luz dos olhos’. O brilho prateado, nessa consideração dos corpos celestes, associa-se às estrelas. Uma metáfora comum é estrelas por olhos, mas a conexão das palavras “strahlend [...] die silbernen Lider” tende à constituição da imagem de estrelas como “pálpebras pratas”. Além de sonoramente preparar o retorno da temática poética, musical, do título no último verso – o título

¹²⁴ V. a interpretação de K. Csúri (2016: 259): “aos quadros subjaz a estrutura esquemática do câmbio dos períodos do dia entre entardecer e amanhecer: ao pôr do sol e chegada da noite ao final da terceira e início da quarta estrofe se seguem em domínio abstrato os esquemas do céu estrelado ascendendo e do novo nascer do sol.” (“Den Bildern liegt die Schemastruktur des Tageszeitenwechsels zwischen Abend- und Morgendämmerung zugrunde: Dem Sonnenuntergang und dem Abendeinbruch am Ende der 3. und am Anfang der 4. Strophe folgen im abstrakten Bereich die Schemata des aufsteigenden Sternenhimmels und des neuen Sonnenaufgangs.”).

contém a palavra “Lied” e o último verso “Gesang”¹²⁵ (HKA I: 119, v. 24) –, o uso da palavra *Lid* (homófona de *Lied*, apesar da diferença na escrita) faz com que a sentença funcione em ambas as direções, também por causa da indeterminação existente entre sujeito e objeto do v. 21: “os amantes levantam as pálpebras” (abrem os olhos), o olhar; “as pálpebras pratas levantam/ elevam os amantes”. Neste último sentido, pode-se levar em conta a sugestão de um olhar (pálpebras brilhantes para olhos) que levanta os amantes do olhar voltado ao espelho d’água (vv. 19-20) ou uma designação de ‘estrelas brilhantes’ que ‘levantam os amantes’, levam os amantes a olhar para cima, ‘elevam os amantes’. Na concatenação da frase através dos dois pontos ressoa ainda o sentido de abrir os olhos como dar-se conta, perceber alguma coisa, na síntese: “ein Geschlecht” (v. 22).

Como acima escrito, a palavra *Geschlecht* possui uma variedade de sentidos que podem ser considerados no poema. Nela, certos ecos da relação amorosa entre Siegmund e Sieglinde, d’A *Valquíria* (1870) (*De Walküre*) de Wagner, se fazem perceber no poema. Na ópera, o olhar, os olhos dos amantes (Siegmund e Sieglinde), que ‘brilham’, ‘fulguram’ (*strahlen*), são algo indicado com alguma recorrência. Isto é, inclusive, um elemento de identificação entre eles. Siegmund, por exemplo, diz: “Ein Wolf [Wotan é a referência aqui, D. S.] war er feigen Füchsen! / Doch dem so stolz / strahlte das Auge, / wie, Herrliche, hehr dir [Sieglinde] es strahlt, der war – Wälse genannt”) (WAGNER 2015: 125, vv. 547-550) (“Era um lobo [Wotan é a referência aqui, D. S.] frente raposas covardes! / Mas aquele de quem tão orgulhoso / brilhava o olho, / como, magnífica, o seu [de Sieglinde], sublime, brilha / ele – era chamado Wälse”). Mais adiante, é Sieglinde que se refere assim ao olhar de Siegmund, seu irmão: “leuchtender Bruder! / Deines Auges Stern / laß noch einmal mir strahlen” (vv. 1275-1277) (“Irmão que ilumina! / Deixa a estrela dos teus olhos / brilhar para mim ainda uma vez”). Que os amantes se identificam e refletem pelo olhar, esse é um motivo que retorna e é apresentado de diversas maneiras na ópera – uma formulação disso pode ser vista nas palavras de Sieglinde: “Im Bach erblickt’ ich / mein eigen Bild – / und jetzt gewahr’ ich es wieder: / wie einst dem Teich es enttaucht, / bietest mein Bild mir nun du” (WAGNER 2015: 123, vv. 513-517) (“No riacho vi / minha própria imagem / e agora a vejo outra vez: / assim como emergiu do riacho, / agora tu me ofereces a minha imagem!”), na trad. de Ernesto Ett, WAGNER 2011: 32). Eles, Siegmund e Sieglinde, formam uma ‘estirpe’ (*Geschlecht*). São filhos de Wotan, deus que tem o raio, *Strahl* (ao que se alude, p. ex., no v. 1170). Assim, essa característica do olhar deles designa a sua procedência, divina. Eles podem divisar ali sua natureza sublime. Hunding, por seu turno, notando a

¹²⁵ Essas palavras podem ser traduzidas, respectivamente, por “canção” e “canto”.

parecença do homem e da mulher, de Siegmund com sua mulher, Sieglinde, menciona do seguinte modo o olhar deles: “Wie gleicht er dem Weibe!/ Der gleißende Wurm/ glänzt auch ihm aus dem Auge” (vv. 86-88) (na trad. de Ernesto Ett: “como se parece com a mulher!/ O brilhante Dragão reluz também/ em seus olhos”¹²⁶, WAGNER 2011: 23). Nessa aproximação, a união dos amantes em “Abendländisches Lied” associa-se com a dos amantes de *A Valquíria*. Os amantes se reconhecem um no outro. Na interseção entre alusões aos mitos dos Wälsungen e da Bíblia, esse amor entre irmãos, no caso, aparece como realização da demanda de que, em sua união, o casal forma *uma* carne.

Na última estrofe de “Abendländisches Lied”, nessa imagem final de junção amorosa, acham-se reverberações entre ser humano e natureza. Mais um exemplo ou resultado disto é o “canto” (“Gesang”) (HKA I: 119, v. 23). Em certo sentido, ele também “flui das almofadas róseas” (v. 22, numa leitura da conjunção “und”, “e”, do v. 23) e a cena de união dos amantes se conjuga com um amanhecer. Nessa junção, o que é carnal e o celestial se apresentam em reflexão. Uma reflexão que inclui o canto, um aspecto poético-musical. Esse “canto” ‘flui’ como uma força da natureza, evoca uma ‘palavra que flui’ (“das strömende Wort”), para usar uma formulação de Hölderlin (HW I: 193, v. 34). Em estrofes anteriores de “Abendländisches Lied”, de outra feita, não se encontrara tal união, reverberação entre atributos do ser humano e da natureza. Exemplos são, na segunda estrofe (HKA I: 119, vv. 8-11), o registro da ação e do ímpeto bélicos dos “guerreiros” (“Kriegsleute”) (v. 11) contra a qualificação “sanft” (“suave”) da noite (v. 12) ou a “calma da noite” (“Ruh des Abends”) (v. 16), na terceira estrofe, contra o ‘embate’ do ser humano “em torno da cabeça viva de deus” (v. 18). Delineia-se mesmo uma impossibilidade de reflexão de forma geral, como no verso final da primeira estrofe: “der Schrei des einsamen Vogels über der grünen Stille des Teiches” (v. 7) (“o grito do pássaro solitário sobre o verde silêncio do lago”). Aqui, a imagem é de isolamento, apesar de sugestões de reflexão. Além da oposição entre “o grito” e o “silêncio”, há uma discrepância na constituição dos planos superior e inferior (com os elementos “pássaro” e “lago”): eles não se refletem, apesar da indicação de uma superfície que reflete, no lago; há a discrepância entre a sugestão de reflexão e o choque do grito na superfície da água, não afeita a essa repercussão. Enfatiza-se o silêncio do lago (v. 7). Silêncio que é uma característica que perdura e é ressaltada na era cristã retratada nas duas estrofes centrais (a segunda e a terceira) (“Stille”, v. 13; “Ruh”, v. 16; “Stumm[...]”, v. 18), até o surgimento do canto, na última estrofe.

¹²⁶ A tradução de “Wurm” parece ser deveras difícil aqui. A palavra, traduzida por dragão (em sentido antigo-etimológico), significa verme.

Mesmo o motivo de Orfeu, aludido em cenário de uma Antiguidade com traços pastorais, na primeira estrofe; um motivo da natureza que segue a figura humana tem seu teor idílico e poético (referente ao poder da poesia) logo confrontado: “Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin/ Und es folgte das rote Wild, die grüne Blume und der lallende Quell/ Demutsvoll. O, der uralte Ton des Heimchens,/ Blut blühend am Opferstein” (vv. 3-6) (“Pastores íamos então por bosques em lusco-fusco/ E o cervo vermelho segue, a flor verde e a fonte balbuciante/ Humildemente. Ó, o antiquíssimo tom do grilo,/ Sangue florescendo na pedra de sacrifício”). Destruição e morte se inserem na paisagem que parecia indicar uma harmonia entre ser humano e natureza, a qual ecoa o mito de Orfeu encantando a natureza, que o segue e se reúne em torno dele. A menção a “Opferstein” (“pedra de sacrifício”), no v. 6, apresenta um lado sombrio da ‘disposição à entrega’ (“Demutvoll”) do verso antecedente. ‘O sangue florescendo na pedra’ (v. 6) retoma ainda a imagem das pedras se tornando vermelhas de sangue (“Saxa/ [...] rubuerunt sanguine”)¹²⁷ (Met. 11, v. 18s.) quando da morte de Orfeu. Assim, a frase, pela sequência do poema, pode referir-se tanto à morte do animal da natureza quanto à de Orfeu. O componente musical, parte distintiva para a constituição da companhia entre Orfeu e os elementos da natureza, não é mencionado, não comparece nessa passagem, senão a estridulação do grilo, que domina.

M. Hamburger (1969: 192) considera que a primeira estrofe do poema apresenta um cenário pastoral “dos tempos do Novo Testamento” (“zu den Zeiten des Neuen Testaments”). De todo modo, ela se deixa definir em um tempo anterior à Idade Média, a que se podem relacionar a segunda e terceira estrofes. Em linhas gerais, o poema faz pensar num transcurso temporal do passado ao presente: os verbos das três primeiras estrofes estão basicamente em um tempo passado, enquanto os verbos da última estrofe, no presente. Na comparação com as segunda e terceira estrofes, com o predomínio de silêncios e elementos identificáveis com o Cristianismo, a primeira estrofe aparece ainda como uma Antiguidade ‘ocidental’ pagã, ainda não cristã. A identificação possível do motivo de Orfeu, em traços pastorais (HKA I: 119, v. 3), leva a uma Antiguidade grega. Alguns componentes da estrofe induzem ainda à consideração de um momento “uralt [...]” (v. 5), remoto. A “pedra de sacrifício”, “Opferstein” (v. 6), evoca uma ideia de antigos rituais. A junção “Blut blühend” (v. 6), a aproximação dessas palavras, a imagem do sangue florescendo recorda *A Valquíria*, a exortação de Siegmund: “so blühe denn Wälsungen-Blut” (WAGNER 2015: 127, v. 603) (“Assim, floresça então, sangue dos Wälsungen”). Isto alude, na estrofe, não apenas a uma Antiguidade relativa a povos germânicos,

¹²⁷ “The stones grew red with the blood of the bard”, na tradução da Loeb (OVÍDIO 1984: 121).

mas à mitologia germânica. Nessa estrofe, nesse verso (HKA I: 119, v. 6), há uma associação de motivos mitológicos. N'A *Valquíria*, a passagem ("so blühe denn Wälsungen-Blut") (WAGNER 2015: 127, v. 603) designa o ato do incesto entre os irmãos. A menção aos "pastores" ("Hirten") (HKA I: 119, v. 2) também combina com uma temática amorosa, que se sugere com essa alusão aos Wälsungen. A relação aludida aparece sob um aspecto terrífico, no âmbito do verso e da ambientação da estrofe. Aqui, o destaque do sangue, nesse contexto, contrapõe-se à união que se realiza, na última estrofe, de forma não apenas concreta, carnal, mas com uma identificação, reflexão entre os amantes, a qual é ainda inserida numa moldura de queda e apoteose, expondo correspondências com a condição paradisíaca do mito do Jardim do Éden.

Nessa "Canção ocidental", aspectos do passado do mundo ocidental são referidos: Antiguidade, que se confunde com um tempo mitológico, e Idade Média, que, na segunda estrofe, remete-se a um tempo histórico, com a indicação das "cruzadas" ("Kreuzzüge") (v. 8). A terceira estrofe também é marcada pelo âmbito religioso, cristão. Ela se identifica com a Idade Média, destacando ainda elementos que se acham até o presente de Trakl. A última estrofe diz respeito a um "canto" (v. 23). O momento em que ele acontece coincide com o presente do poema (um agora do poema), em sua estrutura que caminha do passado (verbos no passado nas três primeiras estrofes) até o presente. Como momento histórico, esse presente não é exatamente localizável. O "canto" (v. 23) vem na sequência da junção dos amantes, de seu abrir os olhos (vv. 21-22), de sua correspondência. O "canto" é dos "renascidos" ("Gesang der Auferstandenen"). Numa dimensão do poema, ele pode ser entendido como uma música das esferas celestiais, de seus movimentos¹²⁸, em passagem da noite para o dia (a designação 'renascimento', *auferstehen*, *Auferstehung*, se liga ao campo semântico comum do levantar-se de novo, ressurgir, que se usa em relação ao sol também¹²⁹, p. ex.; além disso, cf. ainda os vv. 46-47 do poema "Sebastian im Traum": "Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht/ Und die Silberstimmen der Sterne", HKA I: 90, "Sino pascal róseo em abóboda tumular da noite/ E as vozes de prata das estrelas", em que, além de se indicar um som das estrelas, a cor da aurora surgindo da noite 'tumular', de um silêncio tumular, aponta para o tratamento do percurso de ocaso e alvorada no sentido de morte e [re]nascimento). Em relação aos amantes, o 'renascimento' deve ligar-se ao seu 'abrir os olhos' (HKA I: 119, v. 21). Esse 'abrir os olhos',

¹²⁸ Não é estranho na bibliografia crítica o apontamento de que a poesia de Trakl utiliza, elaborando-a, a consideração do ressoar dos corpos celestes em seus percursos (v. WACKER 2016: 176).

¹²⁹ V. a entrada do verbo *auferstehen* no dicionário *Grimm online* (09/11/2018): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GA06200#XGA06200.

que também tem o sentido de perceber algo, tomar consciência, contrapõe-se à imagem anterior do ser humano, à sua situação análoga a de morte, ‘petrificado’ (v. 20). Outra, ‘nova’ imagem do ser humano advém de uma visão dos amantes, de sua associação. Eles formam ‘um gênero’ (v. 22), não apenas entre eles, mas também com a natureza, uma natureza celestial. Essa relação em que seres humanos e natureza se refletem é vinculada com o motivo do amor. Há uma tentativa de conciliação, no poema, entre imagéticas cristãs e o mito dos Wälsungen, junto com uma tematização da poesia.

O ‘renascimento’ (v. 23) se combina com o fim de uma culpa, com a realização, percepção de uma situação que se liga à paradisíaca. Na primeira estrofe, tínhamos o sacrifício, na segunda, “glühende[...] Martern/ des Fleisches” (vv. 8-9), “ardentes martírios da carne”, na terceira, uma abnegação, na figura dos “monges” (“Mönche”) (v. 14). Como condensa K. Csúri (2016: 256), até os últimos versos, até o v. 20, trata-se “do homem ocidental em estado de culpa”, da “sua história funesta” (“Unheilsgeschichte des abendländisch-schuldhaften Menschen”). Nesse sentido, sacrifício, martírio, abnegação são formas de expiação de culpa (ou afastamento de um pecado). Elas terminam com o alcance de uma junção paradisíaca entre os amantes, a qual contempla um aspecto sexual, mas também um reconhecimento, uma reflexão entre eles; além de um aspecto carnal, um do espírito (*geistig*), do pensamento. O ‘renascimento’ (HKA I: 119, v. 23), como movimento que se opõe à Queda, é uma liberação de um estado de culpa, através dessa ‘noite’. Isto relaciona-se com a união dos amantes. O canto, em que culmina o poema, concorre com uma libertação, salvação.

Em “Passion”, o tema do martírio em relação com o amor se estabelece já pelo título e a menção a Orfeu no primeiro verso indica um amor, uma ‘paixão’ que não se identifica estritamente com a Paixão de Cristo. Nesse início do poema (título e primeiros versos), associam-se a “Paixão” o amor referente ao mito de Orfeu e Eurídice e o sofrimento, um calvário. Nessa comparação, a Paixão se deixa descrever como um percurso de tormento e morte, após o qual se vislumbra uma volta à vida, nova vida, em certo sentido. Nesse percurso, o complexo falta (pecado) e (tentativa de) expiação se evidencia com a palavra “Büßerin”, “penitente”, ao final do poema (ITA IV. 1: 124, v. 29).

Para Eduard Lachmann, “Passion” refletiria o percurso da vida humana e mesmo da humanidade marcado pela queda, falta. O poema retrataria que “o destino humano é o exemplificado por Adão e Eva” (“das Menschenschicksal ist das von Adam und Eva vorgelebt”) (LACHMANN 1954: 98). Seu “tempo” é o da “desgraça” (“Zeit des Unheils”) (p. 100). Nisso, segundo Lachmann (p. 100), “o sentido do poeta no tempo hespérico é iluminado”

(“Der Sinn des Dichters in abendländischer Zeit [wird] erhellt”) (id. *ibid.*). Ele consistiria na “postura de penitência” (“Bußhaltung”) e “expição” (“Sühneleistung”). A nomeação de Orfeu no início serviria como um contraexemplo: “no tempo órfico era diferente” (id. *ibid.*). A poesia no tempo da Era Cristã não poderia ser como a de Orfeu, esta desconhecendo os sentidos da expiação: “o canto de Orfeu não é a forma do fazer poético no tempo decadente, definida pela canção de Trakl e pelo destino de Trakl” (“Der Gesang des Orpheus ist nicht die durch das Trakllied und Traklschicksal bestimmte Form des Dichterischen in der verfallenen Zeit”) (LACHMANN 1954: 96)¹³⁰. Assim, para Lachmann, o poeta de “Passion” marcaria apenas a sua diferença para com a figura de Orfeu, não podendo identificar-se, em seu fazer, com este. Por essa confrontação excludente, Lachmann desconsidera a possibilidade de o poema girar em torno de interrelações entre os mitos bíblicos e de Orfeu, dada mesmo pela multiplicidade semântica sugerida pelo título do poema. Interrelações que também devem ser concernentes à consideração do “sentido do poeta” (na expressão de LACHMANN 1954: 100) a partir do mito de Orfeu. Como se propõe mostrar aqui, neste capítulo, o mito de Orfeu é tratado na quase totalidade do poema.

O v. 4 de “Passion” se vincula aos primeiros através da palavra “Klage” (“lamento”), em que o particípio “beklagen” (ITA IV: 124, v. 2) ressoa, referente a Orfeu “lamentando”. Voltando a esse início do poema “Passion”, a expectativa criada pela conjunção subordinativa “wenn”, do primeiro verso, não se resolve gramaticalmente (v. HIEBEL 2005: 160ss.). Uma expectativa de resolução permanece. Alguns modos e elementos de ligação, coesão, no poema, sucedem mais por associações resultantes de sugestões sonoras, paralelismos de formas verbais e imagens do que por marcadores lógico-sintáticos. Na sequência do período iniciado com “wenn” (v. 1), a pergunta do terceiro verso se insere “de maneira quase alógica” (“quasi alogisch”) (HIEBEL 2005: 162). É um problema definir a quem a pergunta se dirige. No poema, não há outras referências discursivas à segunda pessoa. No que concerne ao seu conteúdo, a pergunta não deixa de dizer respeito à determinação e ao conhecimento de figuras do poema. Ela pode ser um tipo de solilóquio do poeta de “Passion”, refletindo sobre seu vínculo com os elementos do poema. Pela relação “Totes” (ITA IV: 124, v. 2) (“o que está morto”) e “Ruhendes” (ITA IV: 124, v. 3) (“o que descansa”), ela aparenta ser uma interrogação acerca desta figura mencionada no poema, objeto de lamento de Orfeu. Qual o conhecimento que se tem dela? A pergunta por “quem” (“wer”) (v. 3), quem é a referência em determinado trecho,

¹³⁰ Essa afirmação de Lachmann se insere em contexto referente à chamada primeira versão de “Passion”, mas além de ter caráter geral, tal sentença ecoa nos comentários finais de Lachmann sobre o poema “Passion” publicado em *Sebastian im Traum*, na p. 100 de seu livro.

cabe em várias partes do poema: ela demonstra a relação e a dificuldade de distinção entre as figuras, os papéis relativos a Orfeu, Eurídice e ao poeta de “Passion”, elaborada ao longo do poema. No decurso do capítulo, voltaremos a esse tema.

Dada a designação da figura de Orfeu (v. 1) e de seu lamento (v. 2) que se refere a ‘algo que está morto’, pode-se considerar nos versos iniciais do poema (1-3) uma alusão à passagem do mito acerca da morte de Eurídice. Nos versos seguintes, um movimento de descida, uma catábase, é referido através da paisagem do poema: “Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr,/ Der blaue Teich,/ Hinsterbend unter grünenden Bäumen/ Und folgend dem Schatten der Schwester;” (vv. 4-7) (“O lamento sopra o junco outonal,/ O lago azul,/ Perecendo entre árvores verdejantes/ E seguindo a sombra da irmã;”). Há um percurso para baixo que decorre da sequência de elementos mencionados, desde as “altas árvores”, ainda no v. 3, passando pelo “junco”, o “lago”, “sob” ou “entre árvores verdejantes” até o mundo das sombras. A concatenação dos sintagmas possui ambiguidades eloquentes – algo muito característico dessa fase poética de Trakl. Na descrição e interpretação sintática do v. 4 por Hiebel (2005: 162): “a construção, contudo, deixa em aberto a quem ou a que o [verbo] ‘rauschen’, incomumente usado de maneira transitiva, concerne, i. e., deixa em aberto se o junco produz o lamento ou o lamento leva o junco ao murmurar (se ‘lamento’ ou ‘junco’ estão, em que ordem, no nominativo ou acusativo); as duas coisas fazem sentido” (“die Konstruktion läßt allerdings offen, wen oder was das in ungewöhnlicher Weise transitiv gebrauchte ‘rauschen’ betrifft, d. h., läßt offen, ob das Rohr die Klage hervorbringt oder die Klage das Rohr zum Rauschen bringt [ob ‘Klage’ bzw. ‘Rohr’ im Nominativ oder im Akkusativ stehen]; beides macht Sinn”).

Nesse trecho, vv. 4-7, “o lamento”, em que ressoa aquele produzido por Orfeu, ‘segue uma sombra’. O lamento pode, numa relação metonímica, significar o próprio Orfeu. Num modo de leitura, o lamento que vai “se evanecendo”, “sumindo”, “perecendo” (“hinsterbend”) ‘por árvores’ (v. 6), liga-se à figura de Orfeu descendo ao mundo dos mortos, encaminhando-se para o mundo das sombras, após a morte de Eurídice. A sombra em referência ao que está morto (v. 2) pertence a representações da mitologia antiga greco-romana. Ali, o mundo dos mortos é um mundo das sombras e de escuridão (p. ex. Met. 10, v. 12; 16). Eurídice, no mundo dos mortos, é uma sombra; identificada com as sombras (Georg. 4, v. 501; Met. 10, v. 48-49: “umbras erat illa recentes/ inter”).

“Rohr” (v. 4), nomeado junto ao lago (v. 5), deve ser referência a *Schilfrohr*, um junco. Um dos significados de “Rohr” (v. 4) que é lembrado na situação é o de flauta¹³¹. Ressoando como um tipo de flauta, o junco produz o “lamento” (v. 4) (observando a palavra “junco”, “Rohr”, como o sujeito da frase). Ele deve ‘seguir a sombra da irmã’ na medida em que se junta, se combina com o lamento de Orfeu (“beklagend”, v. 2), considerando-se também os participípios dos vv. 6 e 7 em referência a “junco”. O junco, a flauta, ainda se destaca pelo uso do adjetivo “herbstlich[...]” (v. 4), “outonal”, pois seu processo de perecimento se dá enquanto árvores verdejam (v. 6). A adjetivação deve referir-se antes a uma disposição, uma qualidade que se relaciona com o lamento, do que estação da natureza. Esse processo de morte, no contexto da situação de Orfeu, deve aludir a esta figura mítica que “morre”, i. e., desce até o Hades atrás de Eurídice, mesmo que seu tempo de vida fosse o de ‘vicejar’.

As possibilidades semânticas da palavra *Rohr* se assemelham às de palavras latinas como *calamus*, *harundo*, *fistula*. Essas palavras podem significar tanto certa planta quanto flauta (algo análogo à palavra “cana”, em port., que designa uma planta de formato cilíndrico e flauta). A imagem do junco ressoando, ‘soprando’ um lamento recorda o mito da flauta (“fistula”, Met. 1, v. 688), da síninx ou siringe, a flauta de Pan, feita de *calamus*. A Siringe era outrora uma ninfa que, tendo impedida sua fuga da perseguição de Pan junto a um rio, pede para ser metamorfoseada e é transformada em junco (*calamus*). Suspirando, frustrado em sua tentativa de abraçar a ninfa, Pan fica então ‘cativo’, ‘tocado’, ‘arrebatoado’ com o som do vento passando pelos juncos e produzindo um som semelhante a um lamento (“dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos/ effecisse sonum tenuem similemque querenti”) (Met. 1, vv. 707-709). Em “Passion”, a designação de que esse ‘lamento do junco’ segue a “sombra da irmã” (“Schatten der Schwester”) (ITA IV. 1: 124, v. 7); de que ele tem uma relação, assim, de irmandade com Eurídice combina com o mito da siringe, no sentido de que esse junco que lamenta é uma recordação da ninfa; no sentido de que o lamento do junco é um lamento da Siringe, da ninfa transformada em junco, flauta. As ninfas são também designadas como “irmãs” – sendo a Siringe uma náíade (Met. 1, v. 691), ninfas das fontes e dos rios, as “suas líquidas irmãs” (OVÍDIO 2017: 95, na trad. de Domingos Lucas Dias) (“liquiditas sorores”) (Met. 1, v. 704), às quais ela se dirige pedindo por auxílio em sua fuga, devem ser as outras ninfas. Há certa recorrência na designação das ninfas e no tratamento entre elas como irmãs. Nas *Metamorfoses* (10, v. 9), Eurídice se encontra junto às náíades, quando é picada por uma

¹³¹ Significado que o dicionário *Grimm* registra na entrada *Rohr*: “die aus rohr gefertigte pfeife oder flöte”. (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GR06775#XGR06775).

cobra e morre. Nas *Geórgicas*, fala-se de “Nymphas sorores” (Georg. 2, v. 494), passagem traduzida na edição *Loeb* como “the sisterhood of the nymphs”, “irmandade das ninfas” (VIRGÍLIO 1999: 171; v. também nas Georg. as várias vezes em que as ninfas são chamadas e se chamam irmãs, no livro 4, vv. 351-386). Quando Eurídice morre, nas *Geórgicas*, parte da natureza lamenta, chora a sua morte junto com Orfeu (Georg. 4, vv. 460-466). Um conjunto de ninfas lamenta a morte dela (“at chorus aequalis Dryadum clamore supremos/ implevit montis;”) (Georg. 4, v. 460s.).

Na paisagem inicial do poema, uma catábase se perfaz em conjunção com o “lamento” (ITA IV. 1, 124, v. 4), “seguindo” (v. 7) o ser amado, que se identifica como uma “irmã” (v. 7). Num procedimento associativo de referências, os versos seguintes de “Passion”, vv. 8-10, funcionam em relação ao mito de Orfeu e Eurídice, mas criam uma ligação com o dos Wälsungen, mais especificamente de Siegmund e Sieglinde na ópera “die Walküre”, do ciclo do anel de Wagner, na reminiscência a uma “estirpe selvagem” (“eines wilden Geschlechts”, no poema “Passion”, v. 9). O biógrafo de Trakl Otto Basil escreve que “nos anos de puberdade, ele [Trakl] adorava Richard Wagner” (“In den Pubertätsjahren schwärmte er [...] für Richard Wagner”) (BASIL 1965: 42). Em outra passagem, Basil (1965: 76) indica que “seus [de Trakl] amigos da juventude também relatam em unanimidade que ele defendia determinantemente a exaltação do incesto na ‘Valquíria’ de Wagner” (“Auch berichten seine Jugendfreunde übereinstimmend, daß er die Inzestverherrlichung in Wagners ‘Walküre’ eindeutig befürwortete”). A formulação do motivo do incesto, do qual a poesia de Trakl se ocupa, encontra em Wagner um exemplo de elaboração artística. Sem entrar por ora na questão de se essas citações acerca da sua juventude valem completamente para o poema “Passion”, há na poesia de Trakl menções textuais que apontam para a “Valquíria”.

3. 6. A “estirpe” dos amantes

Em “Die Walküre”, encontram-se as palavras: “ein wildes Geschlecht,/ nicht heilig ist ihm/ was andren hehr” (WAGNER 2015: 113, vv. 245-247) (“uma estirpe selvagem,/ não lhe é sagrado/ o que para outros digno de reverência”). A “estirpe selvagem”, na fala da personagem Hunding, convém à caracterização própria de seu interlocutor, Sigmund, que não se apresenta com este nome, senão que como “lobo” (vv. 118-157, “Wölfin”, v. 156), que veio de uma “selvagem floresta” (“wilden Wald”) (v. 151); um solitário, que não encontra lugar entre as pessoas (“Was rechtes ich je riet/ andern dünkte es arg;/ was schlimm immer mir schien,/ andere gaben ihm Gunst./ In Fehde fiel ich/ wo immer ich mich fand”) (vv. 189-194) (“o que eu aconselhava como

certo/ aos outros parecia ruim,/ ao que me parecia mau,/ aos outros favorecia¹³²./ Caía em contendas, onde quer que me encontrasse”, na trad. de Ernesto Ett, WAGNER 2011: 25). Ao longo da conversa, Siegmund conta que havia matado alguns homens ao defender uma moça que lhe pedira auxílio contra a realização de um casamento com quem ela não amava (vv. 210-242). Hunding, então, descobre que se acha em sua própria casa aquele contra quem buscava vingança, pois os mortos na contenda pertenciam aos seus. Ele anuncia que no dia seguinte lutará contra Siegmund por expiação, reparação (“Sühne”) (v. 250) em favor de seu sangue (“Sippenblut”) (v. 251). Nesse embate entre os dois, delineia-se um tema da ópera, a saber, a contraposição, a tensão entre a defesa de normas socialmente aceitas, autoridades estabelecidas, e a sua quebra, em defesa do amor – mesmo a tragédia, por assim dizer, da Valquíria Brünnhilde é definida em muito pelo conflito entre o sentimento, o amor e a submissão a uma ordem. Algo dessa oposição entre o “Wölfing”, o “lobo”, e seu contendor se mostra nos nomes deles, já que Hunding indica o cachorro, o animal domesticado. Na noite anterior ao duelo dos dois, Sigmund se une à esposa de Hunding, Sieglinde, a qual, como eles descobrem nessa mesma noite, é a sua irmã, a irmã de Sigmund: “Braut und Schwester/ bist du dem Bruder –/ so blühe denn Wälsungen-Blut” (vv. 601-603) (“noiva e irmã/ és para o irmão/ assim, floresça, então, sangue dos “Wälsungen”). Nesse contexto, nas palavras de Hunding “uma estirpe selvagem,/ não lhe é sagrado/ o que para outros digno de reverência” (vv. 245-247), deve ter significância, para aquele que as pronuncia, a consideração do casamento, da instituição do matrimônio como “sagrado”, “digno de reverência”, mesmo que isto não tenha relação com o amor entre duas pessoas – a dimensão sagrada do matrimônio é dada, nessa ópera, pelo deusa Fricka, que como “protetora do matrimônio” (“der Ehe Hüterin”) (v. 651) exige reparação (“harte Buße”) (v. 658) contra o ato dos Wälsungen. Ela reclama “pelo sagrado juramento do matrimônio, duramente insultado” (“als wüßtest fürwahr du nicht/, daß um der Ehe/ heiligen Eid,/ den hart gekränkten, ich klage”) (vv. 668-670), ao que o deus Wotan, pai dos Wälsungen, responde que considera “profano o juramento que une aqueles que não se amam” (“Unheilig/ acht’ ich den Eid, der Unliebende eint”) (vv. 671-673). A palavra *wild* (selvagem) tem um estatuto ambíguo no texto da ópera. O adjetivo é usado pelas figuras Hunding e Fricka (“die wilden/ Wälsungen”) (vv. 705-706) em detração aos Wälsungen, mas o selvagem é uma forma de designação própria do Wälsung, que defende o amor e não laços previamente e/ou socialmente definidos; Wälsungen cujas ações e união amorosa têm a simpatia de Wotan, do ‘deus pai’¹³³.

¹³² Uma tradução mais literal seria: “O que sempre me parecia ruim/ outros lhe favoreciam”.

¹³³ Ainda que faça alguns apontamentos sobre a música, L. Spitzer defende a possibilidade de abordar o texto de óperas de Wagner como um objeto até certo ponto autônomo, assinalando que “o próprio Wagner sempre incluiu

A dimensão do amor no poema “Passion”, assim, diz respeito também à relação de Siegmund e Sieglinde, com a menção à “estirpe selvagem” (ITA IV.1: 124, v. 9), à qual se ligam ainda, seguindo as determinações relativas aos Wälsungen e à sua união, as designações “Schwester” (“irmã”) (v. 7) e “Wolfe” (v. 13), “lobos” ‘que misturam o seu sangue’. Já no que se refere a Orfeu e Eurídice, os vv. 8-10, “Dunkle Liebe/ eines wilden Geschlechts,/ dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht” (“Amor escuro/ De uma estirpe selvagem,/ Da qual o dia se retira sobre rodas douradas”), podem significar, de outra feita, o dia tolhido aos amantes após a sua descida ao mundo dos mortos, já que no mundo mitológico grego o Hades é um lugar que o “carro” (Met. 2, v. 47) do sol não visita (v., p. ex., Met. 2, vv. 45-46, quando Febo jura pelo Éstige, comentando que seus olhos nunca o viram). O entardecer, o cair da noite cabe ainda à cena do encontro e da junção amorosa dos Wälsungen, pois marcações no texto da ópera indicam a chegada da noite, após o encontro e antes da união entre irmão e irmã (“es ist vollständig Nacht geworden; der Saal ist nur noch von einem matten Feuer im Herde erhellt”) (WAGNER 2015: 268) (“tornou-se completamente noite; o salão é iluminado apenas por um lânguido fogo do fogão”). A sequência da primeira estrofe de “Passion” leva à noite, indicada em expressão que designa o nascimento de Cristo, “Stille Nacht” (“noite silente”, significa também em port. a “noite feliz”). Os mitos de Orfeu e Eurídice, Siegmund e Sieglinde, são aproximados na moldura da Paixão (“Passion”).

3. 7. ‘Noite’ e associações dos amantes

“Passion”, em seu título e primeiros versos, sugere uma aproximação entre elementos cristãos e mitologia grega, algo análogo ao que acontece ao longo do poema “Brot und Wein”. Mas esse poema de Trakl, diferentemente do poema mencionado de Hölderlin, relaciona também figuras da mitologia germânica. No que toca a representações de tradições culturais, outra diferença entre “Passion” e “Brot und Wein” se refere à distinção entre a noite, muito vinculada em ambos à cultura cristã, e um tempo e lugar identificados com a luminosidade, o dia. A representação deste, se não ausente, é muito reduzida no poema de Trakl, que basicamente discorre sobre o entardecer e noite.

Em “Brot und Wein”, o percurso do poema nas duas primeiras estrofes indica o entardecer e a noite. Mas na terceira estrofe, o poeta, falando de “frohlockender Wahnsinn” (HW I: 194, v. 47) (“triunfante loucura”) que toma os cantores nessa “heiliger Nacht” (v. 48)

o texto de suas óperas em suas obras completas, dando assim a entender que julgava sua poesia capaz de resistir por mérito próprio” (SPITZER 2003: 83).

(“noite sagrada”), exorta a partir para a Grécia (HW I: 194, vv. 49-53). A estrofe seguinte combina um louvor à Grécia com a pergunta por seu antigo esplendor, terminando com a frase: “Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so/ Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag” (vv. 71-72) (“Pois assim retornam os supremos, tremulando profundamente chega assim/ Das sombras, para baixo, entre os homens, o seu dia”). Esses versos (vv. 71-72) veiculam uma imagem da transição da noite para o dia, de corpos celestes que retornam das sombras, imagem conjugada no poema com o deslocamento proposto para a Grécia. As próximas estrofes (5 e 6) giram em torno de um tempo luminoso, às quais a exclamação se contrapõe, na sétima estrofe: “aber Freund! wir kommen zu spät” (v. 109) (“mas amigo! chegamos muito tarde”), em que se expressa a percepção de uma chegada tardia do poeta. O momento do poeta é tarde. Seu tempo é a noite. O tempo luminoso, o dia, aparece pro e retrospectivamente tendo a Grécia Antiga como referência, a qual é encontrada pelo ‘poeta hespérico’, contudo, no seu tempo de ‘ocaso’ e ‘silente’ (por volta da segunda metade da sexta estrofe). A partir disso, volta-se no poema à caracterização da noite em que o poeta se encontra. Isto leva, na oitava estrofe, à consideração do momento de virada, de um momento, localizado no passado (é o momento do poema de conjunção de verbos no tempo passado), da transição do dia para a noite que perdura. Parafraseando o poema, a noite remonta à aparição de um “stiller Genius [...], welcher des Tags Ende verkündet’ und schwand” (vv. 129-130) (“um sereno gênio [...], que anunciou o fim do dia e desapareceu”)¹³⁴. Mas são deixados “como sinal” (“zum Zeichen”) (v. 131) ‘de que o “coral celeste” (“der himmlische Chor”)’ (v. 132) ‘foi e deve voltar’ e ‘para que haja também a possibilidade de alguma alegria’ nesse tempo da noite (vv. 133-135) os dois componentes que formam o título do poema, o pão e vinho, de modo que não deixa de se tratar de Cristo o marco de um momento de virada: “Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet/ und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins” (vv. 137-138) (“Pão é fruto da terra, mas é abençoado pela luz,/ E do deus trovejante provém a alegria do vinho”, na trad. de Maria Dias Furtado, HÖLDERLIN 1999: 77).

Já em “Passion”, esse poema não se detém na consideração de um momento relativo à luminosidade, ao dia. Orfeu toca em “jardim de ocaso” (“Abendgarten”) (v. 2). A partir desse segundo verso, indicações de queda perpassam o poema, até a última estrofe. Quando, após a entrada da noite, o poema se desloca a um passado – o verbo no tempo passado, “mischten” (ITA IV. 1: 124, v. 12) (“misturaram”) –, ele permanece, porém, em ambiente sombrio,

¹³⁴ Talvez não seja possível traduzir para o port. o adjetivo do substantivo “gênio”, “stiller”, com uma palavra que recubra os significados em jogo na passagem. Nota-se aqui que *still* significa também “silente”, “silencioso”, ressaltando a característica do silêncio que é atribuída a essa época introduzida pelo “fim do dia”, a época cristã.

representado pelos “finsteren Tannen” (v. 12) (“pinheiros sombrios”¹³⁵). Na sequência do verso que aponta para a noite (v. 11), volta-se a um passado (verbo no *Präteritum*, v. 13). O início da segunda estrofe, com a menção aos Wälsungen, diz respeito a uma antiguidade remota, mítica, que sugere povos germânicos num tempo anterior ao Cristianismo. Isto poderia indicar uma mudança para um tempo anterior à noite, no sentido de um tempo de luminosidade mais acentuada, mas não é o que se mostra. Mesmo essa representação dos Wälsungen é vista em vínculo com a noite, o tempo relacionado com o nascimento de Cristo (v. 11). No decorrer da segunda estrofe, nos vv. 14-15, em que se fala do “dourado” (“ein Goldenes/ Verlor sich die Wolke über dem Steg”) (“Algo dourado/ Perdeu-se a nuvem sobre a ponte”), este é retratado em seu momento de perda, desaparecimento. Uma possibilidade é ler estes versos como ‘o que é dourado se perdeu sobre uma ponte como uma nuvem’, numa imagem de desaparecimento do sol no céu, de ocaso, considerando-se que a poesia de Trakl prescinde em grande medida de conjunções comparativas (cf. p. ex. MENGALDO 2016: 54s.)¹³⁶ e utiliza-se de aposições (ainda que muitas vezes a sua determinação sintática seja duvidosa) para criar equivalências entre componentes. Já mais à frente, no poema, o sintagma “unter dämmernden Bäumen” (ITA IV. 1, v. 22) (“entre árvores em lusco-fusco”), o qual pode caracterizar uma alvorada, é seguido por indicações de cor relativas a escuridão e noite: “dunkleren Pfaden” (v. 23) (“trilhas mais escuras”), “von nächtigem Wohllaut” (v. 24) (“de melodia noturna”), “dunkler Verzückung/ voll” (“cheio de êxtase escuro”) (vv. 26-27). Assim, em “Passion”, esse lugar e tempo do entardecer e noite envolve as figuras míticas e suas diferentes designações de momentos culturais, o cristianismo, a Grécia Antiga, uma cultura mítica germânica. Esse ocaso que se relaciona com o Ocidente (*Abend-Land*).

A ambientação do entardecer e da noite, capaz de encobrir distinções, convém de certa maneira ao modo de associação dos mitos no poema, considerando que por vezes é difícil distinguir a que se referem certas passagens, provável que propositalmente ambíguas, como os vv. 8-10, que se encontram entre uma menção a Orfeu (vv. 1-2) e a relação dos Wälsungen (v. 13). Sem conjunção e com um verbo apenas na subordinada, o sintagma dos vv. 8-10 aparece como um aposto (“Dunkle Liebe/ Eines wilden Geschlechts,/ Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.”) (“Amor escuro/ De uma estirpe selvagem,/ Da qual o dia se retira sobre rodas douradas.”). Já que essa frase (vv. 8-10) é separada das anteriores por ponto e vírgula,

¹³⁵ Apesar de *Tannen* serem mais especificamente os abetos, as árvores que no Brasil são denominadas como pinheiro devem mais imediatamente evocar o tipo de árvore de que se trata no poema e suas conotações culturais.

¹³⁶ Prescindir de comparações através da conjunção “como” é algo que caracteriza, para G. Benn (GWE III: 513), um “sintoma” do poema moderno, em sua palestra “Probleme der Lyrik” (1951).

mas nenhum paralelismo sintático específico é determinante para a definição de sua inserção junto aos sintagmas precedentes, ela deve ser um aposto em referência a toda a passagem anterior, mais especificamente aos vv. 4-7. A frase pode qualificar o movimento de catábase, a busca da amada no mundo das sombras. Ao mesmo tempo, cria uma associação com o amor de Siegmund e Sieglinde. O verso seguinte à frase dos vv. 8-10, o v. 11, é separado do seu entorno por pontos-finais e também um sintagma sem verbo, “Stille Nacht” (“noite silente”). “Stille Nacht” se apõe ao movimento de catábase dos versos anteriores, determinando e situando uma chegada ao mundo ífero dos gregos, que não é apenas um mundo da escuridão, mas também de silêncio (Met. 10, v. 30; 53). Esse verso, ainda, representa um tipo de cisão no poema, ao instaurar um silêncio: enquanto se acham indicações de sons nos versos anteriores (vv. 1-10), como o instrumento musical (v. 1), o lamento (v. 4), o verbo que denota som “rauscht” (v. 4) (“sussura”, “murmura”) (ecoando em “davonrauscht”, v. 10), há indicação de mudez (“Schweigen”) (v. 16) a partir de “Stille Nacht” (v. 11) e não há verbo que denota sons. Essa indicação de silêncio perdura até a menção a “nächtige[n] Wohllaut” (v. 24) (“melodia noturna”) e o retorno do “tocar de cordas” (“Saitenspiel”), junto com o verbo “tönte” (“soou”/“soaria”) (v. 26), ao final do poema. A designação da “noite” (v. 11) vem na sequência de um anoitecer, inserindo-se num conjunto de marcações de sucessão temporal, como uma narrativa.

No que concerne ao encadeamento sintático, as relações textuais entre as últimas frases da primeira estrofe se dão por justaposição. Como assinala B. Böschenstein (2006 [1978]: 235), comparando o poema de Hölderlin “Brot und Wein” com poemas de Trakl do livro *Sebastian im Traum*, “ao invés dos vastos períodos de Hölderlin, temos sintagmas paralelos concatenados em aposição com ligação mais solta” (“Statt der weitgespannten Hölderlinschen Perioden haben wir appositionell parallele Satzglieder mit lockerer Verbindung”). É certo que essa poesia de Hölderlin apresenta também quebras, estranhamentos da concatenação lógico-sintática usual, mas, como aponta Böschenstein (2006 [1978]: 234s.), ela exhibe, na formulação do poema “Brot und Wein”, “das strömende Wort” (HW I: 193, v. 34) (“a palavra fluente”, na trad. de Dias Furtado, HÖLDERLIN 1999: 69). “A palavra fluente” que Böschenstein (2006 [1978]: 235) caracteriza como a do “deus da alegria Dioniso” (“Das strömende Wort des Freudengottes Dionysos”) – uma palavra que é qualificada como uma força da natureza. Os poemas de Trakl dessa fase, por seu turno, ainda que a evoquem, evoquem tal poesia, distinguem-se pelo seu estilo lacunar, seus “períodos mais elípticos” (“elliptischeren Satzgefügen”) (BÖSCHENSTEIN 2006 [1978]: 235.).

Algo do estilo de justaposição e elíptico de “Passion” determina a relação elaborada entre os caracteres míticos no poema. Decerto, são feitas intersecções entre esses mitos, mas um choque – um choque de elementos que é característico da lírica expressionista – também não deixa de resultar da aproximação entre eles no poema, de certo paralelismo das referências a eles. Uma expressão como “Dunkle Liebe/ Eines wilden Geschlechts” (ITA IV. 1: 124, vv. 8-9) (“Escuro amor/ De uma estirpe selvagem), que funciona como um aposto após o movimento de catábase vinculado à Orfeu (v. 1), pode ser entendida como uma qualificação do amor entre Orfeu e Euridice, que leva até o mundo das sombras. Mesmo assim, a definição ‘estirpe selvagem’ para eles não deixa de portar um estranhamento – vale notar que “selvagem” não precisa ser entendido como algo negativo, já que no contexto da *Valquíria* existe uma valorização das ações, sentimentos e atitudes dos Wälsungen, dessa ‘família de lobos’, como o que é genuíno contra o que é próprio da convenção. A definição ‘estirpe selvagem’ (ITA IV. 1: 124, v. 9) prepara a designação do ‘casal lobos’ (v. 13), que se liga a Siegmund e Sieglinde. Já na continuação da segunda estrofe, quando se fala do encontro do “tenro cadáver” (“der zarte Leichnam”) (v. 17) junto ao lago Tritão (“Am Tritonsteich”) (v. 18), deve-se presentificar, trazer para o primeiro plano, sobretudo, Orfeu e Eurídice novamente. Um dos motivos disso é que o nome Tritão, bem como o lago Tritão, sugere uma referência tanto diretamente aos gregos, à mitologia grega antiga (Tritão deidade marinha filho de Poseidon e Anfitrite, na Quarta Pítica aparece como uma personificação, senhor do lago Tritão, v. o art. “Triton”, em *Der neue Pauly*, p. 833), quanto a um lago do parque de Salzburg Hellbrunn – segundo Otto Basil (1965: 57), Trakl se deixava trancar no parque, passando a noite lá –, ao lago em que se acham figuras de Tritões e junto ao qual há uma representação estatutária de Orfeu e Eurídice, na qual ela aparece deitada, como que “schlummernd” (ITA IV 1: 124, v. 19) (“dormindo”), enquanto Orfeu toca um violino. Essa representação estatutária evoca a ideia da morte de Eurídice, com Orfeu lamentando com sua música e seguindo-a para o mundo ífero: “a gruta de Orfeu em Hellbrunn representa como caverna estilizada a entrada para o mundo ífero. Ali, Eurídice está, como figura pétrea, deitada e escuta imersa o som” (“Die Orpheus-Grotte in Hellbrunn stellt als stilisierte Höhle den Eingang zur Unterwelt dar. Dort liegt Eurydike als steinerne Figur und lauscht versunken den Tönen”) (KALTENSTEIN 2011: 15)¹³⁷. Trakl tem poemas, com várias versões, chamados “Die drei Teiche in Hellbrunn”, em que aparecem o nome de Orfeu (HKA I: 178, v. 4) e “Tritonen” (“Tritões”) (HKA I: 178, v. 22). Assim, da

¹³⁷ Descrição da cena em Hellbrunn do caderno *Schloss Hellbrunn & Die Wasserspiele*.

menção aos *Wälsungen* do início da segunda estrofe volta-se a menções mais próximas a Orfeu e Eurídice.

Num movimento análogo ao que acontece na primeira estrofe, frases justapostas, que tendem a serem lidas como aposto, levam a uma mudança do mito, através de palavras que sugerem associações entre as diferentes figuras míticas mencionadas no poema. Após os vv. 12-14, há novamente um ponto e vírgula. As frases se seguem novamente sem conjunção. Um paralelismo que existe com a primeira estrofe é a ideia de um escurecer, nos vv. 14-15: “ein Goldenes/ verlor sich die Wolke über dem Steg” (“Algo dourado/ perdeu-se a nuvem sobre a ponte”). O paralelo acontece por causa da imagem da perda de algo que brilha, reluz, a qual pode ser compreendida como um anoitecer, que vem, no poema, após uma passagem referente a um par mítico (vv. 4-7 e 12-14). Nessa volta à cena, o anoitecer tem ainda alguns outros sentidos. No adjetivo nominalizado “Goldenes” (v. 14), pode-se designar o Sol, a partir de sua cor. “Goldenes” (“algo dourado”) significa, entretanto, não apenas o brilho, uma luz, mas ainda algo que é tido como de valor, bom. Sua conjugação com uma perda (“verlor”) (v. 15) transmite a ideia de uma falta que não é só de uma luz, mas também do que comumente é vinculado a algo valioso, mesmo feliz (na expressão do tempo dourado).

O campo semântico que envolve a frase dos vv. 14-15 “ein Goldenes/ verlor sich die Wolke über dem Steg” faz pensar na relação dessa perda com algo terrífico: temos no v. 14 estarrecimento (“steinern[...]”) e no v. 16 emudecimento (“Schweigen”). Já os vv. 12-14 indicam a junção dos “lobos”, “in steinerner Umarmung” (“em abraço pétreo”). O ‘abraço’ dos “lobos” se associa à união amorosa de Siegmund e Sieglinde, da *Valquíria* de Wagner, união incestuosa entre irmão e irmã. Tal incesto não é necessariamente algo negativo ou terrífico em Trakl, o caso pode justamente ser o contrário: como visto acima, em “Abendländisches Lied”, a alusão aos *Wälsungen* e sua relação se insere em um momento apoteótico final, uma apoteose dos amantes, do ser humano, junto à poesia. O incesto de Siegmund e Sieglinde possui também conotações positivas em Wagner. Ele aparece como expressão de um amor genuíno, chancelado como tal por Wotan (WAGNER 2015: 130, vv. 658-770). A Valquíria Brünnhilde é tocada por esse amor e denomina os *Wälsungen* como “edles Geschlecht”, uma “nobre estirpe” (v. 2149). Num nível mítico, em muitos mitos, não é incomum o incesto entre irmãos ser um ato dos deuses.

Na concepção cristã de mundo, cuja imagética é referida em “Passion”, o incesto leva a marca de uma culpa. O tema do amor incestuoso no âmbito de uma visão cristã ressoa, por exemplo, num poema da juventude de Trakl, “Blutschuld” (“Culpa de sangue”) (HKA I: 249,

não publicado, pertencente à *Coletânea de 1909*), em que os amantes oram à Maria pedindo perdão pela junção amorosa ‘pecadora’ – *Blutschuld* ecoa uma palavra alemã para incesto, *Blutschande*. Em “Passion”, uma complexa intersecção entre o motivo do incesto e o imaginário cristão é formada por um eixo do poema que se constitui pelo verso “Stille Nacht” (ITA IV. 1: 124, v. 11): apesar dos versos seguintes a ele se relacionarem a um passado (vv. 12-15), o que pode ser uma referência a algo anterior a essa noite caracterizada pelo nascimento de Cristo, a sequência ao verso “Stille Nacht” é determinado por um silêncio e mesmo escuridão instaurados por essa ‘noite’. Exemplo da extensão disso nos versos subsequentes são os “Finstere[...] Tannen” (v. 12), os “pinheiros sombrios”.

Os pinheiros fazem parte da paisagem d’A *Valquíria*, cujas indicações cênicas assinalam essas árvores (no início do terceiro ato, WAGNER 2015: 168s.). O pinheiro como parte do cenário do mito de Siegmund e Sieglinde, do cenário de sua junção amorosa, se acha ainda no poema de Verlaine traduzido para o alemão por Franz Evers com o título “Wahrlich, ich bin von Leid zerfetzt...” (“Em verdade, sou dilacerado em sofrimento”), no verso “Doch in der Heimat rauhem Tann” (VERLAINE 1902: 105, o livro *Amour* é de 1888) (“Mas no desameno pinheiral do lar”). Esse poema faz parte da antologia organizada por Stefan Zweig com traduções desse poeta francês para o alemão, livro que, segundo a edição de Innsbruck, Trakl utiliza para elaborações em sua poesia, com empréstimos de cenas e palavras (ITA I: 16, v. também ITA IV. 1: 90, na seção de explicações, *Erläuterungen*). Nesse poema de Verlaine, o poeta é identificado com a figura de Siegmund. Os nomes de Siegmund e Sieglinde não aparecem, mas fala-se de si próprio “como um lobo caçado” (“wie ein Wolf gehetzt”) pelas matilhas (“Meuten”, VERLAINE 1902: 105), pelos cães (“Spürhunde”; “Hetzhund”) (id. ibid.). O poema, nessa tradução de Evers, usa palavras, imagens e formulações que aparecem na *Valquíria* de Wagner, como “Der Feinde Meute/ hetzte mich müd” (WAGNER 2015: 104, v. 44-45) (“a malta dos inimigos/ me acossou até cansar”), o bando de invejosos (“der Neidinge harte Schar”, v. 146), a transformação do lobo num objeto de caçada (“ein flüchtig Tier”) (VERLAINE 1902: 105) (“um animal fugitivo”). No poema de Verlaine, o eu-lírico é ameaçado de morte por “noch ein Hetzhund” (id. ibid.), ‘mais um cão’, o que lembra a figura de Hunding como seu inimigo em duelo final. Na última estrofe, o eu-lírico revela, porém, seu desejo de morrer “vom Weib verwüstet” (“devastado pela mulher”), que é identificada como a sua irmã, “meiner Schwester”: “O laßt mich doch nur sterben hier,/ ihr Wölfe, meine Brüder ihr,/ vom Weib verwüstet, meiner Schwester” (VERLAINE 1902: 106) (“Ó, mas permiti apenas morrer aqui,/ vós, lobos, meus irmãos, vós,/ devastado pela mulher, minha irmã”). O poema de

Verlaine trata, por fim, de uma morte de amor, pondo fim ao sofrimento. Um amor entre irmão e irmã, com muitas referências à *Valquíria*. A última estrofe desse poema de Verlaine se inicia: “Ich schleppe blutend mich zum Bach/ mein Herz folgt seinem Brausen nach” (id. *ibid.*) (“Eu me arrasto sangrando até o ribeiro/ meu coração segue o seu bramido”), o que ainda alude à cena de reconhecimento e união amorosa entre Siegmund e Sieglinde, quando eles descobrem sua imagem um no outro (WAGNER 2015: 123, vv. 513-517). Assim, nesse poema de Verlaine, delineia-se o motivo da morte de amor – um motivo, aliás, trabalhado por Wagner ao final de *Tristão e Isolda* (1857) (SPITZER 2003 [1945]: 83-94) – com o encontro amoroso com a irmã, ‘entre lobos’. Alude-se a uma desfiguração, transfiguração que leva em arrebatamento, êxtase, à dissolução do eu. No desejo de “morrer aqui” (VERLAINE 1902: 106), ressoa o desejo de Siegmund de permanecer com a irmã, ao invés de seguir a Valquíria para junto de outros heróis, em Valhala.

Mas os pinheiros em “*Passion*” (ITA IV 1., v. 12), além de estarem em conjunção com a relação e união de Siegmund e Sieglinde, induzem à associação com um símbolo do advento de Cristo, posto que o verso anterior também se remete a isto. Assim, a paixão entre os Wälsungen aparece sob esse signo, o do nascimento de Cristo. Temos uma junção do mito de Siegmund e Sieglinde com a época cristã. Nessa junção, um dos sentidos de estarrecimento vinculado a esse ato pode estar ligado, de maneira geral, à consideração do incesto nessa época. Na sequência do estado de petrificação (v. 14) está o emudecimento, que é comparado a uma situação infante, de ausência de fala: “*Geduld und Schweigen der Kindheit*” (v. 16) (“*paciência e silêncio da infância*”). A partir do verbo no tempo passado (v. 13), o poema perfaz um regresso também ao estado da infância. O regresso cabe no âmbito do tema familiar, do amor entre irmão e irmã. Mas esse mundo da infância é definido por uma falta (isto tem ressonâncias em vários níveis do poema, Siegmund e Sieglinde, p. ex., foram separados na infância e novamente logo após se reencontrarem). Esse verso que indica silêncio e paciência (v. 16) define ainda uma situação que se apresenta com o título do poema, “*Passion*”. A palavra alemã *Geduld* (v. 16), pois, tem sentidos muito próximos à palavra latina *patior* (de onde provém *passio*, paixão), como o suportar, tolerar.

Na elaboração da temática da “*Paixão*”, os mitos mencionados no poema são abarcados por um aspecto de sofrimento e mesmo martírio, ao qual se junta o de amor (amor carnal). Nessa elaboração, mesclam-se perspectivas e elementos mítico-culturais. “*Langes Schweigen*”, por exemplo, é uma indicação na *Valquíria* (WAGNER 2015: 155) que determina a situação dos amantes após a sua junção amorosa, nessa noite que, porém, antecede o dia da vingança de

Hunding. “Geduld und Schweigen” (v. 16) (“paciência e calar-se”) pode designar como um calvário a ida de Orfeu ao mundo dos mortos, sua perda e busca de Eurídice, a qual ele não pode olhar antes de ter deixado o mundo das sombras, esse lugar de silêncio (“muta silentia”), como descrito nas Met. 10, v. 53.

No v. 17 de “Passion”, temos novamente o verbo no tempo presente: “Wieder begegnet der zarte Leichnam/ Am Tritonsteich/ Schlummernd in seinem hyazinthenem Haar” (ITA IV. 1: 124, vv. 17-19) (“De novo encontra o tenro cadáver/ No lago Tritão/ Dormente em seu cabelo de hiacinto”). Em conexão com a volta ao tempo presente, há a retomada do motivo dos versos iniciais, em que se refere ao que está morto e se retrata um movimento de descida, “seguindo a sombra da irmã” (vv. 2-7), uma indicação de seguir a amada que morrera. Há algumas reverberações entre ambas as estrofes, como “Ein Totes” (v. 2) e “Der zarte Leichnam” (v. 17), “der blaue Teich” (v. 5) e “Tritonsteich” (v. 18) (sendo ainda que a cor azul é recobrada no adjetivo “hiacinto”, v. 19), “Ruhendes” (v. 3) e “Schlummernd” (v. 19). Considerando a sequência de um movimento de catábase, de ida ao mundo dos mortos com a menção ao mito de Orfeu, os vv. 17-19 se associam a um (re)encontro com Eurídice no mundo dos mortos. O encadeamento “Wieder begegnet” (v. 17) (“novamente [se] encontra”) ecoa o verbo *wiederbegegnen*, reencontrar. O trecho dos vv. 17-20 designa uma situação entre a ida de Orfeu ao mundo dos mortos em busca de Eurídice e o momento da subida do mundo dos mortos. Os primeiros versos da terceira e última estrofe apresentam elementos próprios da cena do retorno do mundo dos mortos, com Eurídice ‘seguindo’ (“folgt”) (v. 21) (“sequens”, Georg. 4, v. 486) e com o motivo do olhar (“Äugendes”) (ITA IV. 1: 124, v. 22). Ainda nos vv. 17-19, a escolha lexical “schlummernd” (“dormente”) (não obstante estado associado ao de morte¹³⁸) provoca a ideia de um despertar, uma volta do mundo das sombras, de um encontro com o que está morto (“Leichnam”) que pode fazê-lo retornar a vida.

Lago também é parte da geografia mítica greco-romana do mundo dos mortos. Mas, como escrito anteriormente, essa cena junto ao “lago Tritão” (v. 18) possui ainda semelhanças com a apresentação do mito de Orfeu e Eurídice junto ao lago com esculturas de Tritões, em Hellbrunn¹³⁹. Nesse parque de Salzburg, há a representação de Orfeu tocando (talvez lamentando) junto a Eurídice, que ‘dorme’. Tal configuração se adequa à passagem inicial do poema “Passion”. Esse conjunto estatutário em Hellbrunn tende ainda à indicação do motivo do

¹³⁸ Cf. a entrada do verbo no *Grimm-online* (acesso 06/03/2018): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS12450#XGS12450.

¹³⁹ Csúri (2007: 65, n. 8) afirma que “sabidamente, um dos três lagos em Hellbrunn chama-se de fato *Tritonsteich*” (“Bekanntlich heißt der eine von den drei Teichen in Hellbrunn tatsächlich Tritonsteich”).

mito de uma descida ao mundo ífero, ao mundo das sombras, com a tentativa de resgatar Eurídice com a música, bem como a designar um encontro seu ali, por se tratar de estátuas em uma caverna. Desse modo, a formulação da cena “junto ao lago Tritão” (v. 18) aproxima o mito de Orfeu (denominado no primeiro verso do poema) a um contexto de Trakl. Junto a isso, não deixam, contudo, de existir um processo de desreferencialização, abstração, e a permanência de ambiguidades, próprios à poesia de Trakl.

Um índice de abstração é a referência, nos vv. 17-19, a um sujeito somente. Seria o caso de definir que se observa no trecho um ‘corpo morto’ (“Leichnam”, v. 17), mas mesmo a determinação desse estado não é decisiva (algo que, aliás, perpassa o poema). *Schlummern* pode designar metaforicamente quem está morto, mas suas primeiras acepções são dormir, repousar. O dicionário *Grimm* registra em Lutero o uso de *Leichnam* indicando o corpo vivo, um sentido que pode ser encontrado ainda em Tieck¹⁴⁰. Assim, em um nível de sentido do poema, esse estado retratado, essa condição, pode ser comparável à de morte, em uma analogia. Lida-se com uma situação, na relação entre os amantes, assinalada como sem vida. Um estado inanimado que sugere o que está petrificado, como no “abraço” dos “dois lobos” (v. 13-14). No que se refere à ‘Paixão’, pode-se pensar na ideia de uma ressurreição, ainda que também em sentido estendido, simbólico, ao final desse ‘sofrimento’. O resgate de uma situação análoga à morte e volta à vida através de um martírio gira em torno de significações relativas à Paixão.

Na relação com o mito dos Wälsungen, a amante designa a si mesmo como “Leiche” (WAGNER 2015: 152, v. 1222) (“cadáver”) após a sua união com Siegmund, a que se segue um estado de dormência, *schlummern* (“die Schlummernde”, v. 1392). Ele chega a desconfiar de que esse estado de Sieglinde é um tipo de encantamento da valquíria Brünnhilde, para que ela não sofra com a batalha: “leblo scheint sie,/ die dennoch lebt” (vv. 1480s.) (“sem vida, ela parece,/ ela que, contudo, vive”). Em sentido abstraído, existe a intenção de livrar, resgatar Sieglinde de sua situação (com Hunding, sua situação de amante do irmão e mulher casada), retratada como uma situação funesta. Para Siegmund, a batalha contra Hunding tem ainda o sentido de uma expiação: “Was je Schande dir schuf,/ das büßt nun des Frevlers Blut” (WAGNER 2015: 153, v. 1250s.) (“o que quer que seja que te fizera,/ paga-o agora o sangue do sacrílego”). A expiação reverte contra si. À espera da batalha, num sofrimento, num tipo de suplício, Brünnhilde anuncia que Siegmund não vencerá o duelo – sua morte deve, entre outras coisas, expiar a desonra matrimonial. Siegmund escolhe, então, não seguir a valquíria para a morada dos deuses e heróis, por causa de Sieglinde (vv. 1317-1455). Uma semelhança com o

¹⁴⁰ Acesso 06/03/2018: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GL04116>.

martírio de Cristo é que Siegmund, em sua morte, é abandonado pelo pai. Por fim, Sieglinde tem de vivenciar o irmão e amado morto (WAGNER 2015: 166s.).

Para Kemper (1998: 161) e Hiebel (2005: 165), o verso 20 de “Passion”, “Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!” (“Que enfim a fria cabeça arrebente!”) é expressão de um “desejo de morte” (“Todeswunsch”). Não há marca pronominal que indique de quem é ou a quem essa frase do poema se refere. De todo modo, esse verso ilustra um sofrimento, um suplício, o que une as figuras referidas dessa ‘paixão’. No âmbito da Paixão, Hiebel (2005: 165) associa a menção à cabeça com o martírio de Cristo, associação advinda, no caso, do cântico cristão “O Haupt voll Blut und Wunden” (“Ó, cabeça cheia de sangue e chagas”), presente também em *Matthäuspasion*, de Bach. A cabeça de Cristo enxangue com a coroa de espinhos é um dos símbolos da Paixão. A cabeça é um símbolo da morte também de Orfeu. Mas, não sendo a parte desse mito em foco no poema, isto fica como pano de fundo da comparação entre as figuras da ‘paixão’ (Orfeu e Cristo). Também sua morte pelas mônades possui muitos traços de expiação (tratada aqui no primeiro capítulo), de castigo pelo desprezo do amor.

Seguindo a leitura de Kemper (1998: 161) e Hiebel (2005: 165), esse verso clama por uma conclusão da mortificação. No contexto do poema, ele pode exprimir o fim do sofrimento com a morte ou o fim da situação de sofrimento por causa da morte do outro da relação amorosa, com o adjetivo “kühl [...]”, “frio”, talvez designando um estado cadavérico, ou estarecido, petrificado. Até determinado ponto, a ‘paixão’ significa salvação, nesses mitos referidos em “Passion”. Numa interpretação da figura de Cristo na Bíblia, a morte de Cristo significa a salvação do pecado original, da Queda – como escreve Kemper (1998: 160): “‘Noite Feliz’ é o sinal de esperança, que anula a Queda, da cristandade” (“‘Stille Nacht’ ist das den Sündenfall annullierende Hoffnungszeichen des Christentums”). Na questão da culpa no poema, mescla-se a ideia de pecado original e de sua redenção na Paixão com o ato do incesto, o ato de amor dos “dois lobos” (ITA IV. 1: 124, v. 13). Nesses mitos mencionados no poema, existe, até certo ponto, uma ‘esperança’ que se apresenta de salvação de uma situação de queda, de pecado, de condição de morte. No que se refere mais especificamente aos mitos dos Wälsungen e de Orfeu e Eurídice, os quais representam, cada qual, paixão carnal, figura do poeta e a poesia na passagem pelo mundo dos mortos, seus desfechos não reportam completamente salvação de uma condição de morte. Esse verso (20) não parece vincular-se a um desfecho de salvação relativo a trazer Eurídice de volta ao mundo dos mortos.

Kemper (1998: 161) fala de uma “sedução que não cessa” (“unablässige Verführbarkeit”) na relação entre os amantes, entre irmão e irmã, em sua interpretação de

“Passion”; “sedução que não cessa” acentuada com a expressão “immer folgt” (“sempre segue”), do verso do início da última estrofe (ITA IV. 1: 124, v. 21). Em referência a Orfeu, delineia-se, no início da última estrofe, o motivo do olhar (v. 22), o qual, seguindo versões anteriores do mito, não deveria voltar-se a Eurídice durante a subida deles do mundo dos mortos, sob pena de não poder resgatá-la. A menção ao olhar é parte do mito que significa que Orfeu não resiste a olhar Eurídice, o que configura uma impossibilidade de salvação de Eurídice por Orfeu durante seu ‘calvário’, sua subida do mundo dos mortos com a proibição de voltar-se a ela. Já se apontou acima que as conjunções em Trakl não necessariamente funcionam como conectores lógicos em sentido mais comum, mas uma relação que, nessas considerações, advém de “denn” (“pois”) (v. 21) é: Orfeu deseja o fim de seu sofrimento e mesmo a morte, “pois” não resiste a olhar para Eurídice; “pois” não lhe é possível não ‘seguir’ Eurídice.

3. 8. Caracterizações da figura de Orfeu

Os versos 21-25 são bastante intrincados sintaticamente. Não possuem resolução unívoca. Numa proposta de leitura de Hiebel (2005: 166), o pronome “dieser” (v. 23) é entendido como o sujeito da frase, um pronome masculino singular (“este”) tendo Orfeu, nomeado no início do poema, como referência, com suas aposições trazidas à frente, numa inversão – isto explicaria, aliás, as vírgulas em torno de “ein blaues Wild” (v. 21) (“um cervo azul”) e “Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen” (v. 22) (“algo espreitando entre árvores em lusco-fusco”): “Denn immer folgt, ein blaues Wild,/ Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen,/ Dieser dunkleren Pfaden/ Wachend und bewegt von nächtigem Wohllaut,/ Sanftem Wahnsinn;” (21-25) (“Pois sempre segue este, uma caça azul,/ Algo espreitando entre árvores em lusco-fusco,/ Por trilhas mais escuras/ Em vigília e movido por melodia noturna,/ Suave loucura;”). Apesar de uma referência textual a Orfeu se localizar muito distante, uma concordância de sentido procede das aposições, principalmente de “Äugendes” (v. 22) (“que espreita”/ “espreitando”), que convém ao olhar de Orfeu quando da subida do mundo dos mortos.

Esse ‘olhar entre árvores em lusco-fusco’ (v. 22) sugere um olhar quando se apresenta uma luz, algo análogo ao olhar de Orfeu para trás, já sob uma luz da saída do mundo das sombras, já na saída do mundo ífero (Georg. 4, v. 490; Met. 10, v. 55). Ali, Orfeu volta seu olhar, voltando-se a “dunkleren Pfaden” (V. 23), a “trilhas mais escuras” (volta o olhar ao mundo das sombras). Nisso, ele ‘segue’, é ‘movido por’ “loucura”: “dementia”, que pode ser traduzido por *Wahnsinn* (loucura), toma Orfeu, nesse momento, nas *Geórgicas* (4, v. 488). Nesse livro de Virgílio, fala-se também de que nesse momento Orfeu é ‘vencido em sua razão’

(“victusque animi”, v. 491); sucumbe a uma loucura. Segundo Werner Michler (2016: 388), tanto as *Bukolika* quanto as *Georgika* eram parte do programa escolar da aula de latim do sexto ano (*sechste Klasse*) de Trakl, seus últimos semestres concluídos com mais sucesso.

A palavra “Wild” (ITA IV. 1: 124, v. 21) retoma “wildes Geschlecht” (v. 9) (“estirpe selvagem”), designação, na primeira estrofe, da ‘paixão’ de Orfeu e Eurídice, que o leva a segui-la no mundo das sombras, e da ‘paixão’ de Siegmund e Sieglinde, o qual também ‘segue’ a irmã em sua morte (cf. WAGNER 2015: 153, vv. 1317-1455). A mudança do adjetivo *wild* para o nome, *das Wild*, condiz com a tensão própria a Siegmund, do ‘lobo’, animal caçador, que é perseguido, caçado. Essa mudança também opera com os sentidos de paixão trabalhados no poema: o arrebatamento e o sofrimento, a passividade.

Wild é ainda uma designação do poeta em Hölderlin (HW I: 103, v. 5), “das getroffene Wild” (“a caça atingida”), na elegia “Menons Klage (sic) um Diotima” (“Lamento de Mênon por Diotima”), poema que lida com a perda da amada, as formas de permanência dela e do amor¹⁴¹. Nesse trecho de “Passion” (vv. 21-25), há algo de uma estilização de Orfeu como Hölderlin (se não for o mais apropriado inverter a ordem dos termos da comparação, Hölderlin como Orfeu), não só por essa designação “Wild” e reminiscência do poema de Hölderlin em que o poeta busca a amada após sua morte (a morte da amada significa também uma morte para o eu-lírico de “Menons Klage [sic] um Diotima”, que ‘erra’ então “como as sombras”, “wie die Schatten”, HW: 104, v. 57), mas também pela palavra “wachend” (ITA IV. 1: 124, v. 24), que combina com a exigência feita em “Brot und Wein” de “wachend zu bleiben bei Nacht” (HW I: 193, v. 36), “permanecer acordado à noite”, nesse tempo da noite que se delineia em ambos os poemas, “Brot und Wein” e “Passion”. Ambos, Orfeu e Hölderlin, se aproximam ainda por sucumbirem a uma “suave loucura” (“Sanftem Wahnsinn”) (ITA IV. 1: 124, v. 25). Para B. Böschstein (2006: 237), “Sanftem Wahnsinn” é mais uma lembrança de Hölderlin em “Passion”, levando-se em conta que a expressão ecoa “[der heilige Bruder]/ Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns” (HKA I: v. 37) (“[o sagrado irmão]/ imerso no suave tocar de cordas da sua loucura”), do poema “Helian”¹⁴². O “sagrado irmão” é, na interpretação de

¹⁴¹ Para algumas possíveis relações entre esse poema de Hölderlin, que termina com o verso “und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt” (“e novamente começa um ano de nossa alma”), e o poema de Trakl, do livro *Sebastian im Traum*, “Frühling der Seele” (“Primavera da alma”), v. AURNHAMMER 1986: 272 e *infra*, neste capítulo. É provável, no caso, uma intermediação de Stefan Georg entre Trakl e o poema de Hölderlin, tanto por causa do seu livro (de 1899) *Das Jahr der Seele* quanto da antologia organizada por George e Wolfskehl *Deutsche Dichtung*, em que esse poema de Hölderlin comparece (AURNHAMMER 1986: 272ss.).

¹⁴² A referência a Hölderlin se sugere em “Helian” em sua junção de elementos “do paganismo e cristianismo” (“Heidentum und Christentum”) (BÖSCHSTEIN 1999: 89, para quem *Helian* é uma junção de *Helios* e *Heiland* [salvador], p.84). Outra mostra de que a loucura é posta em conexão com Hölderlin por Trakl é o poema deste intitulado “Hölderlin” (1911), publicado postumamente, pela primeira vez em 2016 (poema que, assim,

Böschenstein (2006: 236), uma referência a Hölderlin, o que se depreende através da expressão “das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns”. Em “Helian” – e de certa forma também em “Passion” –, há a aproximação de “Saitenspiel” (“tocar de cordas”) e “Wahnsinn” (“loucura”), algo que, se não reflete exatamente o que está em “Brot und Wein”, mostra uma formulação, uma condensação por Trakl de motivos desse poema de Hölderlin. Nas palavras de Böschenstein: “há ‘Saitenspiel’ e ‘Wahnsinn’ em *Brot und Wein*, mas elas não significam algo que forma uma unidade, senão o que está em contraste: a voz solitária frente ao êxtase noturno jubilante sob o signo de Dioniso” (“‘Saitenspiel’ und ‘Wahnsinn’ gibt es zwar in *Brot und Wein*, aber sie meinen dort nichts Zusammengehöriges, eher Kontrastives: die einsame Stimme gegenüber der frohlockenden nächtlichen Ekstase im Zeichen des Dionysos”) (BÖSCHENSTEIN 2006 [1997]: 253). “Frohlockender Wahnsinn” (HW I: 194, v. 47)¹⁴³, a “loucura jubilante”, de “Brot und Wein”, a qual arrebatava o poeta a paragens da Grécia antiga, é transformada, em “Passion”, em “sanftem Wahnsinn” (ITA IV. 1: 124, v. 25), em que, entre outras coisas, o adjetivo *sanft* se adéqua mais à temática da ‘paixão’ no sentido da passividade.

Essa qualificação da “loucura” é ambígua. Ela modera tanto a designação da loucura de Hölderlin quanto da loucura dionisíaca em “Brot und Wein”, “jubilante” (“frohlockender Wahnsinn”, HW I: 194, v. 47). De todo modo, ela não deixa de se relacionar, como se percebe no verso seguinte (v. 26) (“Verzückung”) (“êxtase”), com um âmbito de Dioniso. No que diz respeito à elaboração poética de “Passion”, segue-se Hölderlin no sentido de aproximar época cristã e Antiguidade. Mais especificamente, no sentido de aproximar elementos de Dioniso com a época cristã: nos versos finais de “Passion” – ainda voltaremos aos vv. 21-25 –, temos o retorno do “tocar de cordas” (“Saitenspiel”) (v. 27), que recupera os sons de cordas, o domínio da música de Orfeu dos primeiros versos, o qual é relacionado, então, com uma esfera mais marcadamente cristã, da penitência (“Büßerin”) (v. 28), por causa do tema da “Paixão”, em imagem que junta o tema cristão do poema com o êxtase (“Verzückung”) (v. 26).

O “tocar de cordas” (“Saitenspiel”) (v. 27), ao final do poema, recupera o tocar de Orfeu dos primeiros versos, cujo lamento, ali na primeira estrofe, conjuga-se com o verbo *rauschen*

Böschenstein não podia conhecer quando da escrita de seus artigos sobre a relação entre Hölderlin e Trakl): “So ward ein edles Haupt verdüstert/ In seiner Schönheit von Glanz und Trauer/ Von Wahnsinn, den ein frommer Schauer/ Am Abend durch die Kräuter flüstert.” (TRAKL 2016: 421) (“Assim, tornou-se sombria uma nobre cabeça/ Em sua beleza de brilho e tristeza/ Pela loucura, a qual um arrepiado piedoso/ Sussura à noite através das ervas.”).

¹⁴³ V. os vv. 47-48 de “Brot und Wein”, acerca da loucura que toma o poeta, os poetas, em “noite sagrada”: “Drum! und spotten des Spotts mag gern frohlockender Wahnsinn,/ wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift” (“Por isso! E loucura jubilante gosta de escarnecer do escárnio,/ quando, de repente, toma os cantores em noite sagrada”).

(v. 4). Nas palavras que denotam sons da primeira estrofe, antes da “noite silente” (v. 11) que instaura um silêncio no poema até por volta da metade da última estrofe, sobressai a repetição de *rauschen* (v. 4; 10). Essa repetição acompanha a da primeira estrofe também de “Brot und Wein” (HW I: 193, v. 2; 10). Nesse poema de Hölderlin, a recorrência de *rauschen* deve indicar ecos, rumores de Dioniso – nesse poema em que Dioniso desempenha papel fundamental –, de *Rausch* (inebriamento), nesse momento em que o silêncio se impõe (“still wird die erleuchtete Gasse”) (HW I: 193, v. 1) (“a viela iluminada torna-se quieta”), nesse tempo vinculado a Cristo. Em “Passion”, com suas alusões e associações a “Brot und Wein”, esse ressoar de *rauschen* deve também rememorar o poema de Hölderlin e o âmbito de Dioniso. Em *rauschen*, há um eco de *Rausch* – em Nietzsche, *Rausch* é a característica do princípio dionisíaco (KSA I: 30s.). Também o “junco” (“Rohr”) (ITA IV. 1: 124, v. 4), que evoca um som de flauta, induz a uma associação com Dioniso, por ser o instrumento de Pan e sátiros, integrantes do cortejo desse deus. *Rausch* aparece ainda, de maneira geral, como elemento da poesia e poética de Trakl através das indicações de substâncias que levam ao inebriamento, como o vinho e o ópio (*Mohn*). Para citar apenas um exemplo, no poema “Geistliche Dämmerung” (“Lusco-fusco espiritual”), também do ciclo *Siebengesang des Todes*, após o cair da noite, retratado nas duas primeiras estrofes com sua chegada do silêncio, a experiência da escuta da “voz de lua da irmã/ através da noite do espírito” (“der Schwester mondene Stimme/ Durch die geistliche Nacht”) (HKA I: 118, vv. 12-13) é precedida por uma viagem “ébrio de ópio” (“trunken von Mohn”) (v. 9). O inebriamento está ali em conjunção com um encontro com a “irmã” e sua música, reflexo de uma música das esferas, trazida para essa ‘noite silente’. Em “Passion”, Orfeu representa uma música, poesia, nessa ‘noite silente’. Sua poesia, seu “tocar de cordas” (“Saitenspiel”) (ITA IV. 1: 124, v. 27) é relacionado a algo de Dioniso, um “êxtase” (“Verzückung”) (v. 26). Ele insere um sentido dionisíaco nessa ‘noite’, nessa “Paixão”, que, devido à associação com o seu mito, vincula-se a um aspecto amoroso, à paixão das figuras dos amantes tratados no poema.

3. 9. Entre Cristo e Dioniso

Tal ‘êxtase’, contudo, na palavra “Verzückung” (v. 26), não deixa de resguardar associação também com um universo religioso cristão, como experiência de uma mística cristã, já que, ao final desse poema que relaciona Antiguidade grega e Cristianismo, encontra-se também a imagem da “penitente” (“Büßerin”) (v. 28). B. Böschstein (2006 [1984]: 276) considera a existência de um “canto penitencial para a nova Maria Madalena” (“des verzückten Bußgesangs

für die neue Maria Magdalena”) nos versos finais de “Passion”. Todavia, analisando o uso da palavra *Verzückung* em Trakl, ela se encontra em intersecção entre a esfera de Dioniso e a cristã. Ela não é uma daquelas palavras que têm várias dezenas de aparições na poesia de Trakl. O *Index* de Trakl registra 6 vezes a palavra (KLEIN; ZIMMERMANN 1971: 150s., a forma *verzücken* apenas no poema “Leuchtende Stunde”, acima analisado). A palavra *Verzückung* aparece nas versões de “Passion”; no último texto de *Sebastian im Traum*, a prosa “Traum und Umnachtung” (“Stunden wilder Verzückung”) (HKA I: 147) (“horas de êxtase selvagem”) e duas vezes na prosa da juventude, publicada em 1906, em *Salzburger Volksblatt* (HKA II: 335) (uma das primeiras publicações de Trakl), “Aus goldenem Kelch. Maria Magdalena. Ein Dialog” (“De cálice dourado. Maria Madalena. Um Diálogo”). Aqui, na prosa “Maria Magdalena”, a palavra é posta em combinação com Dioniso. Um dos personagens do diálogo – o diálogo se passa às portas de Jerusalém –, Marcellus, fala de seu fascínio pela “mais divina hetaira” (“herrlichste Hetäre”), que ele vira em uma taverna dançando “em inauditos êxtases do seu corpo” (“in unerhörten Verzückungen ihres Körpers”) (HKA I: 196). Marcellus diz que ela era uma seguidora, adoradora de Dioniso: “ich sah sie die Statue des Dionysos mit Blumen kränzen, sah sie den kalten Marmor umarmen, wie sie ihre Geliebten umarmte, sie erstickte mit ihren brennenden, fiebernden Küssen” (HKA I: 196) (“eu a vi cingir a estátua de Dioniso com flores, a vi abraçar o mármore como abraçasse seus amantes, sufocasse com seus beijos ardentes, febris”). Seus êxtases se assemelham aos de bacantes. Assim, *Verzückung*, nesse diálogo da juventude, é usado em Trakl em relação com Dioniso. Só que a palavra é usada mais uma vez no diálogo, em relação a Cristo, “in Verzückung” (HKA I: 197), “em êxtase” sob a cruz de Cristo. Marcellus, pois, continua a contar em seu fascínio que ela, essa hetaira, depois de um encontro com um “estranho profeta”, torna-se seguidor deste, o serve “como [...] aqueles em torno dele” (id. *ibid.*). Quando Marcellus ouve de Pilatus que haverá a crucificação desse homem, ele se põe a caminho para vê-la, mas muda de ideia durante o trajeto, “pois eu senti que eu iria encontrar aquela lá fora, de joelhos em frente à cruz, rezar para Ele, escutando o fugir de Sua vida. Em êxtase. E então eu voltei de novo. E em mim permaneceu escuro” (“Denn ich fühlte, ich würde jene draußen treffen, auf den Knien vor dem Kreuz, zu Ihm beten, auf das Fliehen Seines Lebens lauschend. In Verzückung. Und da kehrte ich wieder um. Und in mir ist es dunkel geblieben”) (HKA I: 197). Através desse êxtase, *Verzückung*, é feita uma relação entre os domínios de Dioniso e Jesus, nome este que aparece no texto, diferentemente do de Madalena, cuja referência, contudo, pelas indicações e pelo título, é evidente: ela é a “mais divina hetaira” mencionada.

B. Böschenstein (2006 [1984]: 276) e Kemper (1998: 161) indicam a figura de Maria Madalena como referência para a “penitente” (“Büßerin”) (ITA IV. 1: 124, v. 28) de “Passion”, seguindo sua representação no texto da juventude de Trakl. Böschenstein (2006 [1984]: 276) liga esse “êxtase” ao aspecto mais cristão da penitência, enquanto Kemper foca no dionisíaco (1998: 161). Em “Passion”, o “êxtase” (“Verzückung”) (ITA IV. 1: 124, v. 26) é vinculado a Cristo, na figura da “penitente” (“Büßerin”) (v. 28), e lembra algo de Dioniso, a que se liga o “tocar de cordas” (“Saitenspiel”) (v. 27) de Orfeu. A penitente (v. 28) está em conjunção com sua música, nessa última imagem do poema (vv. 26-29). Como se pretende mostrar aqui, o poema busca uma intermediação entre essas esferas, com uma solução em suspenso no que concerne a uma expiação ou salvação (o que se sugere, no poema, no ato da penitência); uma libertação da culpa através do poema. Na consideração de Trakl, o poema, de todo modo, não expiava mesmo completamente alguma culpa. Trakl escreve numa nota, num aforismo datado de agosto de 1914 (HKA II: 506): “dein Gedicht eine unvollkommene Sühne” (HKA I: 463) (“Teu poema, uma expiação imperfeita”). Que o poema de Trakl não é capaz de livrar totalmente de uma culpa, realizar uma salvação, reparação, isto pode ter um cunho tanto pessoal como social, no sentido de que o poema não tem, no âmbito privado, um efeito de reconciliar a consciência (seja a própria ou de outra pessoa com que se têm relações) frente ao que se toma como falta, culpa, nem (o poema) logra de fato, num âmbito geral, que um ato seja considerado livre de culpa. Isto, segundo o que aquele que escreve o aforismo observa no tempo da sua vida, a qual ele contempla com um ‘sentimento de mortificação’. A perspectiva do aforismo é a de alguém, de um momento que não se insere no âmbito da vida. O texto começa: “Gefühl in den Augenblicken totenähnlichen Seins.”, HKA I: 463, “sentimento em momentos de estar semelhante a um morto.”.

Na nota, no aforismo mencionado sobre a “expiação imperfeita” (HKA I: 463), não se especifica o que seria essa culpa. Em “Passion”, a falta, a culpa que se sugere através da ‘penitência’ (ITA IV. 1: 124, v. 28) deve associar-se ao incesto (ITA IV. 1: 124, vv. 13-14). A ele, algo de petrificante, estarecedor, é ligado (vv. 11-16). No poema, isto está, de determinado modo, em conjunção com elementos que aludem ao nascimento de Cristo, possivelmente devido à estrita proibição do incesto no Cristianismo (não é aceito, por exemplo, casamento entre irmãos), religião que domina no quadro cultural em que Trakl nasceu e viveu. Mas na poesia de Trakl, o incesto não é só caracterizado em relação a algo estarecedor ou leva a marca de algo degradante, de um pecado ou uma falta. Ao final de “Abendländisches Lied”, há mesmo a apoteose de uma junção entre amantes, junção em conotação também sexual, que formam

“**uma** estirpe” (“ein Geschlecht”) (HKA I: 119, v. 22), o que se associa aos Wälsungen e ao motivo tratado em Wagner da relação entre irmãos, em que transparece o tema da androginia. No poema de Trakl, a expressão “ein Geschlecht” (HKA I: 119, v. 22) alude ainda ao texto bíblico que assinala a junção dos sexos em uma unidade como uma situação paradisíaca e mesmo algo a ser seguido (p. ex., Gn. 2, 24; Mt. 19, 4-6). Na associação produzida, o poema de Trakl junta uma alusão ao incesto com uma imagem do paraíso. No constructo poético, esse amor reflete algo da esfera divina, celestial (HKA I: 119, vv. 21-23). Em um nível do poema, essa esfera celestial significa algo da natureza, o transcorrer da escuridão, noite, para o renascer do sol. Em correspondência com a natureza, há um ‘renascer’ dos amantes no momento de sua união, sua visão e consideração próprias. Esse movimento da natureza é relacionado com aspectos da história, uma história ‘ocidental’. De certa forma, a realização da junção dos amantes, como retratado na última estrofe de “Abendländisches Lied”, deixa para trás uma ideia de pecado que perpassa as estrofes anteriores, em que se indicam práticas que podem ser consideradas como de expiação, como “os ardentes martírios/ da carne” (“glühenden Martern/ des Fleisches”) (vv. 8-9) e os silêncios do claustro (na estrofe três). Nisso, há uma mudança, o final de uma condição análoga à morte, pétrea (“Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschauen”) (v. 20) (“Quando nós contemplamos um semblante petrificado em águas negras”). Nessas estrofes do poema anteriores à salvação, ao invés do som de um “canto doce” (“der süße Gesang”) (v. 23), temos “der Schrei des einsamen Vogels über der grünen Stille des Teichs” (v. 7), “o grito do pássaro solitário sobre o verde silêncio do lago”, a solitude, a discrepância entre o som do grito e sua impossibilidade de reflexão no lago, que é ‘silente’. Um caráter de assombroso, junto com essa tensão do agouro (v. 7), advém da imagem do sangue do verso anterior: “Blut blühend am Opferstein” (v. 6) (“sangue florescendo na pedra de sacrifício”). A junção “Blut blühend” lembra o conjuro de Sigmund do sangue florescendo, o conjuro para que o sangue dos Wälsungen floresça (“so blühe denn Wälsungenblut”) (WAGNER 2015: 127, v. 603), o que designa a relação sexual entre os irmãos. Pela conexão dos versos, pela própria formulação do v. 6 (“Blut blühend am Opferstein”), existe a sugestão de algo de terrífico nessa alusão ao incesto. Uma diferença entre as menções ao incesto na primeira e na última estrofe é que a primeira se caracteriza mais exclusivamente pelo âmbito carnal: a alusão do v. 6 (HKA I: 119) lembra a realização do ato sexual dos Wälsungen n’A *Valquíria*, enquanto a imagem apoteótica final de união dos amantes (vv. 21-23) retrata um momento em que a união amorosa se conjuga com reflexão e reconhecimento. Note-se que aí o que significa incesto, no poema, tem também sentidos mais abstratos, de uma identificação e

conhecimento. Ao final do poema, a junção dos amantes em “ein Geschlecht” (HKA I: 119, v. 22) é inserida numa moldura de queda e apoteose que se remete à Queda e salvação através de uma ‘paixão’, do amor. O evento terreno transparece – para usar um termo de Csúri (p. ex. 2006: esp. p. 254; 259) – em um celeste. O que é carnal, corporal, aparece imbricado a uma dimensão celestial, divina, que se apresenta também pela associação com a Bíblia. Um dos aspectos do transcendente no poema são as passagens de sentido de um domínio, de uma esfera a outra.

Em “Passion”, algo semelhante pode ser observado no que diz respeito à passagem de uma junção amorosa, ‘paixão’ mais carnal, simbolizada pela ‘mistura de sangue dos lobos’ (ITA IV.1: 124, v. 13), para uma relação não exatamente sexual, no caso, mais do espírito, por assim dizer, entre os amantes, uma relação poética, musical, entre eles (na última estrofe), através de uma imagética cristã. Diferentemente de “Abendländisches Lied”, não há conotação da união sexual dos amantes por fim, com sua junção amorosa em reflexo celestial, com a aurora rósea. Uma explicação para isso pode ser que em “Abendländisches Lied” trata-se, como se indica no título, de uma “canção” (“Lied”). Csúri (2009: 182) sugere que o poema “Gesang einer gefangenen Amsel” (“Canto do melro cativo”), do último ciclo de *Sebastian im Traum*, possui um final mais positivo justamente por ser um “canto”: sendo representação de uma canção ou um canto, esses poemas podem (formulado de maneira hipotética também por Csúri) ser mais propensos a efusividade.

Os últimos versos de “Passion” não apresentam luminosidade do dia ou seu raiar. A única indicação de tonalidade é o escuro, *dunkel*, em “dunkler Verzückung” (ITA IV. 1: 124, v. 26). Pelo transcurso do todo do poema, apesar da indicação do lusco-fusco (v. 22), o final faz pensar ainda na permanência da noite ou no retorno para uma escuridão, de acordo com a designação de ‘seguir trilhas mais escuras’ (vv. 21-23). A noite se coaduna com a ambientação de mundo dos mortos. Para Hiebel (2005: 171), a “cidade de pedra” (“steinerne[...] Stadt”) (v. 29) provoca associações com “o local do cemitério, com seus túmulos de pedra – e, com isso, novamente, com o mundo dos mortos” (“Stätte des Friedhofes mit seinen steinernen Grabmälern – und damit wiederum an das Totenreich”). Esse cemitério, esse mundo dos mortos está relacionado, contudo, a um entusiasmo (“Verzückung”) (ITA IV. 1: 124, v. 26).

Em subtexto, esse entusiasmo pode ligar-se, pela moldura da Paixão fornecida pelo título, a uma aparição à ‘penitente’ que combina com a aparição de Jesus a Maria Madalena, no momento em que esta, bem cedo, quando ainda escuro, no Evangelho de João (20), vai ao túmulo dele e vê a pedra deslocada. Afinal, a ressurreição é uma sequência da Paixão. A

temática não seria estranha a Trakl. Algumas coisas desse motivo da ressurreição e aparição à M. Madalena podem ser encontradas, por exemplo, no poema “Verklärung” (“Transfiguração”), do mesmo ciclo *Siebengesang des Todes*. No verso de “Verklärung”, “Zu deinen Füßen/ Öffnen sich die Gräber der Toten” (HKA I: 120, v. 11-12) (“Aos teus pés/ Os túmulos dos mortos se abrem”), a pedra do túmulo que se abre tem associações – nesse procedimento de Trakl de problematizar referenciais (p. ex. KEMPER 2012: 257s.), reelaborar motivos e cenas em conotações vagas, abstraindo elementos e evitando coincidências, sem deixar de aludi-los – com a abertura do túmulo no trecho bíblico da ressurreição. Nessa consideração de “Verklärung”, Maria Madalena aparece aludida no v. 7 (HKA I: 120) (v. DOPPLER 2016: 35): “Ein weißer Engel sucht Marien heim” (“Um anjo alvo acomete Maria”) – anjo branco que anuncia a ressurreição em Mt. 28, 1-10. Mais uma vez, a ambivalência do verbo faz pensar ainda na cena da concepção, quando o anjo visita (sentido antigo do verbo *heimsuchen*¹⁴⁴) Maria e anuncia o nascimento de Jesus (Lc. 1, 26-28). A ambivalência do verbo transmite um sentido ameaçador no encontro com o anjo, o que combina com a atmosfera geral sombria dos poemas de Trakl. De todo modo, a aparição do anjo na cena com M. Madalena é impetuosa (Mt. 28, 1-10). Como em “Passion”, existe nesses textos a menção aos “pés”, de “estar aos pés”, com conotações tanto de gesto de humildade, modéstia, submissão, como de adoração, e mesmo amor incondicional. M. Madalena se joga aos pés de Jesus, quando o vê ressuscitado (Mt. 28, 9). Aqui, há certa inversão em Trakl, pois não é a figura feminina, a ‘penitente’ (ITA IV. 1: 124, v. 28), que se prostra aos pés, mas o contrário. É como se a figura da “irmã” passasse por uma ressurreição através da Paixão e compartilhasse de traços com Cristo.

M. Madalena é a primeira pessoa a quem Jesus aparece após a sua morte. Daí, uma conexão com espanto e júbilo, que se liga a “Verzückung” (ITA IV.1: 124, v. 26). A designação “penitente” (v. 28) encontra eco na tradição de considerar Maria Madalena uma prostituta, pecadora (na perspectiva religiosa) que se converte e segue Jesus – algo disso pode ser observado no diálogo da juventude de Trakl (HKA I: 196ss.). Ela faz parte de um conjunto de figuras da mulher pecadora-penitente que segue Jesus (as quais parecem se mesclar, na tradição). No Evangelho de Lucas, fala-se da “pecadora” (“Sünderin”) (Lc. 7, 36-50) que lava os pés de Jesus com lágrimas e os seca com os cabelos. Logo na sequência (Lc. 8, 1-3), indicam-se mulheres seguidoras de Jesus após terem sido por ele curadas e purificadas, dentre elas M.

¹⁴⁴ Entrada do verbo no *Grimm-online*. Acesso 23/03/2018.

Madalena e Joana, às quais Jesus aparece logo após a sua ressurreição (em Lc. 24, 10). Joana também é um nome da irmã de Georg, Margarethe Jeanne Trakl.

3.10. Caracterizações de Eurídice

A “penitente” (ITA IV.1: 124, v. 28) se insere na sequência de figurações da “irmã” (v. 7). Ela aparece junto com os ‘sons de cordas’ (“Saitenspiel”) (v. 27), que se ligam a Orfeu, recuperando o alaúde (“die Laute”), do primeiro verso. Ainda no que se refere à caracterização, ao final do poema, de um lugar dos mortos, os últimos versos de “Passion” (vv. 26-29) retomam Orfeu em relação ao mito de sua música e poesia no mundo dos mortos. Do que foi visto acima acerca do mito de Orfeu e Eurídice, o que se apresenta nesses últimos versos de “Passion” resguarda mais semelhanças com a cena em Hellbrunn, na qual, num lugar, numa ‘cidade de pedra’, a música de Orfeu ressoa aos ‘pés’ de Eurídice, deitada, numa referência à tentativa de resgatá-la do mundo das sombras através da sua música. Já uma diferença decisiva, na comparação da cena final do poema com as ‘pedras’ de Hellbrunn, é a atribuição à figura de Eurídice um ato de penitência (ITA IV.1: 124, v. 28).

(Representação de Orfeu e Eurídice no parque Hellbrunn, Salzburg. Foto D. S.)

No que concerne ao mito antigo, a menção aos “pés frios” (“kühlen Füßen”) (v. 28), que produz uma relação da “penitente” (v. 28) com o mundo dos mortos, com o estado de morta, cabe ao episódio da morte de Eurídice, que não vê a cobra aos seus pés, que lhe pica (Georg. 4, vv. 457-459; reflexo disso no mundo dos mortos em Met. 10, vv. 48-49). De todo modo, uma das coisas inusitadas da cena no poema é que, na tradição antiga, não há exatamente menção de Orfeu tocando a lira para Eurídice, a não ser que se considerem certas imagens de vasos de apúlia, que, aliás, retratam um mundo infero povoado por muitas figuras mitológicas que cumprem uma pena, como Sísifo e as danaides (v. SARIAN 1990: 39). Mas, seguindo os índices

textuais de “Passion”, a figura da “penitente” deve associar-se à tradição cristã referida no poema. A música, poesia que soa aos seus pés (ITA IV.1: 124, vv. 26-29) parece uma imagem de adoração da ‘irmã’.

No poema, faz-se uma intersecção entre os mitos referidos. Características gerais deles são associadas. No caso das narrativas de Orfeu e Cristo, um traço comum é a passagem pelo mundo dos mortos e a existência de um encontro, através dessa passagem pelo mundo dos mortos. Encontro entre amantes, no caso de Orfeu e Eurídice, ou entre seguido e seguidora, no caso da narrativa de Cristo (para quem aqueles que o seguem são seus irmãos e irmãs, Mt. 12, 46-50), após a morte de um deles. Apesar de até certo ponto voltarem à vida, Eurídice e Cristo não permanecem, não num sentido estritamente físico. De modo geral, correspondências entre situações e cenas dos mitos são elaboradas principalmente a partir dos vários sentidos contemplados da palavra “Paixão”. Ao longo do poema, esses sentidos podem ser basicamente condensados no amoroso físico, sexual, e no sofrimento, sacrifício. Na imagem final do poema, há um encontro desses âmbitos. Isto sucede através de certas associações e relações por contiguidade formuladas no poema. O mito de Orfeu e Eurídice é entrelaçado pelo dos Wälsungen, em que o aspecto sexual é mais evidenciado. Já pela indicação do título e primeiro verso, o mito de Orfeu é aproximado de Cristo. De uma feita, ao mito grego é atribuído um sentido de sofrimento e martírio análogo ao de Cristo. De outra, a Paixão adquire um significado de amor sexual. Ligado a isso, de acordo com um procedimento geral da poesia de Trakl de justaposição e abstração, de isolamento de qualidades relativas a suas referências, os quadros desenvolvidos no poema também se autonomizam em relação à tradição e tendem a um sentido de presentificação. Para isto, concorrem ainda a grande quantidade de verbos no tempo presente e formas de iteratividade, que transmitem uma ideia de ações, acontecimentos que se repetem: “Wieder begegnet” (ITA IV. 1: 124, v. 17) (“novamente encontra”), “denn immer folgt” (v. 21) (“pois sempre segue”). Em um nível de sentido, essa presentificação aparece como o amor de Orfeu e Eurídice/ dos Wälsungen em conjunção com a era cristã.

Nas intersecções dos mitos, além de haver algumas aproximações de suas características, certas distinções entre os amantes se confundem. A definição dos atributos relativos à vida e morte das figuras é ambígua, principalmente nos versos finais (vv. 26-29). Isto deve se relacionar com características indicadas de passividade e atividade das figuras. Considerando-se a busca pela irmã, pela amada, no mundo dos mortos, a ela convém a referência de quem ‘dorme’, no v. 19. Mas no penúltimo verso, a figura feminina é designada por uma ação, como “penitente” (v. 28). Assim, assinala-se que ela (também) passa por uma

Paixão, um ‘calvário’. Ela é alguém a ser salva, seguindo uma interpretação da catábase de Orfeu. Mas ela é, potencialmente, uma figura que salva, no poema de Trakl. No contexto da Paixão, a menção a ‘estar aos pés’ dela parece uma releitura, uma inversão, da imagem da pecadora, da seguidora que nos Evangelhos (Lc. 7, 36-50; 8, 1-3; Mt. 28, 1-10) se prostra aos pés de Jesus. Dessa forma, a “penitente” (ITA IV. 1: 124, v. 28) é estilizada como figura salvadora. Só que, ao final dessa ‘Paixão’, ainda que haja algo de ressurreição, dúvida como muito da constituição do poema (a determinação de uma passagem das figuras por uma situação de morte e sua saída, ainda que indicação de saída, é ambígua, p. ex., na indicação do “tenro cadáver”, v. 17, do estado de ‘sono’, v. 19, e da ação da “penitente”, v. 28, junto com o “tocar de cordas” em “escuro êxtase”, vv. 26-27), não se tem redenção, em entendimento tradicional, nem apoteose. O ato de penitência, afinal, aponta ainda a busca de uma redenção, salvação. Mesmo a “cidade de pedra” (“*steinerne Stadt*”) (ITA IV. 1: 124, v. 29), como contraponto ao “jardim vespertino” (“*Abendgarten*”) do início (v. 2), apresenta um lugar designado a partir de uma característica de inanimado, lugar onde os amantes se encontram.

Certas instabilidades relativas à caracterização dos domínios da vida e morte no poema, a suas passagens e relações, refletem-se na determinação de quem ‘segue’ (“*folgt*”) (v. 21) quem, na última estrofe. Como acima já indicado, falta um objeto em “*folgt*” (ITA IV. 1: 124, v. 21). Mas não apenas por isso. Após a menção a Orfeu e seu mito da catábase, na primeira estrofe, os vv. 21-25 apresentam palavras que se referem à cena do momento de saída do mundo dos mortos, em que Orfeu se dirige para fora do mundo das sombras com Eurídice seguindo-o (“*pois Perséfone colocara tal regra*”, Georg. 4, v. 487, “*namque hanc dederat Proserpina legem*”). Pois, além do próprio verbo “*folgt*” (ITA IV. 1: 124, v. 21) (“*sequens*”, Georg. 4, v. 487), aparece no v. 22 o motivo do olhar (“*ein Äugendes*”), algo característico do mito de Orfeu e Eurídice (Georg. 4, vv. 485-502; Met. 10, vv. 50-52) em sua forma mais conhecida no mundo moderno. Em Virgílio, Orfeu sucumbe a uma loucura, “*dementia*” (Georg. 4, v. 488), perdendo Eurídice: ela retorna para o mundo das sombras, ao qual Orfeu deixa de ter acesso, voltando para o dos vivos. Em “*Passion*”, uma “loucura” (“*Wahnsinn*”) (ITA IV. 1: 124, v. 25) move quem ‘segue’ por esse caminho, o que induz à consideração da figura de Orfeu, à figura do amante, em reminiscências a seu mito antigo. Mas as designações dos vv. 21-25 não concordam apenas com a sua figura.

Na determinação das figuras dessa cena dos vv. 21-25, Hiebel (2005: 168) escreve: “por um momento, lê-se ‘*dieser*’ [v. 23 de “*Passion*”] como dativo e se tem em mente que o eu ‘segue’ a irmã por ‘trilhas mais escuras’; isto deve ser juntamente conotado também; mas segundo a

superfície puramente gramatical, é necessário ler ‘dieser’ como nominativo, sujeito” (“für einen Moment liest man ‘dieser’ als Dativ und meint, das Ich ‘folge’ der Schwester auf ‘dunkleren Pfaden’; das mag auch mit konnotiert sein; rein der grammatikalischen Oberfläche nach muß ‘dieser’ aber als Subjekt, als Nominativ gelesen werden”). Hiebel (2005: 166) liga o pronome “dieser” (v. 23) à nomeação inicial de Orfeu no poema. Outra possibilidade, como propõe Elisabetta Mengaldo (2016: 63), é ler o pronome “dieser” retomando a última menção a um nome do gênero masculino no poema, “der zarte Leichnam” (ITA IV. 1: 124, v. 17), no caso. Para Mengaldo (id. ibid.), considerando versões anteriores do poema, essa é uma referência a Orfeu. Mas “der zarte Leichnam” (ITA IV. 1: 124, v. 17) (“o tenro cadáver”) convém – em versos (17-19) em que também, por uma perspectiva, ressent-se da falta de um objeto – à figura de Eurídice, cuja morte Orfeu lamenta, seguindo a moldura do mito de Orfeu e as análises acima, deste capítulo. Mesmo as aposições a “dieser”, nos vv. 21-22, combinam com a figura de Eurídice, a figura da irmã. Em “ein blaues Wild” (v. 21) (“uma caça azul”) a cor azul sugere a do hiacinto, qualificação do “cabelo” (v. 19) do “cadáver” (v. 17). Além disso, no poema “An die Schwester” (“À irmã”), do livro *Gedichte*, “blaues Wild” (“caça azul”) aparece como designação da irmã, do “du” a quem o poema se dirige: “Wo du gehst wird Herbst und Abend,/ Blaues Wild, das unter Bäumen tönt,/ Einsamer Weiher am Abend.” (HKA I: 57, vv. 1-3) (“Aonde vais torna-se noite e outono/ Caça azul, que soa entre árvores,/ Solitário lago à noite”). No poema, ela é responsável pela entrada de um escurecer e desse tempo ligado ao perecimento, às folhas que caem, ao outono. Como no poema “Passion”, em “An die Schwester”, a irmã é ligada à temática da Paixão. Ao final do poema, um vocativo se refere ao “du” como “criança da Sexta-Feira Santa”: “Sterne suchen nachts, Karfreitagskind/ Deinen Stirnenbogen” (HKA I: 57, vv. 10-11) (“Estrelas procuram à noite, criança da Sexta-Feira Santa/ O arco da tua testa”). Em “Passion”, os neutros das aposições (ITA IV. 1: 124, vv. 21-22) se combinam ainda com as formas neutras “ein Totes” (v. 2), “Ruhendes” (v. 3). “Ein Totes” (“algo que está morto”) condiz com Eurídice, a irmã, que se tornara “sombra” (v. 7), a que o lamento do início do poema se dirige (v. 2; 4-7). “Ruhendes” (“algo que descansa”) está próximo de “schlummernd” (v. 19) (“dormente”), que, no contexto, parecem descrever características de um estado de morte, inicialmente designando a figura de Eurídice. “Äugendes” aqui pode ser entendido em seu significado antigo de ‘exibir’, ‘ser visto’¹⁴⁵, como Eurídice no mito, que é vista; “wachend” (v. 24) em seu significado da passagem de um estado de dormência para um desperto.

¹⁴⁵ Entrada *äugen*, em http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB. Acesso: 26/03/2018.

Assim, o sujeito dos vv. 21-25 pode ser considerado uma referência a Eurídice. Apenas gramaticalmente, não se pode definir quem, qual figura do poema, ali age. Nessa passagem, há uma alternância de características e ações entre as duas figuras do mito de Orfeu e Eurídice. Um componente formal de boa parte da poesia de *Sebastian im Traum* é permitir a leitura de suas cenas por diferentes perspectivas. É uma poesia moderna que tende à dissolução de uma perspectiva única. Em “Passion”, esse jogo de perspectiva encontra um ápice em conjunção com o motivo do olhar (“Äugendes”) (v. 22), que distingue o mito de Orfeu e Eurídice, e concorre com um momento de união de características das figuras. Uma tensão de significados advindos dessa passagem no poema é que, trazendo o pano de fundo do mito antigo, esse é também um momento de separação. Essa cena possui a ambivalência de ser um reencontro, em que Orfeu e Eurídice se veem novamente, e uma despedida, uma separação. De maneira geral, em representações do mito de Orfeu e Eurídice expostas nos capítulos acima, existe nesse reencontro uma tematização do (re)conhecimento, ao tempo que se introduz um distanciamento entre eles, um relativo à condição de que não mais pertencem aos mesmos domínios. A representação de uma oscilação do olhar, entre perspectivas de Orfeu e Eurídice, p. ex., nesse momento de virada do mito, momento de virada do olhar que provoca o encontro das visões deles nessa passagem pelo mundo das sombras, tem precedentes na elaboração desse mito (ver *supra*, esp. 1.2, 1.2.2 e 2). No modo de representação da cena, há um reflexo no âmbito formal de um tema concernente à relação e ao (re)conhecimento entre eles, tratado com acentos diversos nos autores vistos acima. Para citar um exemplo, a problemática da determinação e a indistinção de quem é a referência nessa passagem do mito encontram-se nos versos das *Metamorfoses* (10, vv. 58-59) (cf. acima seção 1.2.2). Comparado às obras acima vistas e analisadas, o poema de Trakl tem, de maneira geral, um estabelecimento de perspectiva mais problematizado. O poema é mais obscuro e mostra um processo de desreferencialização que perpassa todo o poema. Mas peculiar à oscilação da perspectiva em “Passion” é que ela serve à junção, ao amalgama das figuras. Características dos amantes se refletem ali. Estabelece-se uma aproximação entre ambos.

Isto significa uma aproximação de Orfeu com a “irmã” (ITA IV. 1: 124, v. 7). Na primeira estrofe de “Passion”, o papel de Eurídice identifica-se diretamente com o da “irmã”. Irmã é uma palavra que aparece muitas vezes na obra de Trakl, em várias fases de sua produção poética, principalmente nas duas últimas (v. AURNHAMMER 1986: 269). O significado dessa palavra (“irmã”) (“Schwester”), desse “conceito” (“Begriff”), como Aurnhammer (1986: 267) designa o vocábulo, para a poesia de Trakl é há muito motivo de discussão na crítica

concernente ao autor¹⁴⁶. A figura da irmã parece representar no poema tanto alteridade quanto identificação em relação ao poeta – uma parte com a qual ele busca relacionar-se, uma junção. Já M. Hamburger (1969: 184) escreve: “o aparecimento da irmã é um tipo de ‘alter ego’ espiritual, uma figura-*anima*, de modo que em certos poemas a relação irmão-irmã significa a integração do eu” (“Die Erscheinung der Schwester ist eine Art von geistigem ‘alter ego’, eine Anima-Figur, so daß in bestimmten Gedichten eine Bruder-Schwester-Beziehung die Integration des Ichs bedeutet”).

3. 11. A flor azul, o poeta

Um aspecto de reflexão de características masculinas e femininas na figura da irmã pode ser observado ainda em “Passion” através de uma associação proposta entre ela e a figura de Elis, personagem inventada na poesia de Trakl e considerada também uma das “figuras de identificação” (“Identifikationsfiguren”) (v. p. ex. KEMPER 1998: 155) do poeta no livro *Sebastian im Traum*. O cabelo do “tenro cadáver” (ITA IV. 1: 124, v. 17), na segunda estrofe de “Passion”, possui a característica do hiacinto, “em seu cabelo de hiacinto” (“in seinem hyazinthenen Haar”) (v. 19). O hiacinto é uma designação de Elis: “Dein Leib ist eine Hyazinthe,/ In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht” (HKA I: 84, vv. 14-15) (“Teu corpo é um hiacinto,/ No qual um monge mergulha os dedos de cera”). O “du” apostrofado no poema, seguindo o seu título, “An den Knaben Elis” (“Ao moço Elis”), poema do primeiro ciclo de *Sebastian im Traum*, também intitulado *Sebastian im Traum*, é o jovem Elis. Elis é a figura de um rapaz que está morto (“O, wie lange bist, Elis, du verstorben”) (HKA I: 84, v. 13) (“Ó, há quanto tempo, Elis, estás morto”) e que parece possuir estigmas. Como aponta Hans Esselborn (2011: 179), a ação do “monge” (HKA I: 84, v. 15) imita a do apóstolo Tomé com as chagas de Cristo (há um verso do livro anterior de Trakl, *Gedichte*, que formula com semelhanças esse gesto, “Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal”, HKA I: 43, v. 11, “São Tomé mergulha a mão na chaga”). Assim, essa figura se associa também a Cristo – o próprio nome tem semelhanças com as palavras de Jesus na cruz, evocando “Eli, Eli”, no início da frase “meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste”? (Mt. 27, 46) (para especulações sobre motivações do nome Elis em Trakl, v. p. e.x ESSELBORN 2011: 182; WACKER 2016: 187, n. 76). Certa ambivalência em relação à morte é que apesar de Elis estar morto, isto não impede o poeta de se dirigir a ele, interpelá-lo, e mesmo exortá-lo (HKA I: 84, v. 5). O poeta partilha de algo com Elis: “Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,// Daraus bisweilen ein sanftes

¹⁴⁶ Aurnhammer (1986: 267s.) faz também uma breve revisão bibliográfica sobre o tema.

Tier tritt/ Und langsam die schweren Lider senkt” (HKA I: 84, v. 16-17) (“Uma caverna escura é o nosso silêncio// Do qual às vezes sai uma fera suave/ E lentamente abaixa as pesadas pálpebras”). O silêncio de ambos, que em Elis decerto se conjuga com a morte, é comum. Desse silêncio, contudo, advém algo designado como “fera suave”, que implica importante figura dos poemas de Trakl (a fera perseguida, o animal presa), se não, aqui, diretamente o próprio poema – como palavra de uma cavidade, “Höhle” remetendo-se a *Mundhöhle*, a cavidade bucal. Seu fechar de olhos, mais uma imagem da morte, conduz ao fim do poema.

Elis é uma figura que passa por um sofrimento. Existem sinais de que está marcado para morrer, sucumbir (HKA I: 84, vv. 2-3), o que ele parece suportar. Seu comportamento sugere passividade e naturalidade. Sua “testa sangra silente” (“wenn deine Stirne leise blutet”) (HKA I: 84, v. 5). Ele se dirige à noite, que pode ser entendida, na situação, como a sua morte, “com passos suaves” (“mit weichen Schritten”) (v. 8). Gabriela Wacker (2016: 169) caracteriza Elis como “uma figura limítrofe entre idílio e martírio” (“eine Grenzfigur zwischen Idylle und Martyrium”). Seu sofrimento também se relaciona com uma paixão no sentido de amor sexual: a menção ao hiacinto lembra o mito do jovem Jacinto (Hyacinthus), amado por Apolo. Como contado por Orfeu, nas *Metamorfoses* (10, vv. 162-219), Jacinto é um jovem que é amado por Apolo e morre atingido de modo involuntário justamente por este deus, num jogo de lançamento de disco. Uma reminiscência desse mito em Elis é a ferida na testa (HKA I: 84, v. 5), a imagem de algo que cai em suas têmporas (HKA I: 84, v. 19s.), pois o disco jogado por Apolo acerta o rosto do jovem. O deus tenta todas as suas artes, mas em vão: o jovem ‘sucumbe’ (“laberis”, Met. 10, v. 196). Assim, como Jacinto nas *Metamorfoses*, o jovem Elis passa por uma morte e ‘transfiguração’: ele é lembrado na poesia (acerca de Jacinto, Apolo jura que sua lira e poesia soarão em sua honra, Met. 10, vv. 204-206) e identificado com uma flor, o jacinto (hiacinto), uma flor azul.

Em “Passion”, a menção ao cabelo de hiacinto e a “que enfim a fria cabeça arrebente!” (“daß endlich zerbräche das kühle Haupt!”) (ITA IV. 1: 124, v. 20) lembra algo da agonia do jovem, ferido em sua cabeça. Nessa leitura, introduz-se já nos vv. 17-20 de “Passion” uma imagem de sofrimento da irmã, o qual se apresenta identificado, nos últimos versos, com o de Cristo¹⁴⁷. A qualificação “kühl” (“frio”), do v. 20, retorna na dos “pés da penitente” (“kühlen Füßen der Büsserin”) (v. 28). Também Elis é associado ao adjetivo *kühl* (HKA I: 84, v. 4; cf. também “eisig”, “gélido”, em HKA I: 86, v. 30). Nessas figuras, mesmo a paixão e o martírio

¹⁴⁷ A passagem de uma situação de passividade, descanso, dormência, para designações de sofrimento e mesmo martírio é retratada no poema “Elis” (HKA I: 85-86) (seguinte a “An den Knaben Elis”).

são vinculados a uma frieza (são, além disso, figuras ligadas à morte). Ademais, elas tendem a não serem totalmente tangíveis, abarcáveis (a música soa ao pé da irmã, ITA IV. 1: 124, v. 28), ainda que se toque a flor de hiacinto. Elas convergem a um sentido imaterial. A expressão “que enfim a fria cabeça arrebente!” (“daß endlich zerbräche das kühle Haupt!”) (ITA IV. 1: 124, v. 20) pode ser uma de realização da morte, mas também desejo de uma transfiguração pela passagem por uma morte, uma situação de morte.

A figura daquele que morre jovem e se liga a uma flor azul corresponde à imagem de Novalis elaborada na poesia de Trakl¹⁴⁸. Como em Elis, a morte desse jovem, de Novalis, aparece numa moldura divina: no poema do espólio “An Novalis” e na chamada segunda versão (a) (2. *Fassung [a]*) desse poema (datado a partir do outono de 1913, HKA II: 415, faz parte do círculo de *Sebastian im Traum*), há o verso que diz que “um deus” ou “o deus” (o verso tem variações entre as versões) tirou o lamento de sua boca, da boca de Novalis (HKA I: 324, v. 2; 325, v. 3). O verso é polissêmico. Pode significar o surgimento de um poema, de um lamento. De todo modo, ele é mais explicitamente vinculado à ideia de morte na versão 2 (a): “Da er in seiner Blüte hinsank” (HKA I: 325, v. 3) (“Uma vez que ele submergiu no viço”). Mas assim como Elis, seu estatuto de morte tem ambiguidades. Na primeira versão, o poema termina com “Da er mit zögernden Schritten/ Schweigend das nächtige Haus verließ” (HKA I: 324, vv. 8-9) (“Uma vez que ele, com passos hesitantes/ Abandonou, silente, a casa da noite.”). Junto com o verso que retrata uma catábase (“da er in seiner Blüte hinsank”, na primeira versão do poema HKA I: 324, v. 4), esses versos finais de “An Novalis” apresentam reminiscência do mito de Orfeu – ‘abandonar a casa da noite’ como sair do mundo dos mortos. Uma imagem da poesia que supera a morte fornecem os últimos versos da versão 2 (a): “Eine blaue Blume/ Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen” (HKA I: 325, vv. 4-5) (“Uma flor azul/ Continua vivendo sua canção na casa noturna das dores”). No âmbito da representação da morte desse jovem, que é poeta, como ida para baixo, algo do mito de Orfeu ressoa também nesses últimos versos. Mas não temos mais a imagem de uma saída da “casa da noite” (“das nächtige Haus”) (HKA I: 324, v. 9), nesse sentido considerado de uma saída do mundo dos mortos, senão que uma imagem da poesia no mundo dos mortos, nessa “casa da noite” (“im nächtlichen Haus der Schmerzen”) (HKA I: 325, v. 4-5). Essa é uma imagem também próxima do mito de Orfeu, da poesia ressoando nesse local. O paralelismo entre o “viço”, a “floração” (“Blüte”) (HKA I: 325, v. 3) do jovem com a “flor azul” (“Blaue Blume”) (v. 4) sugere uma transfiguração, uma

¹⁴⁸ Uma visão geral de estudos sobre interrelações entre Elis e Novalis na poesia de Trakl em WACKER 2016. Em Elis, existe um eco do nome Novalis.

identificação do poeta com sua criação – a flor azul como objeto e símbolo da poesia de Novalis, que aparece no romance *Heinrich von Ofterdingen*. Não obstante o paralelismo que associa “Blüte” e “Blume”, a construção do poema induz que o verso “Eine blaue Blume” (HKA I: 325, v. 4) seja lido em conjunção com “sein Lied” (“sua canção”), como um tipo de aposição ou uma comparação sem preposição: “Eine blaue Blume/ Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen” (HKA I: 325, vv. 4-5) (“Uma flor azul/ Continua vivendo sua canção na casa noturna das dores”). Assim, é como se ele continuasse através da sua poesia (*fortleben*), houvesse uma continuação de sua poesia. Essa poesia subsiste não só para além da morte, do submergir do jovem (HKA I: 325, v. 3), mas num lugar que recorda uma casa dos mortos, o Hades (em Georg. 4, v. 481, há, por exemplo, uma referência ao Hades como ‘casa’, “ipsae [...] domus”). Nesse poema “An Novalis”, a imagem que transparece o mito de Orfeu é principalmente a imagem da poesia ressoando em lugar que resguarda semelhança com o dos mortos. A possibilidade de salvação do mundo dos mortos através da poesia – algo também do mito de Orfeu – fica em um segundo plano dessa elaboração da poesia ali – a não ser “salvação” entendida como resgate, remissão. A “flor azul” (“blaue Blume”) (HKA I: 325, v. 4) que se encontra ali sugere ainda a permanência do objeto de desejo. Do objeto que indica um encontro com o amor e/ ou a poesia, seguindo algumas significações da flor azul no romance de Novalis: no caso do pai de Heinrich, o sonho com a flor azul leva ao encontro e casamento com sua esposa (NOVALIS 1962: 151s.); no caso de Heinrich, o encontro com Mathilde, “a amada ideal” (“die ideale Geliebte”) (ESSELBORN 2016: 243), no sexto capítulo, alude ao sonho dele com a flor azul (NOVALIS 1962: 232s.). Mathilde significa ainda para Heinrich “der sichtbare Geist des Gesanges” (NOVALIS 1962: 233) (“o espírito visível do canto”). Para Heinrich, ela lhe corporifica, mostra-lhe algo da poesia em seu caminho para a formação como poeta. Possibilita que ele se torne parte da poesia, como Heinrich considera: “sie wird mich in Musik auflösen” (NOVALIS 1962: 233) (“ela vai me transformar em música”). Em “An Novalis”, contudo, a “flor azul” se liga, antes do que a uma salvação e/ou realização do amor, à continuidade da poesia, mesmo frente a uma ameaça de emudecimento. Nessas versões do poema “An Novalis”, a ‘vivência’ da poesia, da “canção” é envolta por silêncios, os quais também se mesclam com designações de morte, nos verbos *ruhen* (descansar), *schweigen* (calar), *verstummen* (emudecer), “erstarb ihm das Saitenspiel/ In der Brust” (“os sons de cordas fenecem-lhe/ No peito”) (citação em HKA I: 324, v. 4-5; os outros verbos em HKA I: 324, v. 1; 9; 325, v. 1; 326, v. 1; 6).

O silêncio não é necessariamente algo negativo na poesia de Trakl. Pode ser, inclusive, o contrário: ele prepara, p. ex., para uma experiência, um novo encontro com a ‘irmã’ (cf. KEMPER 1998: esp. 157). Mas além desse aspecto, há também algo de ameaçador nesse emudecimento. Sua imposição não deixaria de significar uma morte do poeta. O silêncio também é uma determinação, uma característica do mundo dos mortos da mitologia grego-romana (v. p. ex. “vastique silentia regni” e “muta silentia”, Met. 10, v. 30; 53). Algo dessa polissemia do silêncio em Trakl pode ser depreendido das indicações “Stille Nacht” (ITA IV. 1: 124, v. 11) (“Noite Serena”) e “Schweigen” (v. 16) (“silêncio”), em “Passion”. Como Elis, a figura de Novalis não é apenas a de alguém que tem uma sobrevida na poesia, na poesia de Trakl; alguém que a poesia de Trakl abriga; mas que também incita a realização da poesia de Trakl. Este sentido se coaduna com a da flor azul na poesia de Novalis. A transfiguração de Novalis na flor azul, a sobrevida da poesia de Novalis nessa ida ao mundo dos mortos pode ter o sentido de um reflexo para a própria poesia, de uma expectativa de continuidade da poesia contra um emudecer.

Com menções aos primeiros versos, os versos finais de “Passion” apresentam a poesia ressoando – com os “sons de cordas” (“Saitenspiel”) (ITA IV. 1: 124, v. 27) lembrando o instrumento de cordas de Orfeu do primeiro verso; retomando, assim, Orfeu – uma imagem da poesia em lugar que compartilha traços com o dos mortos, um local de ‘pedras’, ‘lápides’: em “steinernen Stadt” (v. 28), na “cidade de pedra”, ressalta-se um ambiente de natureza inanimada. Algo que, nessa elaboração do poema, reverbera do mito de Orfeu é um aspecto da continuidade da poesia frente a um emudecimento, um silêncio, numa passagem pela morte. Nesse contexto, a alusão a uma flor azul, ao hiacinto (v. 19), em “Passion”, tem a dupla significação da flor azul de Novalis de ser aspiração e lembrança. Ela é tanto aquilo que se busca, símbolo da amada e da própria poesia, quanto designação de Novalis, de uma figura do poeta. É certo que “An Novalis”, em que se acha a identificação mais direta de Novalis com a flor azul, é um poema do espólio, mas se pode constatar uma aproximação da figura do poeta de poemas do ciclo *Siebengesang des Todes* a Novalis. No poema de abertura do ciclo, “Ruh und Schweigen” (“Calma e silêncio”), a terceira estrofe traz uma imagem do augúrio, do vaticínio: “Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel/ Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,/ Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel” (HKA I: 113, vv. 8-10) (“Mas o negro voo dos pássaros sempre toca/ Quem vê, o que é sagrado das flores azuis,/ Pensa a quietude próxima coisas esquecidas, anjos extintos”). Essa pode ser uma figuração do poeta. Um dos motivos desta consideração é que *vates*, uma palavra latina para poeta, significa aquele

que vê. O olhar, aquele que olha, é um aspecto significativo da caracterização do poeta em Trakl, também como faculdade ativa no âmbito do ‘silêncio’, sugerindo uma designação do próprio eu-lírico, do poeta de “Ruh und Schweigen”. Nessa imagem de ser tocado pelo voo dos pássaros (HKA I: 113, vv. 8-9) recorda-se algo da figura do antigo poeta, mas, trazida a imagem para o presente, para uma sensibilidade presente, não se fala de interpretação ou de algum sinal divino. Numa possível leitura desses versos (HKA I: 113, vv. 8-9), ele, esse observador, também é ‘tocado’ pela flor azul, se a aposição ainda não diretamente propõe mesmo uma identificação entre “das Heilige blauer Blumen”, “aquilo que é sagrado de flores azuis”, e “Den Schauenden”, “aquele que olha” (v. 9), imbricando assim a figura do poeta com a flor azul, com a lembrança a Novalis. Há ainda outros poemas do ciclo *Siebengesang des Todes* que citam a flor azul, como “An einen Frühverstorbenen” (“Ao que morreu precoce”) (HKA I: 117, v. 21) e “Verklärung” (“Transfiguração”) (HKA I: 120, v. 17). Na análise de Kemper e Vietta (1975: esp. 240s.), “Geburt”, terceiro poema do ciclo, refere motivos e palavras vinculados à flor azul no romance *Heinrich von Ofterdingen*: “alguém poderia afirmar que em ‘Geburt’ o tema é a ‘flor azul’, ainda que ela não apareça textualmente ali” (“[man] könnte behaupten, in ‘Geburt’ sei von der ‘blauen Blume’ die Rede, obgleich sie dort im Wortlaut nicht erscheint”). Eles (KEMPER; VIETTA 1975: 242) ainda escrevem que é de se pressupor, de maneira geral, um maior reconhecimento de referências à literatura alemã clássica e romântica por parte das pessoas (evidentemente se trata de falantes da língua alemã) do início do séc. XX (em comparação com leitores que estão mais próximos do tempo presente). Assim, durante a leitura de *Sebastian im Traum*, do ciclo *Siebengesang des Todes*, é possível que se tenha em mente Novalis e suas produções poéticas.

Na associação de referências relativas aos amantes em “Passion”, a flor azul, o hiacinto (ITA IV. 1: 124, v. 19) é um atributo que se deixa relacionar tanto à amada, à irmã, quanto ao amante. Desse modo, um traço de Novalis é acrescentado ao mito de Orfeu elaborado em “Passion”. Nessas elaborações, Trakl realiza uma reflexão desse mito em um autor da poesia lírica alemã. No entanto, existem ainda outras associações. Como se pode observar, por exemplo, na última versão de “An Novalis”, a poesia e figura de Novalis se mesclam com a de Hölderlin¹⁴⁹. Além disso, acima, foram vistos, por exemplo, a situação do poeta na noite em

¹⁴⁹ Na versão 2 (b) de “An Novalis”, a caracterização do autor mencionado no título, retratado como “o sagrado peregrino” (“der heilige Fremdling”) (HKA I: 326, v. 2) – o que pode aludir a “der herrliche Fremdling” (NOVALIS 1962: 45) (“o divino peregrino”), designação do ser humano no início dos *Hinos à noite* (*Hymnen an die Nacht*), de Novalis, bem como a designação de Hyperion de si mesmo, no início desse romance de Hölderlin (“der Fremdling”, HW II: 37) – é feita principalmente a partir da estrofe central de “Hyperions Schicksalslied”. A imagem da flor em relação a Novalis é elaborada em “An Novalis” 2 (b) com elementos dos seguintes versos de “Hyperions...”: “Keusch bewahrt/ In bescheidener Knospe./ Blühet ewig/ Ihnen der Geist” (HW I: 125)

“Passion” que alude a “Brot und Wein” e o uso de “Wild” (ITA IV. 1: 124, v. 21) como designação do poeta, algo análogo ao que acontece em Hölderlin. Essa aproximação entre Novalis e Hölderlin com o mito de Orfeu é, nesse sentido, uma abstração: alguns aspectos desses autores são destacados e conjugados na formação não só da figura de Orfeu, mas do mito de Orfeu e Eurídice e do poema “Passion”. Certamente, existem eventos biográficos que motivam uma aproximação entre Novalis e Hölderlin, e destes com Orfeu, sem que tal aproximação na poesia de Trakl se esgote nisso, nessas questões da biografia. No que diz respeito a isto, tanto Novalis quanto Hölderlin passam, mais ou menos em mesma idade e período histórico, para o mundo das sombras, por assim dizer, da noite (uma palavra alemã para loucura é *Umnachtung*). Novalis morreu com quase trinta anos (1772-1801). Em descrições do início do séc. XX sobre Hölderlin (1770-1843) (v. p. ex. HW I: LXXIX-LXXXIII), este é considerado louco (ou pelo menos já com sinais evidentes de loucura) com pouco mais de trinta anos. Eles também passam pela experiência de perder uma amada (Novalis, a noiva Sophie; Hölderlin, Susette Gontard). Mas, além disso, há ainda elementos intrínsecos à poesia desses autores que Trakl incorpora à própria poesia, associando-os. Como visto acima, Hölderlin desenvolve em “Brot und Wein” a identificação entre uma figura da mitologia grega e Cristo principalmente a partir de elementos que significam, por um lado, a Eucaristia, uma lembrança do sofrimento de Cristo, de sua Paixão, e, por outro, o prazer, a ebriedade, “die Freude des Weins” (HW I: 196, v. 138), “a alegria do vinho”, a alegria de Dioniso, o deus grego orgiástico, de apelos sensuais, sexuais. Já uma mescla da Paixão de Cristo com o sentido de amor carnal da paixão pode ser encontrada nas *Geistliche Lieder*, de Novalis. Além disso, em “Brot und Wein”, existe uma identificação entre o tempo da noite e a era cristã, um tempo em que se ressaltam silêncios. Também no quinto dos *Hinos à noite* (*Hymnen an die Nacht*), de Novalis, o início de um tempo da noite coincide com o nascimento e a morte de Cristo (NOVALIS 1962: 71ss.). Novalis e Hölderlin são autores que, sem deixar de descrever nessa ‘noite’, cada qual ao seu modo, uma situação de sofrimento do poeta, errância, perda (p. ex., a interrogação, em “Brot und Wein”, “was zu tun indes und zu sagen/ Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger

(“Preservado puro/ Em modesto botão./ Floresce-lhes/ Eternamente o espírito”). A junção da preposição “in” mais um adjunto e nome em “in bescheidener Knospe” torna-se “In zarter Knospe” (HKA I: 326, v. 3) (“Em tenro botão”), em “An Novalis”. Com a mudança para a referência ao “jovem”, “Ihnen der Geist” muda no poema a Novalis para “der göttliche Geist” (HKA I: 326, v. 4) (“o espírito divino”) – “Blühet ewig/ Ihnen der Geist”, de “Hyperions...”, e “Wuchs dem Jüngling der göttliche Geist”, de “An Novalis”, mostram ainda uma sequência muito semelhante de sílabas acentuadas e não acentuadas, com a diferença de apenas uma sílaba. Como nas versões anteriores e na última estrofe de “Hyperions...”, também nessa última versão de “An Novalis” o florescer é contrastado com o cair, o ceder: “In zarter Knospe/ Wuchs dem Jüngling der göttliche Geist,/ Das trunkene Saitenspiel/ Und verstummte in rosiger Blüte” (HKA I: 326, vv. 3-6) (“Em tenro botão/ Cresceu do jovem o espírito divino,/ O ébrio som de cordas/ E calou em róseo viço”).

Zeit?” [HW I: 196, vv. 121-122], “e o que fazer, enquanto isso, e dizer/ Eu não sei, e para que poetas em tempo de indignação?” e a situação de choro pela lembrança da perda da amada, no terceiro *Hino à noite*), não se restringem a um lamento. Muito ao contrário, incluem algo de entusiasmo, de extático, nessa experiência da noite e perda, algo de dionisíaco – um exemplo, no segundo *Hino à noite*, é que a noite de que o poema trata não precisa ser confundida com uma (contra)parte do dia, senão que pode ser encontrada e sentida no vinho (“in der goldenen Flut der Trauben”) (NOVALIS 1962: 53) (“na dourada cheia das uvas”), também “no suco marrom da papoula” (id. ibid.) (“dem braunen Saft des Mohns”), no ópio – i. e., através de *Rausch*, daquilo que, para Nietzsche, caracteriza Dioniso –, bem como na amada. Muitos desses elementos e concepções de Hölderlin e Novalis se acham em “Passion”. Mas essa associação indica também uma elaboração poética própria de Trakl. O que resulta da junção por Trakl de elementos de Novalis e Hölderlin não pode ser identificado totalmente nem só com este ou com aquele autor. Além disso, esses temas e concepções advindos de Hölderlin e Novalis se autonomizam e conhecem modificações. Nos *Hinos à noite* (*Hymnen an die Nacht*), por exemplo, existe um aspecto de conciliação com a experiência da perda da amada através dos âmbitos da noite e da morte. Em “Passion”, se se pode falar em conciliação, ela talvez seja apenas algo parcial (relativa ao fim de uma culpa).

3. 12. Considerações sobre aspectos poetológicos da figura da irmã em Trakl

Além da questão amorosa, algo característico da irmã na poesia de Trakl é a sua relação com a música, com o soar (*tönen*). Isto pode ser percebido de modo expressivo no poema do livro *Gedichte* “An die Schwester” (“À irmã”), com as repetições do verbo *tönen*: “Blaues Wild, das unter Bäumen tönt” (HKA I: 57, v. 4) (“caça azul, que soa entre árvores”); “dein schmales Lächeln tönt (v. 8) (“teu sorriso estreito soa”). No poema “Der Spaziergang”, também do livro *Gedichte*, há o verso: “Du träumst: die Schwester kämmt ihr blondes Haar” (HKA I: 44, v. 11) (“sonhas: a irmã penteia seu cabelo loiro”). A caracterização da irmã lembra aqui as sereias, o poema “Die Loreley” (1824), de Heinrich Heine (1997: 164, v. 12): “sie kämmt ihr goldenes Haar” (“ela penteia seu cabelo dourado”). As sereias significam o poder do canto. Um canto que é capaz de seduzir e levar a morte.

No livro *Sebastian im Traum*, a figura da irmã relaciona-se, de certa forma, também com o soar, o canto, a morte. Ao final do poema “Geistliche Dämmerung” (“Lusco-fusco espiritual”), do ciclo *Siebengesang des Todes*, após o silêncio, o emudecer, a quietude serem enfatizados nas duas primeiras estrofes, com o cair da noite, aparece a irmã: “Auf schwarzer

Wolke/ Befährst du trunken von Mohn/ Den nächtigen Weiher, // Den Sternenhimmel./ Immer tönt der Schwester mondene Stimme/ Durch die geistliche Nacht” (HKA I, 118, v. 8-12) (“Em nuvem negra/ Cruzas, ébrio de ópio,/ O lago noturno, // O céu de estrelas./ Sempre soa a voz lunar da irmã/ Através da noite espiritual”). Levar ao reino dos mortos é um papel da irmã em “Passion”, como Eurídice, a quem Orfeu segue para o mundo das sombras.

Esta não é a única vez em que a irmã tem tal função ou qualidade (cf. os trechos da poesia de Trakl selecionados e analisados por Aurnhammer [1986: esp. 270-280], o qual ressalta “o vínculo dela com o reino dos mortos”, “ihre [der Schwester] Verbindung zum Totenreich” [p. 271]). Na prosa que encerra o livro *Sebastian im Traum*, formula-se sua significação de levar ao mundo dos mortos de modo direto e abrupto: “Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel” (HKA I: 147) (“Do espelho azul, a estreita figura da irmã entrou e ele despencou como morto ao escuro”). Já em “Frühling der Seele”, a sua relação com o mundo dos mortos e o ‘encontro’ do seu irmão com uma morte através dela são bastante estilizados. Esse poema exhibe também uma relação entre o caminho que leva a uma morte através da procura da irmã e um impulso poético, um aparecimento do canto: a estrofe em que se retrata o encontro com a irmã; em que ela é apostrofada, termina com o verso: “Gewaltiges Sterben und die singende Flamme im Herzen” (HKA I: 141, v. 20) (“Violento morrer e a chama que canta no coração”): “Schwester, da ich dich fand an einsamer Lichtung/ Des Waldes und Mittag war und groß das Schweigen des Tiers;/ Weiße unter wilder Eiche, und es blühte silbern der Dorn./ Gewaltiges Sterben und die singende Flamme im Herzen” (HKA I: 141, vv. 17-20) (“Irmã, uma vez que te encontrei em clareira solitária/ Da floresta e era meio-dia e grande o silêncio do animal;/ Branca sob selvagem carvalho, e florescia o espinho em prata./ Violento morrer e a chama que canta no coração”¹⁵⁰). Ainda que haja muitas fraturas na constituição de seu sentido, esse poema deixa reconhecer uma situação do poeta que, num cenário de natureza primaveril, procura pela amada, a “irmã”, que se encontra ligada ao mundo dos mortos, das sombras (“Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes,/ Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht/ Und die friedlosen Schatten?”) (HKA I: 141, vv. 14-16) (“Onde estão as tenebrosas trilhas da morte,/ Do calar petrificante, cinzento, as rochas da noite/ E as sombras sem paz?”). Isto se remete à situação do poema de Hölderlin “Menons Klagen um Diotima”. O título “Frühling der Seele” é provavelmente uma menção aos últimos versos desse poema de Hölderlin. Além dessa relação de situações, temas; dessa

¹⁵⁰ Aqui, percebem-se também menções a elementos vinculados à relação entre os irmãos em “Passion”, como o “carvalho”, que designa o ‘tronco’ dos Wälsungen (WAGNER 2015: 109, vv. 139-140) e o ‘espinho que floresce’, um dos signos da Paixão em Trakl (v., p. ex., CSURI 2009).

provável relação do título do poema de Trakl com os últimos versos de “Menons Klagen um Diotima”, algumas formulações textuais se sugerem. Por exemplo, a frase de “Frühling der Seele” “Feierlich rauschen die Wasser” (HKA I: 141, v. 9) (“festivamente, as águas rumorejam”), em trecho que retrata uma primavera, lembra, mostrando o estilo de redução nas menções e alusões em Trakl, os versos desse poema de Hölderlin “Wenn **das Fest** sich beseelt und Fluten der Liebe sich regen,/ Und vom Himmel getränkt, **rauscht** der lebendige **Strom**” (HW I: 104, v. 81-82) (“Quando **a festa** se anima e se agitam vagas de amor,/ E na embriaguez celeste a **torrente** viva **rumoreja**”, HÖLDERLIN 1999: 41, trad. de Maria Teresa Furtado e ressaltados D. S.). Podem ser notadas também as repetições, nos dois poemas, da palavra *Pfad* (trilha), tematizando os caminhos dos poetas nos poemas. Nesse sentido, a “irmã”, em “Frühling der Seele”, aparece como uma figuração de Diotima, a figuração da amada em Hölderlin. Já em “Geistliche Dämmerung”, a aparição da irmã numa noite experimentada através de um inebriamento, *Rausch*, resguarda semelhanças com a amada nos *Hinos à noite*, de Novalis (principalmente no segundo e terceiro desses *Hinos*). Aqui, pode-se perceber ainda um âmbito dionisíaco dessa noite em que se tem acesso à voz, à música da irmã.

3. 13. Considerações finais sobre aspectos poetológicos do mito de Orfeu em “Passion”

Em “Passion”, é possível encontrar em certa conjunção esses componentes e atributos que aparecem ligados à ‘irmã’ na poesia de Trakl. No que concerne a “seu vínculo com o reino dos mortos”, na expressão de Aurnhammer (1986: 271), ela é ‘seguida’ (ITA IV. 1: 124, v. 7) para o mundo das sombras, combinando-se com o mito de Orfeu e Eurídice; para o reino dos mortos, o qual, na formulação do poema, é um mundo noturno e designado por silêncios (o que se altera ao final do poema). Em sua aproximação com a flor azul, como esta, a amada é o que se busca e, como no romance *Heinrich von Ofterdingen*, a amada que se liga à flor azul relaciona-se com a música, poesia. Ainda no que diz respeito à relação da “irmã” (ITA IV. 1: 124, v. 7) com a música, poesia, ela se mostra em refração. Considerada a referência ao amante nos vv. 21-25, à figura de Orfeu, este, ‘seguindo’ a amada, é “bewegt von nächtigem Wohllaut” (v. 24) (“movido por melodia noturna”). Existe, nessa ação de seguir a irmã, a consideração, a percepção de uma música nessa ‘noite’. “Harmonia noturna” (“nächtig[er] Wohllaut”) (v. 24) que, aliás, é equiparada a “sanftem Wahnsinn” (v. 25) (“suave loucura”), formulação que a edição de *Innsbruck* (ITA IV. 1: 109) registra no poema de Rimbaud “Ophelia”, na tradução de K. L. Ammer, em que a “suave loucura” de Ofélia produz “uma canção” (RIMBAUD 1921: 148-149). Nesse poema de Rimbaud, Ofélia, um cadáver d’água, ‘transfigurou-se’, tornou-se

na natureza uma “suave loucura” que “sussura sua canção”, que o poeta designa (RIMBAUD 1921: 148). Uma “suave loucura” da figura feminina é relacionada com uma canção que pode ser escutada na natureza, na noite: “Schon mehr als tausend Jahre sind es,/ daß sie, ein bleich Phantom, die schwarze Flut hinzieht,/ und mehr als tausend Jahre flüstert schon sein Lied/ ihr sanfter Wahnsinn in den Hauch des Abendwindes”) (id. ibid.) (“Já são mais de mil anos/ que ela, um pálido fantasma, atravessa a negra corrente/ e já há mais de mil anos, a suave loucura dela sussura/ sua canção no sopro do vento noturno”).

Em “sanftem Wahnsinn” (ITA IV. 1: 124, v. 25), na “suave loucura”, lembra-se ainda, no contexto da poesia de Trakl, de uma propriedade de Dioniso, a loucura, que é associada a “nächtigem Wohllaut” (v. 24) (“melodia noturna”). Devido ao sentido do verbo “bewegt” (ITA IV. 1: 124, v. 24) (“movido”) usado nessa forma participial e a características das figuras em questão, pode-se entender que Orfeu é “movido” pela própria música, poesia, a seguir Eurídice, a tentar trazê-la de volta do mundo dos mortos, ou que ele é tocado por uma percepção de sons noturnos, nesse caminho, nessa ‘trilha’ (v. 23) em busca da irmã. Contrapondo-se de certa forma a “Stille Nacht” (v. 11), à “noite silente”, a “melodia noturna” (“näch[tig]er Wohllaut”) (v. 24) designa o som, o retorno de uma música. Nos versos finais (vv. 26-29), há a indicação do “tocar de cordas” (“Saitenspiel”) (v. 27), que, em conjunção com o mito de Orfeu, significa a poesia nessa ‘noite’.

No poema (“Passion”), há a representação de uma catábase que se conjuga com designações de silêncios, calar, dormência, o que é suspenso pela indicação de uma música, poesia, a qual se relaciona com um encontro com a irmã, a figura feminina buscada na catábase. Nisso, o “tocar de cordas pleno de escuro êxtase” (“dunkler Verzückung/ Voll das Saitenspiel”) (vv. 26-27) destaca-se, difere da “noite silente” (“Stille Nacht”) (v. 11) e ‘do lamentar algo morto’ junto ao alaúde (vv. 1-2). A cena final (vv. 26-29) apresenta uma junção de vários elementos que haviam sido referidos anteriormente no poema. Um exemplo disto é o “êxtase”, “Verzückung” (v. 26), que pode ligar-se (o que acontece na poesia de Trakl, como exposto acima) ao âmbito dionisíaco e ao cristão. Na interseção de referências do poema, a ‘noite’ aparece tanto como um mundo dos mortos da mitologia grega, com a menção à catábase de Orfeu, quanto um tempo que diz respeito à era cristã, com a menção ao nascimento de Cristo (“Stille Nacht”) (v. 11). A indicação do v. 27 ao “tocar de cordas” se combina com a designação de Orfeu no início do poema, a qual refere a “Paixão” como relação entre amantes, em seu mito com Eurídice. Já “Büßerin” (v. 28) (“penitente”) reflete a paixão como sofrimento, martírio de

Cristo. A música, poesia aos pés dessa figura feminina (vv. 26-28) é uma imagem de adoração, a qual tem um aspecto religioso, sem excluir também, no poema, um sentido sensual.

Localizar a cena final do poema (vv. 26-29) na sequência dos acontecimentos retratados, na sequência do mito da catábase de Orfeu em busca de Eurídice, depende em muito da determinação do tempo e aspecto verbal do único verbo desses versos, “tönte” (v. 26), cuja forma se identifica tanto como um pretérito do indicativo (*Indikativ Präteritum*) quanto como *Konjunktiv II* (conjuntivo)¹⁵¹: “Oder es tönte dunkler Verzückung/ Voll das Saitenspiel/ Zu den kühlen Füßen der Büßerin/ in der steinernen Stadt.” (ITA IV. 1: 124, vv. 26-29) (“Ou soava [soaria]¹⁵² de escuro êxtase/ Pleno o tocar de cordas/ Junto aos frios pés da penitente/ Na cidade de pedra”). A conjunção “oder” (“ou”) denota a consideração de outra possibilidade. O que se considera nesse “ou” é uma imagem da música, da poesia ressoando junto à figura feminina a que se liga a catábase na primeira estrofe. Nesse pano de fundo do mito, o cenário lembra o mundo dos mortos. Não há, todavia, em Virgílio e Ovídio, algo como uma cena assim no mito de Orfeu e Eurídice. Contudo, de maneira geral, abstrata, essa cena sugere algo do mito, na associação de referências elaborada por Trakl: a música, a poesia ressoando mesmo no Hades, na ‘casa dos mortos’. Em “Passion”, é como se Orfeu, após o voltar-se, voltar seu olhar a “trilhas mais escuras” (ITA IV. 1: 124, v. 23), permanecesse no mundo dos mortos, junto a Eurídice, à “irmã” (v. 7).

Decerto, a “cidade” (v. 29) significa ainda um lugar da civilização, um lugar da modernidade, tratado como estranho à natureza orgânica, viva (“cidade de pedra”), o qual, em relação com o mito de Orfeu e Eurídice, aparece como um correlato do mundo dos mortos (no poema “Abendland” [“Ocidente”], temos o motivo das “grandes cidades”, um tema bastante próprio da modernidade, início do séc. XX, das quais se destaca sua composição de pedras, seu aspecto pétreo, mesmo petrificante: “Ihr großen Städte/ Steinern aufgebaut/ In der Ebene!” [HKA I: 140, vv. 39-41], “Vós, grandes cidades/ Erguidas em pedra/ Na planície!”). Através dessas associações, evoca-se a ideia da poesia que subsiste num lugar, num mundo petrificado, um lugar que sugere o mundo infernal grego. Apesar da forma pretérita ou conjuntiva de “tönte” (ITA IV. 1: 124, v. 26) (“soava”/ “soaria”), num aspecto performativo é a própria poesia, “Passion”, que ‘soa’, aparece como realização da poesia, de uma poesia “na cidade de pedra”, num mundo retratado como o dos mortos. Que a poesia de Orfeu, em suas representações

¹⁵¹ Podem ser encontradas interpretações da passagem tanto a partir de uma leitura da forma do verbo no pretérito indicativo (p. ex. HIEBEL 2005: esp. 169s.) quanto da forma do verbo em *Konjunktiv II* (CSÚRI 2007: 51).

¹⁵² Na impossibilidade de se manter a ambiguidade em português, optou-se por traduzir, ao final, o verbo como “soava”, considerando que sua introdução através da conjunção “oder” (“ou”) veicula um sentido hipotético, de possibilidade dessa cena, relativo ao aspecto *Konjunktiv*.

antigas, pode comover, mover também no mundo dos mortos; que essa poesia move até as pedras, isto não é tematizado em “Passion”, pelo menos não dessa forma ou com tal ênfase. Não exatamente o motivo de tal poder da poesia, que o mito de Orfeu até certo ponto simboliza, aparece referido em primeiro plano nessa elaboração do mito em “Passion”, senão que a possibilidade da poesia, a sua continuidade até num lugar e numa situação retratados como a do mundo infernal da mitologia grega; lugar e situação que são postos também em analogia com o mundo moderno. Apresenta-se ainda ali, ao final, uma poesia que não é um lamento, mas em “êxtase” (“Verzückung”) (ITA IV. 1: 124, v. 26); uma poesia que retoma a de outros líricos da poesia alemã, especificamente Hölderlin e Novalis, mostrando uma continuidade sua na ‘noite’. Na elaboração do poema, Orfeu é aquele que traz a música, a poesia para essa ‘noite silente’. Nisso, Orfeu se liga a algo de Dioniso, em Trakl. Ele traz algo de dionisíaco, como a música e o “êxtase”, a essa ‘noite’.

Outra ideia de salvação que perpassa o poema “Passion” se deve em muito à moldura da Paixão de Cristo que o título do poema fornece. O tempo presente de Trakl é apresentado com traços do mundo dos mortos da mitologia grega. Esse mundo dos mortos do poema é estilizado também como um lugar de pecado e penitência¹⁵³. Além de dimensões histórico-culturais, existe um âmbito mais particular da culpa e tentativa de redenção (situações estas que se sugerem com a ação de ‘penitência’, v. 28), ligada no poema ao motivo do incesto (vv. 8-14). Nesse ponto, a passagem pelo mundo dos mortos, pela noite, significa outra aproximação entre os amantes, irmãos, uma mudança na representação da relação entre eles. A última cena do poema (vv. 26-29) justapõe vários sentidos referentes a paixão que foram ali considerados: o sofrimento (na penitência, v. 28), mas também o entusiasmo, a atração poética, musical, que, no “tocar de cordas”, vv. 26-27, lembra uma relação de paixão que inclui uma caracterização mais carnal, como a de Orfeu e Eurídice, mas que difere de uma situação de lamento, na primeira estrofe, bem como difere de uma mais destacadamente carnal, na segunda estrofe, dos ‘lobos que misturam seu sangue’ (vv. 13-14), a imagem do incesto. Assim, a junção dos amantes, dos irmãos, passa de uma referência, no poema, mais marcadamente sexual (vv. 13-14) para a realização de uma associação e entrelaçamento de características entre eles, o que encontra um ápice nos vv. 21-25, em que há uma combinação dos amantes, uma fusão de suas designações.

¹⁵³ Significativo, nesse aspecto, é também o poema de *Sebastian im Traum* “Vorhölle” (“Limbo”). V. os apontamentos de Rölleke (1988: 253-258) sobre esse poema, no que se refere à representação da grande cidade como “limbo”, com traços que a aproximam, por um lado, de um inferno cristão, e, por outro, do Hades.

Na intersecção de mitos, Orfeu, que se liga no poema a algo de dionisíaco, é associado a elementos próprios a Cristo. Mas, nesse cruzamento, também o que é mais ‘selvagem’ (vv. 8-13), relativo, no caso, a um âmbito sexual mais carnal, que pode ser vinculado à esfera dionisíaca (v. a caracterização de Dioniso na segunda seção de *Geburt der Tragödie*, KSA I: 31-33) e, no poema, dos Wälsungen, é ‘suavizado’. No que se refere à junção entre os amantes, ela acontece, no início da terceira estrofe, por uma união de atributos, que aparecem refletidos justamente quando se tem o motivo do olhar (v. 22). Há um aspecto de identificação, através dessa outra figura. Nessa confluência, a relação entre os amantes deixa de ter um aspecto petrificante, mais intrinsecamente assombroso: o adjetivo “pétreo” (“steinern[...]”), que qualificava uma junção, o “abraço” dos amantes (vv. 13-14, os “lobos” como menção aos Wälsungen) passa a qualificar o local, a cidade (v. 29), algo que os envolve, mas exterior.

Nos últimos versos de “Passion”, uma relação entre os amantes é marcada, entre outras coisas acima destacadas, também pelos ‘sons de cordas’ (v. 27), por esse traço poético, musical. No decurso do poema, a indicação de uma união, junção sexual com a “irmã” cede em referência a uma aproximação (além de a um distanciamento, cuja figuração mais drástica talvez seja a morte) que se realiza de modo mais reflexivo, por assim dizer, através de espelhamentos entre eles, entre suas situações retratadas; através de associações e interversões entre seus atributos e características (seguindo a análise acima, esp. vv. 17-25 do poema). A união entre essas figuras da poesia vai ganhando, ao longo do poema, diversos matizes, sentidos mais figurados e abstratos (recobrados mais abaixo, ainda nesta seção). Pode-se pensar que haja ainda nessa formulação de Trakl do amor entre irmãos uma defesa de sua imagem. Seguindo, pois, a sua biografia por O. Basil, não escapava às pessoas ao seu redor a afeição de Trakl por sua irmã Margarethe (BASIL 1965: esp. 76). Grete tinha ainda trânsito com pessoas que lidavam com a publicação dos poemas do irmão, como Buschbeck e Ludwig von Ficker (cf., p. ex., BASIL 1965: 71; KEMPER 2016, esp. p. 232, n. 23). Este viria, vinte anos após a morte de Georg Trakl e dezessete após o suicídio de Grete, a declarar, em carta a Werner Mayknecht (FICKER 1967: 116s), que Grete lhe teria confidenciado o incesto com o irmão, acontecimento que Buschbeck, baseado em seu conhecimento de ambos os irmãos, negava (como escreve BASIL 1965: 71). Em sua poesia, Trakl elabora sentidos mais abstraídos, gerais, da relação, junção entre irmãos. A relação com a “irmã”, nessa formulação de “Passion”, diz respeito a uma junção entre aspectos da poesia. Os irmãos designam figuras da poesia e do poeta que aludem ao poeta e à poesia de Hölderlin e Novalis, por exemplo. O poeta e sua irmã – retrata-se uma identificação entre eles – são, ainda, estilizados como Cristo, passando por uma

‘Paixão’. Sua relação pode, assim, ser inserida dentro de uma conjuntura cristã. Como em Cristo, sua ‘Paixão’ teria potencialmente o sentido de livrar de um pecado, de uma Queda humana, estabelecendo uma situação paradisíaca, livre de culpa e com a superação da separação dos sexos, na associação e união de características dos amantes (cf. no contexto de *Sebastian im Traum*, o poema “Abendländisches Lied” e a sua interpretação acima: no poema, elabora-se a indicação bíblica de homem e mulher formando um corpo, “*ein Geschlecht*”).

As figuras do mito de Orfeu e Eurídice significam, em “*Passion*”, música, poesia nessa ‘noite’ associada a silêncios. Apesar de se elaborar no poema uma aproximação entre Orfeu e Cristo (a ideia, p. ex., de que buscam uma salvação através da ‘paixão’), uma oposição entre eles que se constitui no poema diz respeito a associações com música, poesia, por um lado, e com silêncios, por outro. Ao final do poema, contudo, a música, poesia de Orfeu aparece nessa ‘noite’, em conjunção com a “penitente”; junto com esse signo que deve estar relacionado, no poema, ao Cristianismo. Nisso, o mito de Orfeu intermedeia, em “*Passion*”, entre Cristo e Dioniso. De maneira condensada, isto pode ser visto em “*Verzückung*” (ITA IV. 1: 124, v. 26), “êxtase”, que lembra uma característica de Dioniso e é usada em cena do poema assinalando um âmbito de Cristo – mesmo “*sanftem Wahnsinn*” (ITA IV. 1: 124, v. 25), “suave loucura”, parece evocar a combinação de atributos cristãos e dionisíacos, a loucura como predicado de Dioniso (p. ex. KSA I: 16) e a suavidade como algo que está próximo ao que é “*still [...]*” (ITA IV. 1: 124, v. 11). O mito de Orfeu possui, em “*Passion*”, um papel de intermediação entre figuras, Dioniso e Cristo, que são diretamente associadas em “*Brot und Wein*”, poema do qual “*Passion*” reelabora temas e motivos, como se percebe, por exemplo, na reunião das culturas cristã e grega e na consideração da situação da poesia e do poeta que se liga ao mundo antigo, grego, no presente, num tempo cristão. Nesse quesito, há de se considerar entre Trakl e Hölderlin a existência de Nietzsche, em cuja obra Dioniso e Cristo, o âmbito dionisíaco e o Cristianismo aparecem muitas vezes como antípodas: em “*Versuch einer Selbstkritik*” (1886), que prefacia *Die Geburt der Tragödie*, Dioniso é descrito mesmo como o anticristo (KSA I: 19). O mito de Orfeu, no caso de “*Passion*”, aparece servindo de intermediação entre princípios dionisíacos e cristianismo.

Nessas suas diversas referências a elementos e mesmo formulações poéticas existentes no poema “*Brot und Wein*”, já se encontram traços poetológicos no poema “*Passion*”. Ele é um poema que tematiza outro poema. Além disso, trata da poesia e de figuras do poeta através da designação de Orfeu e elaboração do seu mito da catábase. Um dos aspectos disto diz respeito à aproximação, elaborada em “*Passion*”, desse mito com Novalis e Hölderlin, tanto com suas

figuras como autores quanto com suas poesias, em que Trakl e sua própria poesia se refletem (deveras uma reflexão que mescla elementos e atributos poéticos e possui não apenas identificação, mas consideração de distanciamentos).

Um traço poetológico significativo do mito de Orfeu que se refere ao fazer poético em Trakl é a identificação de Eurídice com a “irmã”, a qual é uma figura recorrente nesse autor, indicando funções e motivos importantes na constituição da sua poesia, como um acesso a noite e declínio, a um mundo que alude também ao dos mortos, através de canto, música, sons e inebriamento, *Rausch*. Em comparação com o poema anteriormente analisado de Rilke, “Orpheus. Eurydike. Hermes”, há menos referências calcadas mais diretamente nas versões antigas do mito, mas pode-se considerar, acerca do mito de Orfeu, reminiscências textuais principalmente de Virgílio (*Georgica*). Em Trakl, menções relacionadas a esse mito são menos específicas: elas fazem parte de um âmbito cultural presente no entorno do autor, como em sua formação humanística escolar ou na representação do mito de Orfeu e Eurídice em Hellbrunn. Ainda no que diz respeito à formulação desse mito em “Passion” em relação a versões anteriores acima observadas, pode-se constatar também “uma ambiguidade oscilatória” (“an oscillatory ambiguity”) (cf. SORENSON 2015: 457) relativa a para onde se dirige a cena em que Orfeu e Eurídice se olham, no retorno da catábase (cena considerada aqui nos vv. 21-25 de “Passion”). Há uma instabilidade do ponto de vista e consideração da visão das duas figuras, Orfeu e Eurídice, nesse momento de virada do mito, momento em que se tematiza a relação, o vínculo, entre os dois. O motivo do olhar no mito expõe uma problemática da perspectiva que assim transparece ao longo do poema e na representação desse mito em Trakl.

4. Rilke: *Sonette an Orpheus*

4.1. Orfeu em dois tempos na lírica de Rilke (considerações iniciais)

Antes de nos ocuparmos aqui d'*Os Sonetos a Orfeu (Die Sonette an Orpheus)* (SaO), algumas características do mito de Orfeu retratado em fase anterior da poesia de Rilke são recuperadas. Com essa retomada, o tratamento desse mito em diferentes momentos de sua poesia é contrastado. Essa comparação inicial pode contribuir não apenas para a apreensão de significados que se atrelam ao mito em Rilke, mas também para o conhecimento de características da poesia do autor nas diversas fases. A retomada serve ainda a uma lembrança, já que se sugerem nos SaO referências a essa representação precedente do mito. Como visto acima, no segundo capítulo, esse mito foi objeto de extensa elaboração por Rilke em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, poema do livro *Neue Gedichte (Novos Poemas)* (1907/8). Em comum com muitos dos *Novos Poemas*, em cuja concepção geral se distinguem influxos de obras das artes plásticas e seu estudo, “Orpheus. Eurydike. Hermes” pode ser tratado em correlação com um antigo relevo ático, do qual temos cópias romanas de por volta do séc. I com inscrições dos nomes que estão no título do poema de Rilke. Além de relações com essa obra da Antiguidade, puderam ser encontradas, ao longo da análise de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, proximidades de caráter textual entre esse poema e o mito da catábase de Orfeu representado em Virgílio e Ovídio. Proximidades que também implicam confrontações com atributos e características de Orfeu expostos nessas representações antigas. Num verso como “und [sie war] jenes Mannes Eigentum nicht mehr” (KA I: 502, v. 78) (“e ela já não era mais propriedade daquele homem”) ressoa algo da fala de Orfeu no Hades apresentada em Ovídio, quando ele discorre sobre o pertencimento de Eurídice, nos domínios da vida e morte: “haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,/ iuris erit vestri: pro munere poscimus usum” (Ov. Met. 10, vv. 36-37) (“Também ela, quando, chegada a seu termo, tiver cumprido os anos/ que lhe são devidos, à vossa lei ficará sujeita. Em vez de um presente,/ peço usufruto.”) (OVÍDIO 2017: 529, na trad. de Domingos Lucas Dias). Nas traduções inglesa e alemã de F. J. Miller e Michael von Albrecht, respectivamente, talvez esteja mais diretamente ressaltada, da passagem “iuris erit vestri” (Met. 10, v. 37), a temática da pertença de Eurídice (“she also shall be your to rule”) (OVÍDIO 1984: 67) (“Auch Eurydike wird euch gehören”) (OVÍDIO 2015: 525): por fim, ela será um domínio do Hades, submetida à(s) lei(s) da morte. Orfeu não pede a restituição de Eurídice como ‘presente’ (*munus*, Met. 10, v. 37), mas um ‘usufruto’, “usum” (Met. 10, v. 37). O significado de *usus* como usufruto se sugere ainda pelo vocabulário jurídico presente no

entrecho. Em usufruto, existe a ideia da fruição, por um certo tempo, de uma propriedade, de algo que pertence a outrem¹⁵⁴.

Essa passagem de Ovídio comporta possibilidades de leitura e compreensão em vários níveis. Relacionando-a com o verso citado de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, “und [sie war] jenes Mannes Eigentum nicht mehr” (KA I: 502, v. 78) (“e ela já não era mais propriedade daquele homem”), uma pretensa tentativa de Orfeu de reaver Eurídice – Eurídice considerada ali como sua mulher, o que se indica na menção ao “leito” (“des breiten Bettes Duft”) (KA I: 502, v. 77) nesse trecho do poema de Rilke, recordando sua determinação como esposa que se destaca na fala de Orfeu no Hades (*coniunx*, Ov. Met. 10, v. 23; v. 38) e que se sugere com o motivo do véu no antigo relevo (cf. a interpretação da imagem por KLODT 2004: 57, exposta acima, no capítulo 2) – é tratada em um aspecto de insuficiência, descabimento, para abarcar Eurídice nessa situação. Nesse ponto, a elaboração do mito da catábase pelo poeta de “Orpheus. Eurydike. Hermes” aparece como uma retomada que, em parte, objeta a representações e designações de Orfeu da Antiguidade, uma busca de restituição de Eurídice no sentido de retomá-la de acordo com sua condição anterior, antes de sua morte.

A elaboração do mito significa alterações, a configuração de diferentes realces e acentos. Nesse poema de Rilke, não se tem, por exemplo, tanta ênfase no vocabulário que designa paixões, afetos, para definir a ação de Orfeu de virar-se para trás, virar o olhar para Eurídice, em comparação com as passagens de Verg. Georg. 4, vv. 485-502 e Ovid. Met. 10, vv. 56-59 (comparação procedida no capítulo segundo). A designação de “dementia” (“loucura”, “insensatez”), que toma Orfeu em Virgílio (Georg. 4, v. 488), até pode ser considerada para a caracterização de Orfeu nesse poema de Rilke, não exatamente em ligação com a qualidade de “incauto” (“incautum”), que existe em Virg. Georgica 4, v. 488; 495, mas num sentido imagético, por assim dizer, em relação ao que sugere a palavra *demens*. Existe um significado disso, nos vv. 16-41 de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, relativo à apresentação de um Orfeu cindido entre ação e projeção. “Und seine Sinne waren wie entzweit” (KA I: 501, v. 24) (“E seus sentidos estavam como que divididos”). Os versos subsequentes (vv. 25-28) são um retrato da confusão de seus sentidos. Isto se relaciona com que, no poema de Rilke, o estado de estar ‘fora de si’, ‘de seus sentidos’, *de-mens*, ‘fora da mente’, recebe uma formulação eminentemente espacial. Orfeu, “der stumm und ungeduldig vor sich aussah” (KA I: 500, v. 17) (“que olhava diante de si, impaciente e mudo”, na tradução de José Paulo Paes, RILKE 1993: 93): considerando o pano de fundo do mito, compreende-se essa sua postura a partir da

¹⁵⁴ Entrada *usus* no dicionário Lewis & Short online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=usus&la=la>.

situação em que se encontra, em que se dirige para a saída do mundo dos mortos, depois do que (e somente depois de sair do mundo dos mortos) pode olhar Eurídice. Todavia, o verso indica também alguém que se põe ‘à frente de si’. Um dos sentidos que advém desse verso é o de alguém que ‘dirigia seu olhar diante de si, ‘(a)parecia diante de si’ – um sentido que se divisa, entre outras coisas, pela contraposição com a apresentação de Eurídice “in sich”, “em si” (KA I: 501, p. ex. v. 63).

Essa caracterização de Orfeu “vor sich” (KA I: 500, v. 17) não deixa de ter um aspecto reflexivo, de alguém que se põe “diante de si”. Mas não é o caso aqui da constituição, nessa figura de Orfeu, de um processo de desdobramento lírico de um sujeito que, então, se reconhece em uma exterioridade – considerada essa dinâmica na figura de Orfeu, sendo que, de outro ângulo, o poeta de “Orpheus. Eurydike. Hermes” se vê, reconhece, até certo ponto, em Orfeu. Essa exteriorização de Orfeu incide em fragmentação e estranhamento de si. Há um movimento de Orfeu de volta sobre si mesmo, nos vv. 25-35, combinado com a desconfiança em relação a seus sentidos, a si mesmo. Surgem questionamentos e dúvidas quanto à sua apreensão nessa circunstância. Essa consideração de Orfeu ‘fora de si’ é uma forma plástica de tratar do motivo dos impulsos de Orfeu em seu mito da catábasis; do que acontece com ele ali. O modo como ele é apresentado participa da temática da transgressão de fronteiras e limites, a qual se relaciona com as passagens pela vida e morte, mas também, no poema, pela interioridade e exterioridade, pelo que é do mundo visível e do invisível. Além disso, tal formulação imagética de *demens*, que leva em conta uma sugestão espacial contida na palavra, coaduna-se com o tratamento da perspectiva no poema. A constituição da perspectiva no poema é complexificada, entre outras coisas, na medida em que nele temos a observação de figuras a partir de um ponto de vista em terceira pessoa que em certos momentos considera também o que elas veem. Nessa conjuntura, uma desestabilização da perspectiva se dá na última estrofe, em que, mais ou menos (não exatamente) *pari passu* com o momento de virada do olhar de Orfeu, existe, sem que se anuncie, uma rápida mudança para o ponto de vista de Eurídice e, depois, de Orfeu.

Na terceira estrofe de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, mostra-se, ainda, um descompasso entre expectativa e realização, com o qual a figura de Orfeu lida, em relação ao que ele alcança, consegue com suas palavras. Falando consigo mesmo, Orfeu, uma figura do poeta, procura assim insuflar-se confiança: “Er aber sagte sich, sie kämen doch;/ sagte es laut und hörte sich verhallen” (KA I: 501, vv. 34-35) (“Ele, porém, dizia para si que eles viriam, sim;/ dizia em voz alta e se escutava ressoar”). Ali, Orfeu tem uma experiência da palavra que se ‘esvai’ (“verhallen”) (v. 35), que não perdura, que pode sumir, sem encontrar eco para além de si

mesmo. Não deixa de ser a imagem de um poeta inseguro, ao falar consigo próprio. Suas palavras, que, segundo o mito antigo, podiam encantar animais selvagens, mover as potências da morte, não lhe asseguram o sucesso daquilo que faz, de sua ação, sua ‘obra’, como esse seu *ánodos* é referido em “Orpheus. Eurydike. Hermes” (“Werk [...]”, KA I: 501, v. 39, ecoando Virg. Georg. 4, v. 492, *labor*). Sua fala não tem o poder de instaurar o que enuncia, nem que seja uma realidade para si próprio. Sua palavra age sobre si mesmo de modo restrito, considerando-se que não pode convencer-se de todo. No poema, assim como em representações antigas do mito, ele vai virar seu olhar para trás. Na sequência dos versos (KA I: 501, vv. 37-41), o motivo do mito do virar-se para trás, para Eurídice, aparece em conjunção com o tema, a problemática da apreensão de Orfeu. Olhar, afinal, é uma maneira de constatar, certificar-se. Nesse sentido, liga-se a essa sua problemática do conhecimento e incerteza. Orfeu, essa figura mítica, aparece como um ser humano, um homem, inseguro, hesitante, ‘cindido’ (“seine Sinne waren wie entzweit”) (v. 24).

Diante disto, destacam-se, pelo contraste com a caracterização de Orfeu vista logo acima, um epíteto como “Göttlicher” (SaO I, 26¹⁵⁵, KA II: 253, v. 1) (“divino”) atribuído a Orfeu nos *Sonetos a Orfeu* (*Sonette an Orpheus*) e mesmo o título desse conjunto de sonetos, que em certos aspectos se refere à dedicação a um deus. Nesse âmbito se insere ainda, por exemplo, a apóstrofe “Singender Gott” (KA II: 241, v. 9), “deus que canta”, como provável referência a Orfeu, no SaO I, 2. Ainda que, em Virgílio, nas misteriosas palavras do vate Proteu possa haver uma referência a Orfeu como *numen*, palavra que, em sentido estendido, significa até um deus¹⁵⁶ (Georg. 4, v. 453; v. p. ex. SEGAL 1989: 22, para a referência de “non te nullius exerceat numinis irae” a Orfeu) e haja nas Met. 10, v. 89 uma menção a Orfeu como “o poeta nascido dos deuses” (na trad. de Domingos Lucas Dias de “dis genitus vates”), a sua designação e seu tratamento como um deus indicam uma tal ênfase no lado divino de Orfeu que é incomum nesses textos antigos que foram mais considerados na análise de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, no segundo capítulo. Orfeu, à parte seu lado divino, não deixa de ser mortal. Assim, inicialmente, mudanças já podem ser constatadas na caracterização e consideração de Orfeu, seu mito, ao longo da obra de Rilke. Existe, afinal, um espaço de tempo de quase 20 anos entre “Orpheus. Eurydike. Hermes” e os *Sonetos a Orfeu* (1922, publicado em 1923), durante o qual a própria poesia de Rilke também passa por transformações, por uma “revisão” (“Revision”) (na designação de M. Engel KA II: 421; 502ss.) de categorias pertinentes à sua *obra*

¹⁵⁵ A abreviação SaO significa os *Sonette an Orpheus* (*Sonetos a Orfeu*). O número romano designa a parte do ciclo, enquanto os arábicos, o soneto dentro desse âmbito.

¹⁵⁶ No Lewis & Short *online*: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=numinis&la=la#lexicon>.

intermediária (*Das mittlere Werk*) – seguindo a divisão da obra de Rilke em quadro fases, o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” pertence à sua *obra intermediária*, enquanto os *Sonetos a Orfeu*, à sua *obra tardia* (*Das späte Werk*) ou mesmo *mais tardia* (*das späteste Werk*) (cf. ENGEL 2013a: 175-181, esp. 180 e FÜLLEBORN KA II: 703-705).

4. 2. Alguns elementos constituintes da poesia de Rilke em sua fase tardia

Para Engel (KA II: 426; 502-505), o poema “Wendung” (de 20 de junho de 1914, mas publicado apenas postumamente, nas *Obras Reunidas, Gesammelte Werke*, de 1927, cf. KA II: 503) é um em que se deixa perceber uma “revisão” de postura e prática poéticas que em muito definem poemas dos livros *Novos Poemas*. Nesse âmbito de considerações, um verso de “Wendung” como “Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze” (“pois do observar, veja, há um limite”) (KA II: 101, v. 45) caracteriza de maneira lapidar e enfática, arguta e ambígua, aspectos próprios da poética que produziu aquilo que se distingue como *Poema-Coisa* (*Dinggedicht*). Decerto, tal leitura do verso não implica uma ponderação de valor – por parte da crítica –, uma maior estima de características desta ou daquela poesia. De todo modo, Rilke mesmo expõe a ideia de que o poema “Wendung” deve apontar para uma mudança, uma que se conjuga com a produção de sua poesia. Em carta a Lou Andreas-Salomé de 20 de junho de 1914, um desejo, uma expectativa de realização é vinculada ao “poema escrito hoje de manhã, que eu já lhe envio, porque involuntariamente o chamei ‘Virada’ (uma tradução possível de *Wendung*, D. S.), porque ele representa a virada que provavelmente deve vir, se eu viver” (LAS: 329) (“Gedicht, heute morgen geschrieben, das ich Dir gleich schicke, weil ichs unwillkürlich ‘Wendung’ nannte, weil’s die Wendung darstellt, die wohl auch kommen muß, wenn ich leben soll”) (sobre isso, v. também o início da carta a Lou de 26 de junho, LAS: 336).

Na correspondência entre Lou e Rilke que se segue ao envio do poema e que em larga medida gira em torno deste, a ‘virada’ recebe um sentido algo existencial para o Autor. É possível notar, com alguma frequência, uma peculiar conjunção entre produção literária e reflexões sobre a (sua) existência ao longo de seus escritos. Em comentários que se relacionam a “Wendung”, discorrendo sobre seu estado, sua disposição de ânimo, sua forma de abarcar o mundo naquele momento, em carta de 26 de junho a Lou, Rilke se compara com uma pequena “anêmona” (“Anemone”) que vira num jardim em Roma:

Es war furchtbar sie zu sehen in der dunkeln Wiese, weitoffen, immer noch aufnehmend in den wie rasend aufgerissenen Kelch, mit der vielzuvielen Nacht über sich, die nicht alle wurde. Und daneben alle die klugen Schwestern, jede zugegangen um ihr kleines Maaß Überfluß. Ich bin auch so heillos nach außen gekehrt

(era terrível vê-la no campo escuro, amplamente aberta, ainda captando no seu cálice lacerado como em frenesi, com a demasiada noite sobre si, que não acabava. E, ao lado, todas as irmãs sensatas, fechadas pela sua pequena medida de abundância. Eu também estou tão desgraçadamente virado para fora) (LAS: 337).

‘Estar virado para fora’ tem um significado, pelo contexto da carta, de sentidos excessivamente voltados para a exterioridade, entregues a uma profusão de estímulos, que no caso chega mesmo a uma ‘irritação’ (“gereizt sein”) (id. ibid.), na apreensão do exterior. Mais adiante (id. ibd.), Rilke usa a expressão “Hinaussüchtigkeit”, uma ‘adição’, uma ‘dependência de (ir) para fora’, para descrever sua própria situação. Delineia-se um entrelaçamento entre os sentidos caracterizados como atentos, dedicados, expostos à apreensão da exterioridade e um próprio movimento de voltar-se ‘para fora’, em direção à exterioridade, ‘fora de si’. Essa condição é tratada por Rilke como dilacerante.

O poema “Wendung” (“Virada”) aparece ligado a uma projeção de mudança de situação, também de postura. No contexto das palavras acima citadas da carta de Rilke, designam-se ainda “os fragmentos das Elegias” (LAS: 337) (“die Bruchstücke der Elegieen”). Assim, não falta ali o tema da continuidade das *Elegias*, do ciclo de poemas que Rilke começara no inverno de 1911-1912 e que, após muitas tentativas ao longo dos anos seguintes, das quais resultaram apenas alguns versos, seria acrescido de mais uma elegia somente em 1915. Sua conclusão, uma primeira redação final das *Elegias de Duíno* (DE), demandaria ainda mais tempo. Ela acontece em Muzot, em fevereiro de 1922, quando *Os Sonetos a Orfeu* também são escritos (cf. KA II: 607-610). Essa menção de Rilke às “Elegias” (LAS: 337) é um exemplo (dentre outros que poderiam ser destacados) de que essa troca de cartas do último terço de junho de 1914 entre Rilke e Lou Andreas-Salomé trata do fazer poético do Autor – aliás, muito de suas cartas entre 1910 e 1922 lida com isto. Eles discutem sobre questões da poesia de Rilke, de modo geral, seu lado produtivo e seus bloqueios. Para a vida do escritor, para Rilke, a crise na criação significa também uma crise de sua existência.

Num pano de fundo geral da conversa entre ambos não deixa de estar aquilo que Manfred Engel define como “a exigência de publicação, que para um autor é mesmo uma necessidade existencial” (“der für einen Autor ja geradezu existenznotwendige Zwang zur Publikation”) (KA II: 417). Nesse âmbito, ela é mais um indício, um exemplo da “grande crise” (“die große Krise”, STORCK 2013: 10), na expressão muito comumente usada na crítica sobre Rilke para se referir aos anos entre 1910 e 1922, “os anos de crise” (“Krisenjahre”) (ENGEL, KA II: 415). A caracterização dessa crise comporta vários aspectos. Em cartas de Rilke, ela adquire traços de uma desorientação, que se faz perceber após a conclusão e publicação do romance que marca, na crítica, o fim da *fase intermediária* do Autor, *Die Aufzeichnungen des*

Malte Laurids Brigge (1910), cujo motivo do *sehen lernen* (aprender a ver) se liga à poesia elaborada nos *Novos Poemas*. Em carta de 20 de dezembro de 1911 a Lou, pouco antes do início da escrita das primeiras *Elegias*, em Duíno, ele escreve que, após os trabalhos com o *Malte*, “permaneci como um sobrevivente, desamparado no mais íntimo, sem ocupação, sem poder mais se ocupar” (LAS: 238) (“[bin] wie ein Überlebender zurückgeblieben, im Innersten rathlos, unbeschäftigt, nicht mehr zu beschäftigen”). Ali, tal estado encontra uma formulação breve e aguda na repetida pergunta “was thun?” (LSA: 240) (“O que fazer?”). Nessa carta, ele comenta sobre sua conjectura de passar por uma terapia psicanalítica ou mesmo começar um estudo (LAS: 237-242). Em carta de 24 de janeiro de 1912, conta a Lou que, por volta do fim do *Malte*, considerou não mais escrever: “estudar e então [se tornar] médico em algum lugar no interior” (“studieren und dann Arzt irgendwo auf dem Lande [werden]”) (LAS: 252-253). Engel sugere até interpretar o poema “der Geist Ariel” (“O espírito Ariel”), do início de 1913, como possível despedida do escritor de sua arte (KA II: 419), já que o monólogo final de Próspero, o qual Rilke, ao final do poema, cita d’“A Tempestade”, “foi tradicionalmente lido também como despedida de Shakespeare do palco” (KA II: 471) (“wurde traditionell auch als Abschied Shakespeares von der Bühne gelesen”). Além disso, desse tipo de exame de Rilke de sua vida, da ‘revisão’ sobre poesia, boa parte do período entre 1910 e 1922 é tomada pela 1ª Guerra e suas consequências. Nesse período, acontece que o único ciclo de poemas que o Autor oferece para publicação é o pequeno *Marien-Leben* (1912).

É de se supor que as dificuldades que envolvem a realização das *Elegias* tenham relação, ainda, com as exigências e ambições que Rilke vincula a elas. Numa frase como: “o que é terrível na arte é que, quanto mais se avança nela, mais ela obriga ao mais extremo, ao quase impossível” (LAS: 241) (“es ist das Furchtbare an der Kunst, daß sie, je weiter man in ihr kommt, desto mehr zum Äußersten, fast Unmöglichen verpflichtet”), da carta de 20 de dezembro de 1911 a Lou, pode-se distinguir a concepção, a disposição do artista de tentar o que “quase” não se pode alcançar, abarcar. O caso, segundo Engel, não é isolado em autores da “modernidade clássica” (“der klassischen Moderne”): “afinal, procura-se nessa época nada menos do que assumir a herança da metafísica com meios puramente poéticos, criar obras de arte nas quais a totalidade de todas as experiências se conforma em uma figura de linguagem” (KA II: 417) (“wird doch in dieser Epoche nichts Geringeres versucht, als mit rein poetischen Mitteln das Erbe der Metaphysik anzutreten, Kunstwerke zu schaffen, in denen die Totalität aller Erfahrungen sich zu einer Sinnfigur formt”). A um objetivo assim mais amplo, a forma do ciclo, usada nas *Elegias*, faz jus. Em tal configuração do ciclo, que distingue suas *obras finais*,

mostra-se uma diferença em comparação com a poética produzida nos *Novos Poemas*, em que, não obstante relações gerais, p. ex., entre poemas adjacentes ou espelhamentos entre eles, grande ênfase é dada na unidade própria, no estatuto autônomo de cada poema, que, no mais das vezes, representa um objeto determinado.

No que concerne a uma ‘virada’ em relação à poesia da *fase intermediária* de Rilke, a uma mudança de seus predicados, os versos 48-49 de “Wendung” tornaram-se paradigmáticos: “Werk des Gesichts ist getan,/ tue nun Herz-Werk” (KA II: 102) (“Obra-da-visão está feita,/ faça agora obra-do-coração”). Isto não apenas porque nos *Sonetos a Orfeu* o coração aparece sugerido como um *medium*, um instrumento de Orfeu e sua poesia, quando mencionado (“Herzen”, v. 7) na segunda estrofe do SaO I, 26 juntamente com a “cabeça” (“Haupt”) e “lira” (“Leier”) (KA II: 253, v. 5), com o que, segundo a tradição do mito, resiste à destruição e é venerado após a sua morte e despedaçamento, como se representasse as suas capacidades poéticas (para uma consideração do coração, *Herz*, como ‘órgão’ poético nos SaO, v. KÖNIG 2016: 140; WOLL 2016: 213; v. também SaO I, 7, KA II: 244, vv. 3-4). “Herz-Werk” (KA II: 102, v. 49) (“obra-do-coração”) é ainda usado pela crítica como um qualificativo da poesia das *fases tardia* e mais *tardia* do Autor (“Gesicht-Werk”, “Obra-da-visão”, remontando à sua poesia da *fase intermediária*) (cf., p. ex., SZONDI 1975: 481; mais recentemente STORCK 2013: 14; BÜSSGEN 2013: 136s.; ENGEL 2013a: 180; KOCH 2013: 496). Uma das motivações disso se deve ao juízo de que as obras das *fases tardias* da poesia de Rilke se dedicam mais a perscrutar um âmbito interior. Seguindo esse entendimento, a ‘virada’ serve como indicador de uma mudança da “orientação dirigida ao que é visível” (BÜSSGEN 2013: 136) (“der Ausrichtung auf das Sichtbare”), na poesia de Rilke. Nas palavras de Engel (2013a: 180): “[nas fases finais da poesia de Rilke, D. S], trata-se [...] ou de fazer visível o ‘lado interior’ do mundo exterior ou da expressão direta do que é interior em espaços-da-língua” (“[es] geht nun [...] entweder um die Sichtbarmachung der ‘Innenseite’ der Außenwelt, oder um den direkten Ausdruck von Innerem in Sprach-Räumen”). Decerto, “Herz-Werk” (KA II: 102, v. 49) sugere ainda uma mudança da ênfase a *Handwerk*, que cunha sua *fase intermediária*.

A referência a isso que se designa como “lado interior do mundo exterior” não aponta em especial para algo como uma expressão íntima, particular de uma pessoa sobre algo. As palavras “‘lado interior’ do mundo exterior” (ENGEL 2013a: 180) fazem referência ao conceito de *Weltinnenraum* (espaço interior do mundo), mais um termo que existe nos escritos do próprio Rilke e que tem uma história de uso pela sua crítica. A palavra “Weltinnenraum” (KA II: 113, v. 14) aparece no poema “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen” (data de agosto/ setembro

de 1914, publicado apenas postumamente, em 1927, KA II: 515), mas os sentidos que se ligam a essa ideia (*Weltinnenraum*) ao longo de sua obra não se deixam restringir a uma hermenêutica dessa palavra apenas no contexto do poema (v. as considerações de M. Engel em KA II: 515). De maneira geral e mesmo abstrata, *Weltinnenraum* designa um espaço de interferências, inter-relações entre o domínio da nossa interioridade e o exterior. A própria palavra *Weltinnenraum* faz pensar na referência tanto a um ‘mundo interior’, em nós, quanto a um aspecto ‘interior’ das coisas do ‘mundo’, do mundo exterior. Um dos modos de P. Szondi (1975: 439) descrever esse ‘espaço interior do mundo’ é como a junção, “o um no outro do interior e do espaço” (“das Ineinander von Innenraum und Weltraum”). Sua determinação possui vários níveis de sentido. Um deles, como se pode perceber das citações, diz respeito a um tratamento do espaço como elemento que transpõe entre esses dois domínios, interior e exterior. O conceito se deixa ainda relacionar com o “processo poético de interiorização de coisas exteriores no mundo” (“the poetic process of interiorizing external things in the world”) (SORENSEN 2015: 451) em poemas, em escritos de Rilke. Nesse processo, existe, na poesia do Autor, a consideração de um movimento duplo em que tanto um sujeito interioriza as ‘coisas exteriores’ “como”, nas palavras de Beda Allemann (1961: 17), “inversamente, apenas o projetar do espaço interior eleva as coisas à figuração” (“wie umgekehrt das Entwerfen des inneren Raumes die Dinge erst zur Gestaltung emportreibt”).

A formulação e o vocabulário dessa frase de Allemann (1961: 17, cf. também p. 15) se vinculam a um poema de Rilke escrito em junho de 1924, em Muzot (publicado pela primeira vez também postumamente, em 1927, KA II: 829); poema que pode ser analisado como uma contraparte de “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen”, formando juntamente com este alguns contornos dessa ideia de *Weltinnenraum* em poemas de Rilke; poema cuja primeira estrofe é “Durch den sich Vögel werfen, ist nicht der/ vertraute Raum, der die Gestalt dir steigert./ (Im Freien, dorten, bist du dir verweigert/ und schwindest ohne Wiederkehr.)¹⁵⁷” (KA II: 363, vv. 1-4). Ele não necessariamente desautoriza os versos de “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen”: “Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:/ Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still/ durch uns hindurch” (KA II: 113, vv. 13-15) (“Por todos os seres, o *um* espaço alcança:/ espaço interior do mundo. Os pássaros voam em silêncio/ através de nós”). O poema mais tardio distingue um lugar, um espaço praticamente inacessível a nós, um extremo, em que se realiza uma experiência de desfiguração; em que se tem certa impossibilidade de experiência humana.

¹⁵⁷ Os parênteses são do texto de Rilke. Para não desfigurar muito o aspecto do texto do poema e para evitar confusões, a tradução desses versos é posta desta vez na nota: “Através do qual os pássaros se lançam não é o/ espaço familiarizado, que cresce a ti a figura./ (Ao ar livre, lá, estás a ti negado/ e vais sumindo sem retorno)”.

Talvez, isto se refira mesmo a um limite dos sentidos, à diferença de percepções entre espécies, para usar o exemplo do poema. Nesse âmbito, o voo do pássaro em nós, de que, por exemplo, fala o poema “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen” – “Die Vögel fliegen still/ durch uns hindurch” (KA II: 113, vv. 14-15) (“Os pássaros voam em silêncio/ através de nós”) – não significa algo como a própria percepção, experiência do pássaro (entendido principalmente como sujeito do complemento preposicional) no céu, no espaço, ao se lançar em voo, como se em nós, ou no poema, isto se reproduzisse. O poema mais tardio discorre sobre um ponto, limite, de separação, distinção de experiências em função do espaço. Não obstante, existe também – e principalmente –, nos poemas, um espaço que é abarcado como elemento de união, comum às coisas, que as atravessa. Espaço esse que se relaciona com a conformação das coisas: “espaço, que acresce a ti a figura” (“Raum, der die Gestalt dir steigert”) (KA II: 362, v. 2).

A outra estrofe de “Durch den sich Vögel werfen” se dedica justamente à consideração do espaço como ‘língua comum’ das coisas, ‘estendendo-se’ entre os domínios interior e exterior e condicionando-os: “Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge:/ daß dir das Dasein eines Baums gelinge,/ wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,/ der in dir west. Umgib ihn mit Verhaltung./ Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung/ in dein Verzichten wird er wirklich Baum.” (KA II: 363, vv. 5-10) (“Espaço se estende a partir de nós e traduz as coisas:/ para que consigas a existência de uma árvore,/ lança espaço interior entorno dela, daquele espaço/ que subsiste em ti. Envolve-a com contenção./ Ela não se limita. Apenas na inserção/ em teu prescindir, ela se torna efetivamente árvore”). Esse é um espaço que diz respeito à figuração das coisas; que participa de um ‘domínio duplo’, *Doppelbereich*, para utilizar uma palavra do vocabulário dos SaO (I, 9, v. 12, KA II: 245), transitando, transpassando entre interioridade e exterioridade, transferindo reações e correspondências de uma coisa a outra. Como língua franca que compartilha alguns elementos comuns entre díspares, permite reciprocidade, a criação de conformidades e mesmo distinção entre eles. Devido a essa significância do espaço, M. Engel (KA II: 429-430) designa a poética das *fases finais* da poesia de Rilke como uma “poética do espaço ou da transformação de processos interiores em espaço” (“Poetik des Raumes und der Verräumlichung innerer Prozesse”).

Nesses versos citados da segunda e última estrofe de “Durch den sich Vögel werfen”, trata-se de uma resistência das coisas do ‘mundo exterior’. Há uma deferência em relação ao objeto. Isto se relaciona com um programa poético que em parte se define em sua diferença para com uma tendência artística do movimento expressionista de “modelagem do mundo exterior com o interior” (“Überformung der Außen- mit Innenwelt”) (KA II: 429). Engel

(2013b: 410) emprega a imagem de “uma ‘troca do que é do ar’” (“ein ‘luftiger Austausch’”) para indicar a interação e mesmo interdependência entre eu e mundo que se realiza nesse ‘espaço interior do mundo’ (*Weltinnenraum*). No trecho citado de Engel (ibid.), a imagem se refere à “Segunda Elegia de Duíno” (KA II: 206, v. 41). Ela também existe nos SaO, muito determinante no SaO II, 1: “Atmen, du unsichtbares Gedicht!/ Immerfort um das eigne/ Sein rein eingetauschter Weltraum” (KA II: 257, vv. 1-3) (“Respirar, ó poema invisível!/ Espaço de mundo continua e/ puramente permutado pelo próprio ser”). Para Szondi (1975: 439), isto indica que, na determinação de Rilke, “o um no outro do espaço interior e do espaço do mundo, a existência do ‘espaço interior do mundo’, tem, por assim dizer, sua base fisiológica na respiração” (“Das Ineinander von Innenraum und Weltraum, die Existenz des ‘Weltinnenraums’, hat gleichsam seine physiologische Basis in der Atmung”). Em tal sentido, esse espaço pode ser representado em um ato tão involuntário quanto respirar.

Ao tematizar o “poema”, como termo comparado à respiração, o SaO II, 1 pode ser definido como poetológico. Considerando a relação, que é feita na crítica, entre respiração e ‘espaço interior do mundo’, ele caracteriza ainda um vínculo entre constituição de *Weltinnenraum* e “poema”. Na interpelação do primeiro verso (KA II: 257, vv. 1), “poema” e ‘respiração’ são identificados. Ambos podem ser entendidos como uma troca entre interior e exterior. A aproximação entre esses elementos, respiração e poema, ainda se oferece na medida em que o ar, a respiração, também é algo constitutivo do poema, mesmo da poesia em geral. Uma forma de transmissão sua consiste desse elemento. Na caracterização do respirar como “um poema invisível” (KA II: 257, vv. 1), a consideração inversa se sugere, com alguma extensão de sentido: poema pode ser caracterizado como respiração, inspirar e expirar. Uma realização do poema se vincula à introdução e expedição de ar, ainda que ele possa existir de modo mais ‘visível’ como tinta, caracteres tipográficos em um papel. Recitado, por exemplo, ele é ar que volta ao mundo, torna-se parte dele. Ganha existência também ali. O poema também é “Weltraum”, “espaço de mundo” (KA II: 257, v. 3), que cria um espaço, um ‘espaço interior do mundo’.

Voltando à significância das coisas na poesia de Rilke, apontada no comentário acerca de “Durch den sich Vögel werfen”, ela se designa também no poema “Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen” (“Acena em contato quase de todas as coisas”) (KA II: 113, v. 1), em que aparece a palavra *Weltinnenraum*. Esse primeiro verso do poema designa ‘as coisas’ como aquilo que se mostra, indica a nós, o que sugere uma compreensão das “coisas” como objeto,

levando-se em conta um sentido estendido antigo e/ ou etimológico da palavra, *objectus*¹⁵⁸. O verso, contudo, inverte a ideia de ‘oposição’ (que subjaz também em *Gegenstand*) dos objetos, das coisas, na de “contato”, relação (“Führung”). Uma temática que ainda se sugere nesse primeiro verso é a da ‘sensação’ das coisas, do senti-las – “Führung” (KA II: 113, v. 1) tem também a acepção de sentir, sentimento. Na sequência disso, o tema da empatia (*Einführung*) com as coisas do mundo ecoa em versos do poema que falam do ‘reconhecimento de uma coisa em outra’ (“daß sich eins im anderen erkennt”) (KA II: 113, v. 8): “Was haben wir seit Anbeginn erfahren,/ als daß sich eins im anderen erkennt?// Als daß an uns Gleichgültiges erwärmt” (KA II: 113, vv. 7-9) (“O que experimentamos desde o início,/ para que uma coisa se reconheça na outra?// Para que aqueça em nós o que é indiferente?”). Decerto, através de formulações do poema, a empatia aparece conotada como um modo de experienciar as coisas do mundo. Isto deve se estender até certo ponto, em que o poema “Durch den sich Vögel werfen” discerne um limite à possibilidade, à capacidade de se projetar em um objeto do ‘mundo exterior’, experienciá-lo em nós. Em seu importante estudo sobre a poesia final de Rilke, Beda Allemann (1961: 19) já faz ressalvas acerca de uma sobrevalorização do tema da empatia no poema. Para Allemann (1961: 18-22), não é essa a questão de Rilke aqui, senão a da memória, da lembrança, no ‘apelo das coisas’ (de “Es winkt zu Führung fast aus allen Dingen”) – de “quase” todas, aliás – a nós e na constituição desse espaço interior do mundo (*Weltinnenraum*) – e, por conseguinte, na realização da poesia em que ele se delineia.

A instância da memória aparece no segundo verso do poema: “Es winkt zu Führung fast aus allen Dingen,/ aus jeder Wendung weht es her: Gedenk!” (“Acena em contato quase de todas as coisas,/ de cada virada sopra: recorda”) (KA II: 113, vv. 1-2). A palavra “Gedenk” (KA II: 113, vv. 1-2) se deixa relacionar a coisas que nos trazem, indicam memória; a uma memória nas coisas, por assim dizer. Uma proximidade com o tema do ‘espaço interior do mundo’ resulta de que a recordação, a lembrança, é também uma forma de interiorizar as coisas. Allemann (1961: 18-22) ressalta que mesmo na prosa “Erlebnis” (“Vivência”), em que a palavra *Weltinnenraum* ainda não se encontra – o texto é de janeiro ou início de fevereiro de 1913 –, a recordação desempenha importante papel numa primeira formulação dessa ideia (de *Weltinnenraum*). Apenas uma parte do texto “Erlebnis” foi publicada por Rilke, em 1918 (SW XII: 1475-1478). Ali, conta-se em terceira pessoa sobre uma experiência, uma ‘vivência’ interior, um ‘sentimento’ que um homem tem, no “jardim do castelo” (“im Garten des

¹⁵⁸ P. ex., em Lewis & Short: “aquilo que se apresenta à vista” (“*that which presents itself to the sight*”). <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=objectus&la=la#lexicon>.

Schlösses”), ao se encostar, com um livro, em uma árvore (SW XI: 1037). Apesar de, na publicação do texto, a editora Katharina Kippenberg retirar, com a anuência do Autor, as menções explícitas a Duíno que existem no texto manuscrito, Rilke escreve que as pessoas próximas poderiam reconhecer que se trata desse lugar (SW XII: 1476-1477). O texto, assim, tem traços autobiográficos. O acontecido “wenig mehr als ein Jahr her” (SW XI: 1036), “há pouco menos de um ano” – retroagindo, ao final de 1911 e começo de 1912, Rilke se encontrava no castelo de Duíno, onde começa as *Elegias* –, de que trata “Erlebnis”, refere-se a um sentimento inaudito que toma esse homem que recosta à árvore do “jardim do castelo”: “es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen” (SW XI: 1037) (“era como se vibrações quase imperceptíveis passassem do interior da árvore a ele”). Grande parte desse escrito, então, se aplica à análise dessa sensação que causa estranheza no homem. Ao longo dessa análise, já em parte do texto não publicada por Rilke (enviada, p. ex., em carta de 1919 a Lou Salomé, LAS: 383ss.), a ‘vivência’ se mostra passível de ser caracterizada e determinada através de outras recordações. O verbo que inicia a passagem é justamente *gedenken*, o mesmo do imperativo do poema “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen”: “er gedachte der Stunde in jenem anderen südlichen Garten (Capri), da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum zusammennahm” (SW XI: 1040) (“ele recordou o momento naquele outro jardim meridional (Capri), quando um som de pássaro lá fora e em seu interior estavam ali em acordo, na medida em que ele, por assim dizer, não se rompeu na fronteira do corpo, reuniu ambos em um espaço sem descontinuidade”).

Na continuidade do texto, outros momentos de correspondência entre espaços são recordados. A constituição de uma mescla entre exterior e interior se dá, em certo ponto, através da recordação e da linguagem, parecendo ter, em determinada medida, motivações também individuais. Como se retrata em “Erlebnis”, a voz do pássaro que se projeta no espaço se reproduzindo também numa interioridade, de modo ‘concordante’ (“übereinstimmend”) (SW XI: 1040), é assim experienciada por alguém que pode ser identificado como um poeta. No caso, a relação entre o pássaro, seu som, e o poeta é mesmo um tópico da poesia. Como escreve M. Engel (KA II: 468), o pássaro “preenche [o espaço] com seu canto” (“erfüllt ihn [den Raum] mit seinem Gesang”). Essa imagem, esse motivo, existe mesmo no mito de Orfeu das *Georgica* (4, vv. 511-515), em que não apenas Orfeu, a figura do poeta, é comparado com um pássaro, mas este também, em seu símile, sua analogia com o poeta, impregna, “preenche” o espaço com

sua ‘voz’, na formulação “maestis late loca questibus implet” (“preenche em amplitude os lugares com seus tristes sons de lamento”) (v. 515).

De todo modo, tematizar o pássaro no céu, seu canto, sua relação com o espaço é um lugar comum nos escritos de Rilke. Em carta de 20 de fevereiro de 1914 a Lou Salomé, carta que mostra certos paralelos com o texto “Erlebnis”¹⁵⁹, ele descreve sua admiração ao observar a confiança com que o pássaro se relaciona com o seu exterior, com aquilo que o envolve: “darum singt er in ihr [Außenwelt], als sänge er in seinem Innern, darum fassen wir einen Vogellaut so leicht ins Innere auf, es scheint uns, als übersetzten wir ihn, ohne Rest, in unser Gefühl, ja er kann uns, für einen Augenblick die ganze Welt zum Innenraum machen” (LAS: 315) (“por isso, ele canta nele [no mundo exterior], como se cantasse em seu interior, por isso abarcamos um canto de pássaro tão facilmente em nosso interior, parece que nós o traduzimos, sem sobra, em nosso sentimento, ele pode, por um momento fazer-nos do mundo todo um espaço interior”). Aí se exprime, entre outras coisas, que o canto é algo que intermedeia entre interior e exterior, inter-relaciona realidades exterior e interior.

O entrecruzamento de tempos que determina a elaboração da “Vivência”, do texto “Erlebnis”, é algo tematizado, com suas diferenças, nos versos 3-4 de “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen”: “ein Tag, an dem wir fremd vorübergingen,/ entschließt im künftigen sich zum Geschenk.” (KA II: 113, vv. 3-4) (“um dia pelo qual passamos alheios/ desfecha no futuro em presente.”). Aqui, isto deve estar relacionado mais especificamente com o motivo da ‘recordação’, exposto no v. 2 (“Gedenk”, KA II: 113, v. 2), a qual depende de um futuro, de outro tempo, em sua constituição. Seu caráter também involuntário se sugere e ressalta na indicação de algo que é dado, um “presente”, “Geschenk”, (KA II: 113, v. 4), que ecoa a palavra, o imperativo de recordar, “Gedenk” (v. 2). Como acima escrito, a recordação é um elemento fundamental na concepção de *Weltinnenraum*, o que pode ser constatado tanto na prosa “Erlebnis” quanto no poema em questão. Uma semelhança que se nota entre a exposição do sentimento de confluência entre interior e exterior, no texto “Erlebnis”, e o processo de recordação tratado no poema “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen” é que eles aparecem como algo não totalmente sob o controle do sujeito.

A interiorização de coisas do mundo define algo que Rilke designa como uma “nossa tarefa” (“Aufgabe”) (apud KA II: 602), em carta de 13 de novembro de 1925 a Witold Hulewicz, seu tradutor ao polonês: “unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns

¹⁵⁹ Cf. ainda, acerca da significância dessa citada carta para a produção poética de Rilke, os paralelos que Szondi (1975: 455ss.) desenvolve entre formulações que se encontram nela e na “Oitava Elegia de Duino”.

so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns ‘unsichtbar’ wieder aufersteht” (apud KA II: 602) (“nossa tarefa é gravarmos de modo tão profundo, tão sofredor e apaixonado em nós esta terra provisória, caduca, que sua essência ressucite ‘invisível’ em nós”). A carta tem um importante *status*, na crítica, no que diz respeito a conhecer ideias de Rilke sobre sua própria poesia. Nela, ele discorre principalmente sobre *As Elegias*. Um pouco também sobre os *Sonetos a Orfeu*. A passagem citada da carta possui paralelos com a nona “Elegia de Duíno” (v., p. ex., KA II: 229, vv. 67-68), na qual, contudo, ao invés de “Aufgabe” (apud KA II: 602), a palavra usada é “Auftrag” (KA II: 229, v.70) (solicitação, encomenda, missão, também tarefa). Mas, de todo modo, tanto no poema quanto na carta, essa ‘tarefa’ (*Auftrag* ou *Aufgabe*) se liga a um ato de “Verwandlung”, “metamorfose” (ou se usa o verbo, “verwandeln”, a depender da formulação) (KA II: 228-229, v. 65; v. 70; apud KA II: 601-602). Ao final da carta, ele destaca: “Wir sind [...] im Sinne der Elegien [...] die Verwandler der Erde” (apud KA II: 604) (“nós somos [...], no sentido das Elegias, [...] aqueles que metamorfoseiam a terra”). E adiciona, numa frase parentética: “Die Sonette zeigen Einzelheiten aus dieser Tätigkeit” (id. ibid.) (“os Sonetos mostram detalhes dessa atividade”). Esse processo de interiorização das coisas, bem como a sua metamorfose e passagem a um aspecto invisível são relacionados, aí, à atividade poética. Nesse aspecto, “Fühlung” (KA II: 113, v.1), do início do poema “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen”, suscita a lembrança de uma palavra diferente dela apenas na brevidade de uma vogal, *Füllung*, que tem, além de um significado de completude em sua raiz, podendo referir-se, no caso, a uma união entre sujeito e objeto, um significado no âmbito da métrica alemã, acerca do preenchimento de sílabas acentuadas e não-acentuadas (*Hebungen* e *Senkungen*) no verso, o que se associa à transformação de algo em poema.

Metamorfose é uma palavra recorrente nos SaO. No SaO II, 12, por exemplo, a palavra ecoa por todo o poema (“Wandlung”, “Verwandlungen”, “verwandelte”, “wandelst”, KA II: 263, v. 1; 2; 13; 14). Exalta-se, nesse soneto, o entusiasmo por aquilo que provoca uma metamorfose – mesmo uma que, aparentemente, não vinculável à atividade de interiorização e produção poética: “O sei für die Flamme begeistert,/ drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;” (KA II: 263, v. 1-2) (“Ó, sê entusiasmado pela chama,/ na qual te escapa uma coisa que ostenta com metamorfoses;”). Em um nível de sentido do poema, a chama, em um aspecto físico, é indicada como elemento de transformação, metamorfose, das coisas.

A continuação do poema não se deixa deduzir imediatamente de seu início, de acordo com certo hermetismo que há nos SaO. Pode-se perceber, entretanto, uma analogia que é feita,

através da primeira e da última metade do quarteto, entre a metamorfose pela “chama” (v. 1) e elementos que podem ser considerados constitutivos e característicos da poesia do Autor, reportando a um processo poético de metamorfose. O SaO II, 12 assim continua: “jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,/ liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt” (KA II: 263, vv. 3-4”) (“aquele espírito que projeta, o qual domina o que é terreno,/ não ama, no ímpeto da figura, nada como o ponto de virada”). O trecho citado do poema recorda palavras-chave da poesia de Rilke. “Entwerfende[r] Geist” (KA II: 263, v. 3) (“espírito que projeta”) alude a um espírito criador, *poiético*. Esse ‘espírito que projeta’ lembra também algo que se projeta, como se formula no poema “Durch den sich Vögel werfen”: algo de um “espaço interior” (“Innenraum”) que se lança (“wirf”) ao exterior. “Irdisch” (“terreno”) (KA II: 263, v. 3) designa um aspecto material, exterior ao espírito, com o qual ele, não obstante, pode se relacionar; ainda mais: ‘dominá-lo’. “Figur” (“figura”), v. 4, é uma dessas palavras que aparece com determinada frequência na lírica de Rilke e é utilizada pela crítica para descrever aspectos de sua poesia, como visto acima, no segundo capítulo. Entre outras coisas, é usada em referência a objetos indicados, representados no poema (como no SaO I, 11, v. 14). “O ponto de virada” (“de[r] wendende[...] Punkt”) (KA II: 263, v. 4) convém à descrição de um momento em poemas de Rilke que na crítica é muitas vezes designado *Umschlag*, um momento de virada, referido também no segundo capítulo. Em outras palavras, *Umschlag* significa um momento em que, por vezes de maneira um tanto inesperada, um objeto tematizado, retratado, é percebido por uma nova e até então desconhecida perspectiva no poema. Isto se conjuga com a ocorrência de um *insight* surpreendente relacionado ao objeto. O ‘ponto de virada’ (“de[r] wendende[...] Punkt”) (KA II: 263, v. 4), no SaO II, 12, coincide com o fim do verso, com o retorno e início de um novo verso, já no quarteto seguinte. ‘Wenden’ se liga a *vertere*¹⁶⁰, *verso*, o que faz pensar em algo constitutivo da poesia lírica. Nessa referência, o ‘ponto de virada’ aponta para o verso, a ‘transformação’ em poesia.

A retomada de palavras que são usadas para caracterizar a poética dos *Novos Poemas* serve também para indicar certas continuidades na poesia de Rilke. Até aqui, veio-se enfatizando mais rupturas e diferenças entre sua *fase intermediária* e as *mais tardias*. Mas determinadas palavras-chave de sua *fase intermediária* ligadas a reflexões próprias sobre poesia, sobre processos de produção artística, bem como termos da crítica sobre o Autor, permanecem nas fases poéticas seguintes, ganhando algumas nuances de sentido. Mesmo a

¹⁶⁰ A palavra aparece na entrada *wenden* no dicionário *Grimm*. Acesso 22/10/2018: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW17160#XGW17160.

palavra *Wendung*, apesar de ter um sentido de *virada* que pode sugerir uma mudança algo brusca de direcionamento, serve como um ponto de articulação entre essas diferentes fases de sua poesia. “Wendung” assinala ainda, para Rilke, algo que diz respeito à arte de Cézanne e de si próprio, na carta de 18 de outubro de 1907 a Clara, uma das que depois seriam reunidas e publicadas como as *Cartas sobre Cézanne* (*Briefe über Cézanne*) (KA IV: 622). Baseada no que Rilke desenvolve principalmente a partir da carta de 21 de outubro, Anette Gerok-Reiter interpreta que *Wendung* designa, nesse contexto das *Cartas sobre Cézanne*, a “concentração na autonomia dos meios estéticos” (“Konzentration auf die Eigengesetzlichkeit der ästhetischen Mittel”) (GEROK-REITER 1996: 7-8) que ele observa em quadros desse pintor francês. Continuando com Gerok-Reiter (1996: 8), “uma ‘virada’ que caracteriza a arte moderna em geral” (“eine ‘Wendung’, die die moderne Kunst insgesamt charakterisiert”) – a ‘radicalidade’ disso (Gerok-Reiter utiliza o adjetivo “radical concentração na autonomia dos meios estéticos”, p. 8) deve ser ponderada, Cézanne ocupa uma posição intermediária entre tradição e vanguardas, cujas tendências ao abstracionismo e cujo caráter autoreferencial Rilke acompanha com reservas, em relação às artes plásticas (para BÜSSGEN 2013: 145, Cézanne configura para Rilke um limite do abstracionismo em artes plásticas). No entendimento de Rilke, Cézanne faz um uso das cores de modo a chamar a atenção para uma relação mais própria entre elas na constituição do quadro e não tanto seu uso voltado a uma função representativa. Em analogia, algo disso pode ser considerado com respeito ao uso da língua no *poema-coisa*, suas palavras se autonomizam quanto a um referencial exterior, à designação de objetos e/ ou ações, em favor de um referencial mais intrínseco entre elas, por exemplo.

Em explicações que dizem mais diretamente respeito à poesia dos *Novos Poemas*, Fülleborn (KA I: 916) destaca do conceito de metamorfose algo que vale ainda para a *poesia mais tardia* de Rilke, a saber, a produção de uma “metamorfose do que é concretamente objetivo e visível em espiritual-invisível” (“Verwandlung von konkret Gegenständlichem und Sichtbarem in Unsichtbar-Geistiges”) – ressalte-se aqui, contudo, para efeitos de comparação, uma maior referência às artes plásticas, nos *Novos Poemas*. Esse processo culmina, em determinada perspectiva, naquilo que, nas palavras de Fülleborn, é a “metamorfose da coisa e do poeta em expressão lírica” (“Verwandlung des Dinges und des Dichters ins lyrische Wort”) (KA I: 915); na constituição do poema de Rilke. Essa caracterização da metamorfose não está distante daquilo que Rilke, na citada carta a Witold Hulewicz, descreve como “obra dessas transposições contínuas dos amados palpável e visível para a vibração e excitabilidade invisíveis da nossa natureza que introduz novos números vibratórios nas esferas de vibração do

universo” (apud KA II: 602) (“Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums”). “Schwingungen”, “vibrações”, é a palavra que, em “Erlebnis” (SW XI: 1037), designa o contato entre objeto, uma árvore, no caso, e sujeito, cujas reflexões se desdobram na elaboração do que vem a ser denominado *Weltinnenraum*. No poema em que essa palavra aparece, em “Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen”, uma imagem de “Schwingungen” se deixa conceber nos versos “Die Vögel fliegen still/ durch uns hindurch” (KA II: 113, vv. 14-15) (“Os pássaros voam em silêncio/ através de nós”), já que *Schwingung* designa esse movimento de balanço próprio de pássaros em voo¹⁶¹: tal movimento é uma concretização visível, espacial, de algo que possui também um aspecto invisível, nas reflexões do Autor.

O poema, de várias formas, participa “dessas transposições contínuas”, de que fala a carta logo acima citada (apud KA II: 602). *Schwingung* significa ainda vibrar¹⁶², no sentido de (res)soar. O poema, sendo algo que se confunde com o ar, como designa o SaO II, 1, é relacionado não só a transposições entre interior e exterior, mas também, em consideração à sua própria materialidade, a essas esferas do visível e do invisível. Fazer jus à sentença de Rilke transmitida oralmente acerca desse SaO II, 1, segundo reportado por Katharina Kippenberg (1948: 158), de que esse poema era para ser ‘tomado num sentido’ “literal”, “ganz wörtlich zu nehmen”, também é considerá-lo num ‘sentido’ “verbal”, como palavra falada, como K. Kippenberg mesmo procede em seu comentário a ele (outras explanações sobre a centralidade desse aspecto ‘invisível’ do SaO II, 1, com sua ênfase na parte oral, sonora do poema, podem ser encontradas no texto de ZARNEGIN 2012). É de se pensar que se chama atenção a esse aspecto justamente pela significância da circulação de poemas através da escrita, do livro, do papel (v. GEROK-REITER: 1996, esp. 2-3, para considerações sobre a relação dos SaO, de modo geral, com a oralidade, em ambiente *literário*, de importância do *medium* da escrita). O poema tem esse lado ‘concreto-visível’, junto a um ‘invisível-espiritual’, que se associa, no caso do SaO II, 1, a sentidos de *spiritus* como o ar, a respiração. Nesse âmbito imagético, o poema ainda se define como um novo objeto no espaço (ao que se pode ligar a palavra “Raumgewinn”, “ganho de espaço”, do SaO II, 1, v. 8, KA II: 257), uma nova criação.

Considerando essas referências, uma metamorfose em poema é sugerida ao final do SaO II, 12: “die verwandelte Daphne/ will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind”

¹⁶¹ Na entrada *Schwingung* do dicionário Grimm online (acesso 22/10/2018): <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui.py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS22661#XGS22661>.

¹⁶² <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GS22661> (acesso 22/10/2018).

(KA II: 263, vv. 13-14) (“a Dafne metamorfoseada/ quer, desde que sente loureiro, que tu te transformes em vento”). Com as menções à metamorfose, não só ao livro de Ovídio, mas também à própria palavra, o final do soneto remonta ao seu início (“Wandlung”) (v. 1), o que distingue uma composição em anel (*Ringkomposition*), característica que, aliás, combina com a organização em ciclo dos SaO. Ao final do SaO II, 12, a referência à metamorfose de Dafne é explicitada. De acordo com isto, o “tu” apostrofado pode ser identificado, em uma camada de sentido do poema, com Apolo. Os últimos versos aludem a um desejo de contato, mesmo de união, que se liga à metamorfose de Dafne. No mito de Apolo e Dafne, a ninfa repele o deus que deseja unir-se a ela. Dafne foge dele, finalmente pedindo a Peneu, seu pai, para que sua “figura[...]” (Met. 1, v. 547), sua “aparência”, pela qual agradara ao deus, seja destruída, ao que ela se torna um loureiro. Retrospectivamente, o mito se designa, no início do poema, com a “chama”, “na qual uma coisa te escapa” (KA II: 263, vv. 1-2). A chama, o fogo, é um designativo de Apolo, como o Sol, mas se vincula ainda ao tema do amor desse mito. Nas *Metamorfoses*, ressalta-se expressamente que Apolo ‘arde’ pela ninfa (Met. 1, v. 492-496), o que leva à metamorfose em loureiro. Ele vira chamas, como se expõe no v. 495 (Met. 1): “Sic deus in flammas abiit”. Mas a partir dessa separação, formas de relação, junção, são referidas. Os últimos versos do SaO II, 12 são muito polissêmicos. Seguindo esse pano de fundo do mito, há aí um ‘querer’ de Dafne que se relaciona com um encontro entre ela, a árvore, e o deus, através do vento: “die verwandelte Daphne/ will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind” (KA II: 263, vv. 13-14) (“a Dafne metamorfoseada/ quer, desde que sente loureiro, que tu te transformes em vento”). Seu querer é relativo a ‘sentir [como] loureiro’: “lorbeern fühlen” (KA II: 263, v. 14). Nas *Metamorfoses* (1, vv. 566-567), dá-se a entender que, como “loureiro” (“Lorbeer”), ela aquiesce em ser a árvore de Apolo, o que se coaduna com o sentido etiológico da narrativa, já que desde a Antiguidade o loureiro é uma árvore ligada à poesia, é um ornamento dos poetas¹⁶³ (Orfeu com a coroa de louros, p. ex., é uma imagem que se encontra em vasos gregos do séc. V, cf. LIMC VII. 2: 58-59 e SCHÖNE-DENKINGER 2009: 23). Como deus propício à poesia, ele pode ser encontrado no poema, por uma relação de contiguidade, nesse pano de fundo. Sendo a poesia lírica uma arte que, no mundo grego-romano, tem vinculação com Apolo, ela se apresenta, na elaboração desenvolvida no SaO II, 12, como uma forma de encontro com o deus, na refração do desejo de Dafne, “que tu te transformes em vento” (KA II: 263, v. 14). Na transformação em poesia existe ainda a ação de um poeta, que se

¹⁶³ V., p. ex., a entrada *laureus*: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=laureo&la=la#lexicon>, no *Lewis & Short*. Acesso 03/08/2018.

qualifica como uma referência a esse “tu” do SaO II, 12. Por esse ângulo, o desejo de Dafne é que ele faça o poema, ‘transforme-se em vento’, ligando-a a Apolo.

4. 3. Ainda sobre temas da ‘mudança’ (“Wendung”) e os *Sonetos a Orfeu*

Voltando à questão da mudança na centralidade do ato de olhar, na passagem da *poesia intermediária* (em que, como visto no segundo capítulo, é determinante a relação com “as coisas olhadas”, na expressão de MÜLLER 2013: 298) à *final* de Rilke, os SaO se definem, acima de tudo, pelo motivo da escuta (*Hören*, acerca disso, v., p. ex., FÜLLEBORN KA II: 713); pelas considerações que giram em torno do sentido da audição. Na caracterização de Kathy Zarnegin (2012: 230), o Orfeu dos SaO se distingue como um O(h)rpheus (*Ohr* significa em alemão o ouvido, órgão da audição). Notável quanto a essa modificação do sentido que caracteriza os *Novos Poemas* e *Os Sonetos a Orfeu* é que todo o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, do livro de 1907, gira em torno do motivo do olhar para trás de Orfeu, enquanto esse motivo do mito, de maneira estrita, é da ordem do subentendido no ciclo dos SaO (abaixo, neste capítulo, o motivo foi considerado por ocasião da análise do SaO II, 13, em 4. 7. 7).

Para que não haja uma confusão relativa ao qualificativo “Herz-Werk” (KA II: 102, v. 49) (“obra-do-coração”), usado pela crítica em referência à poesia final de Rilke, essa ênfase no “coração” não significa algo como um retorno à poesia que simule uma expressão mais direta, ingênua do sentimento ou do “eu”. Na crítica, “obra-do-coração” marca uma contrapartida em relação à proeminência da “impassibilidade” (“impassibilité”) (M. ENGEL, KA II: 424s.), a frieza e distanciamento buscados na *poesia intermediária* do Autor. Nessa perspectiva (id., KA II: 425), os versos de “Wendung”, “da beriets in der Luft, [...] / dass es der Liebe nicht habe” (KA II: 101, v. 36; 43) (“então se aconselhava no ar, [...] / não há amor”) são interpretados como a percepção de uma falta na relação com o mundo, com a vida, nas impressões conquistadas às coisas. Algo disso se formula também em alguns versos seguintes desse mesmo poema: “Und die geschautere Welt / will in der Liebe gedeihn” (KA II: 101, vv. 46-47) (“e o mundo mais contemplado / quer medrar no amor”, na tradução de Paulo Quintela, RILKE 2003: 306). Nessas reflexões e comparações, diferentemente da exigência que Rilke expõe à Clara, em carta de 13 de outubro de 1907 (uma das *Cartas sobre Cézanne, Briefe über Cézanne*), de que é necessário, na produção artística, “über die Liebe hinauszukommen” (KA IV: 616), “ir além do amor”, apenas mostrar ou dizer as coisas que são representadas, “Herz-Werk” (KA II: 102, v. 49) (“obra-do-coração”) sugere uma atenção à interioridade, bem como uma tentativa de aproximação, conjunção entre amor e obra.

Contudo, essa dimensão do ‘coração’ que é ressaltada no fazer poético não se contrapõe a que, na sequência dos *Novos Poemas*, “a poética da figura” (“[d]ie Poetik der Figur”) dos SaO, como escreve Engel, esteja calcada em procedimentos de abstração (*more geometrico*, ENGEL 2013b: 412; v. também ENGEL 2013c: 522). A poesia de Rilke mantém seu traço de abstracionismo mesmo em seus poemas *mais tardios*, até em maior grau (sem discutir aqui o quanto a lírica de Rilke é, de forma geral, abstrata em relação às tendências de vanguarda, por exemplo). Annette Gerok-Reiter (1996: 239) aponta que, concomitantemente com a relativização da centralidade do olhar e o desenvolvimento da “lei poética da metamorfose do que é visível em invisível” (“das poetologische Gesetz der Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare”) ocorre ainda “a procura por um modo de representação mais intensamente amimético” (“die Suche nach einer verstärkt amimetischen Darstellungsweise”). Há imagens nos SaO que, de maneira estrita, não são passíveis de serem concebidas na imaginação; que desafiam a representabilidade (v. KNOOP 2012: esp. 255).

A qualificação “Herz-Werk” (“obra-do-coração”) para a *poesia das fases mais tardias* de Rilke assinala uma significância da temática do amor em comparação com sua *fase intermediária*. Esta é marcada pelo lema “*toujours travailler*” (LAS: 103) (carta de 10 de agosto de 1903), *trabalhar sempre*, seguindo um *êthos* do artista observado junto a Rodin. Esse ideal retorna na caracterização de Cézanne, nas cartas que Rilke escreve a Clara principalmente na segunda metade de 1907, depois reunidas e publicadas por esta em 1952, cartas conhecidas, depois, sob o título *Briefe über Cézanne* (v., p. ex., a carta de 9 de outubro, KA IV: 608-612; sobre a publicação das cartas, BÜSSGEN 2013: 142). Em escritos dessa época, primeira década do séc. XX, de Rilke sobre Rodin e Cézanne, o escritor de língua alemã resalta neles (o que ele observa como) a vida que converge para um ponto a partir do qual ela é dedicada ‘sempre’ ao trabalho artístico. Nessa consideração, eles são descritos por Rilke como criadores fundamentalmente solitários, que dificilmente se deixavam perturbar em seu trabalho, em contínua concentração para a produção artística, para os quais o que importa na vida é a criação de sua obra. Ao final de sua monografia sobre Rodin, Rilke avalia que havia no escultor um tipo de “renúncia à vida” (“Verzicht auf das Leben”), novamente conquistada por ele, porém, através de sua obra (KA IV: 449).

Tal relação entre obra e vida, observada ali de maneira entusiasta, é problematizada ao longo desses *anos de crise*. Vida e obra são abarcadas, em relação a si próprio, por um ângulo mais conflitivo. O propósito de seguir o caminho, o modelo desses artistas plásticos, não se impõe ou realiza completamente. Em carta de 10 de março de 1921 à condessa Mirbach, ele

escreve: “Jeder erlebt schließlich nur einen Konflikt im Leben [...], der meine ist, das Leben mit der Arbeit in einem reinsten Sinne zu vertragen; wo sich um die unendliche inkommensurable Arbeit des Künstlers handelt, da stehen die beiden Richtungen wider einander” (B 14-21: 380-381) (“cada um vivencia somente **um** conflito na vida [...], o meu é conciliar a vida com o trabalho num sentido mais puro; quando se trata do infinito, incomensurável trabalho do artista, ambas as tendências ficam uma contra a outra”). Esta sentença vem na continuidade da menção, na carta, a “Umstände” (B 14-21: 380), “circunstâncias” do início do ano que o levaram a interromper uma fase produtiva de trabalho com as *Elegias*. Ainda que Rilke ali não seja explícito, pode-se saber, através de outros documentos, que essas “circunstâncias” se referem, em larga medida, a um adoecimento de “Merline”, como ele chamava a pintora nascida em Vratislávia Baladine Klossowska, com quem se relacionava amorosamente na época. O acontecimento o leva a deixar Berg am Irchel, onde se encontrava nessa situação favorável ao seu trabalho (v. B 14-21: 380), ao encontro dela em Genf (STORCK 2013: 19) – o texto *Das Testament (O testamento)*, escrito ao fim de abril de 1921 (KA IV: 1051) e publicado somente em 1974, o qual se deixa ler como uma reflexão sobre questões acerca da criação poética, tem como pano de fundo essa situação (KA IV: 1051s.).

Por fim, ainda em referência a elementos do poema “Wendung” que podem ser vinculados tanto a “Orpheus. Eurydike. Hermes” quanto aos SaO, existe uma elaboração, nesse poema de 1914, do motivo da “menina interior” (KA II: 102, v. 52) (“inneres Mädchen”) – ligada, aí, à realização da sua “obra-do-coração” (v. 49). O motivo se encontra, com suas variações, em muitos outros escritos de Rilke. Ele se refere, como se considera na crítica, a uma formulação do escritor norueguês Sigbjörg Obstfelder, retomada por Rilke em carta de 20 de novembro de 1904 “an ein junges Mädchen”, “a uma menina” (Emmi Hirschberg) (cf., por exemplo, ENGEL KA II: 506; KNOOP 2012: esp. 253s.). No comentário de Rilke, que se encontra nessa carta, a imagem formulada por Obstfelder acerca de “um homem estranho” (“eines fremden Mannes”), em cujo interior era como se uma mulher tomasse lugar quando ele começava a falar, convém a todo poeta (RILKE 1950: 107). Através de “Wendung”, o motivo forma um arco que vai, entre outros textos e poemas do Autor, de “Orpheus. Eurydike. Hermes” (cf. KNOOP 2012: esp. 263ss. e *supra*, segundo capítulo) aos SaO, mais especificamente ao SaO I, 2. Em sua relação com a ‘menina interior’, designada em escritos de Rilke como parte do poeta, Eurídice é identificada, na elaboração desse mito, com predicados referentes à poesia, à criação poética. Esse motivo lembra, de modo geral, o da “irmã”, que, muito importante por

seus sentidos poetológicos na poesia de Trakl, compartilha traços com a figura de Eurídice em “Passion” (na análise do capítulo precedente). Num fragmento de Rilke de dezembro de 1913 (KA II: 493), “Gedanken der Nacht” (“Pensamentos da noite”), essa ‘menina interior’ aparece mesmo como “die Schwester *in* mir, die ich berge” (KA II: 82, v. 8) (“a irmã *em* mim, que eu abrigo”).

4. 4. Sonetos destacados nas análises

Diferentemente dos dois capítulos anteriores, em que a análise do mito de Orfeu era calcada num número diminuto de poemas (basicamente “Orpheus. Eurydike. Hermes”, no segundo, e “Passion”, no terceiro capítulo), temos agora um ciclo com duas partes que possui o nome de Orfeu no título, totalizando 55 poemas – de certa forma, cada uma dessas partes compõe um ciclo próprio. Aqui, não será o caso de uma análise detida de poemas como se buscou nos dois capítulos anteriores. Desses 55 sonetos, em apenas três o nome de Orfeu aparece, no SaO I, 1, SaO I, 5 e SaO II, 28. Eurídice é nomeada somente no SaO II, 13. Abaixo, esses sonetos são examinados de modo um pouco mais detalhado. Subseções serão ainda dedicadas ao SaO I, 2, pelo motivo da ‘menina interior’, ao SaO I, 3, por paralelos com “Orpheus. Eurydike. Hermes” e ao SaO I, 26, por apresentar muita proximidade, de nível textual, com a narrativa do mito nas *Metamorfoses*. O SaO I, 26, que encerra a primeira parte, parece funcionar, inclusive, como um ponto de articulação com a segunda parte dos SaO. Tratando da narrativa da morte de Orfeu, marca não só um fim, mas também prepara uma saída de foco de referências mais imediatamente vinculáveis a esse mito, as quais, de certa forma, voltam ao final do segundo ciclo, com a menção explícita a Orfeu no SaO II, 28. Mas, apesar de os primeiros sonetos da segunda parte não se vincularem mais diretamente ao mito de Orfeu, eles possuem ecos dos poemas da primeira parte. Na terminologia de C. König (2016: 11), uma ‘construção idiomática’, “Idiomatik”, vai sendo desenvolvida ao longo dos SaO, em que suas palavras tecem uma rede de referências internas: “es ist immer weniger die Referenz, die man im Lexikon nachschlagen kann, und immer mehr die Welt, die im Zyklus geschaffen wird” (“é cada vez menos a referência que se pode consultar no dicionário e mais o mundo que é criado no ciclo”). Ou, tratando de modo um pouco diferente essa significância das relações intrínsecas entre elementos dos poemas: permanece uma tensão entre referenciais externos e internos ao ciclo. Isto se liga à elaboração de seus tópicos, bem como do próprio mito de Orfeu. O SaO II, 1, por exemplo, gira em torno do tema do “respirar” (“Atmen”, KA II: 257, v. 1), dos “ventos” (“Winde”, v. 10), do “ar” (“Luft”, v. 12), elementos aludidos e mencionados nos primeiros

sonetos da primeira parte, ao final do SaO I, 3 e início do SaO I, 4 (sobre esse tema no SaO I, 3, *infra* seção 4. 7. 4). Termina com uma imagem de árvore (v. a interpretação de FÜLLEBORN KA II: 746), que é um *Leitmotiv* dos SaO, o qual aponta para o mito de Orfeu de mover a natureza (já apresentado nos primeiros versos do SaO I, 1); “Blatt”, “folha”, uma das últimas palavras do SaO II, 1 (KA II: 257, v. 14) é o primeiro sujeito do SaO II, 2 (KA II: 257, v. 2) (só que, no SaO II, 1, “folha” está ligada a essa imagem, subjacente, de árvore, enquanto no soneto seguinte, significa a folha de papel). Outros encadeamentos desse tipo poderiam ser reportados. Os motivos se destacam, autonomizam, por assim dizer.

Nesse sentido, a primeira parte, principalmente o arco formado pelo SaO I, 26 e os SaO I, 1-5, em que ressonâncias do mito e alusões a ele se apresentam de forma um tanto mais explícitas, fornece um tipo de fundamento da relação desse ciclo de poemas com o mito indicado no seu título. De acordo com isto, há uma concentração de sonetos destacados desse grupo para serem investigados em divisões próprias neste capítulo. Não obstante essa ênfase, vão sendo feitos, ao longo do capítulo, comentários e indicações, de modo esparsos, a outros poemas do ciclo. Percebem-se nos SaO elaborações de motivos do mito vistos acima no capítulo que se dedica à Antiguidade, como sua morte pelas ménades ou a relação de sua música com a natureza (animais e árvores), e motivos já mais focalizados nos capítulos que dizem respeito à lírica alemã, como a relação de Orfeu com Eurídice e o mundo dos mortos; com Apolo e Dioniso; com Cristo. Algo, contudo, certamente mais próprio desse ciclo de Rilke, no conjunto de textos que tratam de Orfeu visto aqui, é a sua relação com o mundo da máquina (esse componente da modernidade existe, de forma geral, na poesia de Trakl, mas não exatamente no poema “Passion”, ainda que o cenário da modernidade esconjurado em *Sebastian im Traum* ressoe na menção à “cidade de pedra”, ITA IV. 1: 124, v. 29). As análises dos sonetos objetivam conhecer o *status* do mito tanto no plano particular de cada poema em questão quanto de modo geral, no ciclo, em consideração a seu potencial poetológico (isto, segundo o propósito geral desta investigação). Também em função de determinar se e em que medida se lida com temas da própria poesia na elaboração desse mito, aspectos, termos e palavras-chave que se ligam à poética de Rilke dessa época dos SaO foram tematizados ao longo desta seção.

Propõe-se atentar nas duas seções seguintes um pouco mais para essas duas palavras que formam o título do ciclo, Orfeu e sonetos, e para o vínculo elaborado entre elas nos SaO.

4. 5. Orfeu como ponto de partida dos *Sonetos a Orfeu*

Em escrito que apresenta os SaO de forma geral, M. Engel (2013b: 406) parte da estima de que, “em primeiro lugar, Orfeu – filho do rei trácio Oiagro e da musa Calíope – é naturalmente o poeta exemplar” (“Erstens ist Orpheus – Sohn des Thrakerkönigs Oiagros und der Muse Kalliope – natürlich der exemplarische Dichter”). Isto deve valer para uma percepção primeira e genérica do mito antigo de Orfeu – referência essa que se sugere na frase de Engel (2013b: 406) pelo destaque de suas origens; percepção que pode ser colocada em xeque a partir do que fora aqui exposto, nos primeiros capítulos. No que concerne a Rilke, ela não corresponde ao que se depreendeu do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” pelo modo como Orfeu, em comparação com o tratamento dedicado a Orfeu nos SaO, é ali ‘exemplar’. Quer dizer, o Orfeu daquele poema é alguém que desconfia de si mesmo, do sucesso de sua ação, inseguro de sua própria palavra. A representação do mito de Orfeu que retrata o homem que tenciona reaver sua esposa possui seu embasamento em representações antigas do mito. Mas indicações, ao longo do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, de uma impossibilidade de abarcar Eurídice a partir de seus traços e categorias advindos de antes de sua morte se contrapõem à pretensão de ‘possuí-la’ novamente. Essa exposição do mito não reflete de maneira imediata uma exemplaridade de Orfeu, a partir de suas representações antigas. Diante disso, a volta ao mito deve contemplar uma elaboração sua.

De outra feita, uma afirmação como a de Tschidel (1973: 73), “o patrono dos Sonetos tem pouco em comum com a antiga figura mítica” (“mit der antiken Sagengestalt hat der Schutzherr der Sonette nur wenig gemein”), acaba por desconsiderar, no todo, as reminiscências, nos SaO, de suas antigas representações, que há. Decerto, são muitas reformulações próprias de Rilke e muitos temas do ciclo se autonomizam em relação a Orfeu. Mesmo a insistência em confundir sua imagem com a de um deus, ou de deuses, por exemplo, não é algo que acontece de tal modo na Antiguidade – talvez, mas de maneira mais estrita, em imagens de vasos áticos de por volta do séc. V. a. C., em que o cantor aparece como um Apolo. Não obstante, motivos do mito que são elaborados nos SaO provêm da Antiguidade, como sua morte pelas ménades, sua relação com Apolo e Dioniso, sua música que é capaz de ‘tocar’ a natureza e lhe possibilita transitar, fazer uma intermediação entre o mundo dos mortos.

A investigação acerca das ressonâncias do mito antigo de Orfeu nos SaO é relacionada não apenas com a questão relativa a o que “a mais importante realização poética do mito de Orfeu na literatura do séc. XX (“the most important poetic realization of the myth of Orpheus in the literature of the twentieth century”), na designação de Segal (1989: 118), deve a Orfeu

como figura da tradição. Mas também com outra questão ampla que ocupa a crítica acerca desse ciclo: qual seria um impulso fundamental que leva Rilke a dedicar-se a esse mito? A princípio, a resposta a esta pergunta deve ser muito menos assertiva do que a daquela. Em muitos casos, o que leva um escritor à escrita beira o insondável, diferentemente do que se pode saber como resultado da análise da obra. De todo modo, ainda que a resposta a essas questões dificilmente se possa reduzir a um único motivo ou elemento, existem circunstâncias que são ligadas à gênese desse ciclo, uma conjunção delas. O caráter de inesperado que Rilke constantemente atribui a esses sonetos já contribui para a dificuldade em determinar *um* impulso fundamental para os SaO (v. carta de 20 de abril de 1923 a Xaver von Moos: “Sie [*Die Sonette an Orpheus*] sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich-mir-Auftragen, rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten und geleistet habe”; eles [*Os Sonetos a Orfeu*] são talvez o mais misterioso, para mim mesmo enigmático ditado, em seu surgir e se me impor, o qual alguma vez mantive e realizei”; v. também, p. ex., a carta de 23 de abril de 1923 a Gudi Nölke, apud KA II: 710).

Para Engel (2013b: 406), se os SaO não tiveram um processo de planejamento (“ungeplant”) que se observa em outras obras, como as *Elegias*, eles não careceram, porém, de ensejos. Tanto Gerok-Reiter (1996: 15) quanto Engel (2013b: 406) ligam a escrita dos SaO ao relato da morte da jovem Wera Ouckama Knoop, que Rilke recebera em janeiro de 1922 (“Auslösendes Moment”, “momento que desencadeia” os SaO, para Gerok-Reiter). Os SaO trazem uma dedicatória a ela, que era uma conhecida do Autor. Abaixo do título *Die Sonette an Orpheus*, encontra-se: “GESCHRIEBEN ALS EIN GRAB-MAL FÜR WERA OUCKAMA KNOOP” (KA II: 237) (“ESCRITOS COMO UM MONUMENTO-FUNERÁRIO A WERA OUCKAMA KNOOP”). Em cartas, Rilke ressalta que os SaO se reportam a essa jovem. Ali, ele discorre sobre o efeito do relato de sua morte sobre ele. Reflete sobre o destino da jovem, destacando seu talento na arte da dança – a dança é um referencial importante nos SaO – e, depois, sua dedicação, talvez pela impossibilidade de dançar decorrente da doença, ao desenho (apud KA II: 708-711). Ao mito de Orfeu, de que se ocupa aqui, isto se vincula de forma mais mediada. Orfeu se distingue por ser a figura de um poeta cuja poesia alcança certo êxito frente à morte – uma característica sua que vem desde a tradição antiga. Ele transita entre os domínios da vida e morte.

Por causa dessa lembrança fúnebre, Fülleborn (KA II: 722s.) coloca os SaO na tradição do réquiem de sua *fase intermediária*, em que Rilke escrevera dois deles (ambos no outono de 1908, a Paula Modersohn-Becker e a Wolf Graf von Kalckreuth). Esses poemas de 1908 são

exemplos de tratamento literário por Rilke do tema da morte e poesia sem que Orfeu seja nomeado, sem recorrer a esse mito. Apesar das diferenças formais, de estilo, de características gerais da poesia nas distintas fases de Rilke, um traço que une essas obras de 1908 e de 1922 é, guardadas as devidas proporções, a lembrança dirigida a quem exercia atividades artísticas. Os réquiens são endereçados a uma pintora e a um poeta, respectivamente. A tematização poética de quem se exercita na arte, faz a arte, pintura, poesia, dança, proporciona a possibilidade de uma metarreflexão sobre a própria arte e quem a ela se dedica. Essa reflexão se pode distinguir principalmente ao final dos réquiens (SW II: 655s.; 662s.). No réquiem a Wolf Graf von Kalckreuth, por exemplo, encontram-se declarações sobre poesia em que se deixam reconhecer uma defesa daquilo que pode ser condensado como *sachliches Sagen* (sobre a relação entre ‘declaração de princípios’ e realização, nesses poemas de 1908, v. ECKEL 2013: 346). No réquiem a Paula Modersohn-Becker, provavelmente por causa de sua morte em consequência de complicações na gravidez, o poema entra em considerações sobre a tensão entre vida, amor e trabalho artístico, nas quais se identificam algumas prerrogativas dessa relação que marcam sua *fase intermediária*. A ênfase de Rilke nas atividades artísticas de Wera, a importância que a dança recebe nos SaO, se mistura com um caráter autorreflexivo que se supõe na elaboração poética do mito de Orfeu de tematizar a atividade poética, artística.

No que diz respeito a um provável estímulo para a escrita dos SaO mais diretamente ligado a uma referência a Orfeu, indica-se na crítica um desenho (*Federzeichnung*) de Giovanni Battista Cima da Conegliano, feito por volta de 1500, em que Orfeu é representado recostado em uma árvore, tocando um instrumento parecido com um violino, enquanto animais ao redor o escutam (FÜLLEBORN KA II: 720; GEROK-REITER 1996: 24s.; STORCK 2013: 20; ENGEL 2013b: 406, reprodução pode ser vista, p. ex., em RILKE 2003: 215). Merline, quer dizer, Baladine Klossowska havia comprado uma reprodução da imagem em Sião (Sion)¹⁶⁴, no início do inverno de 1921/22, e a pendurado no quarto de trabalho de Rilke, lá esquecendo, quando de sua partida de Muzot para Berlim, em novembro de 1921. O motivo do mito retratado no desenho de Cima da Conegliano, a natureza que ouve Orfeu, árvores e animais “im Ohr”, “em ouvido” (KA II: 241, v. 2), é o mesmo elaborado no SaO I, 1, considerado o primeiro escrito na sequência dos sonetos (KA II: 706). Além disso, no ano anterior, em 1920, Baladine havia comprado e dado para Rilke de presente de Natal uma edição latim-francês das *Metamorfoses*, de Ovídio, com o invólucro enfeitado com uma aquarela pintada por ela mesma

¹⁶⁴ Na descrição de Gerok-Reiter (1996: 24, n. 25), Rilke e Merline encontraram juntos a gravura, de modo ocasional, em Sião.

(DEHRMANN 2016: 315ss.). Rilke leva o presente consigo a Muzot, para sua fase de trabalho do inverno de 1921/ 1922, da qual, como já escrito acima, resultam os SaO, em fevereiro (id. ibid.). Dehrmann (2016: esp. 315ss.) mostra que o presente se encontra sob o signo da relação entre eles; em suas palavras, é “um texto de referência da relação conjunta” (“Bezugstext für die gemeinsame Beziehung”) (p. 316). Através da análise da troca de cartas entre eles e mesmo de poemas de Rilke, Dehrmann (id. ibid.) constata uma grande significância em seu diálogo de episódios contidos nesse livro de Ovídio. A aquarela de Baladine deve ilustrar as metamorfoses de Mirra e Dafne (DEHRMANN 2016: 314) – a menção a Dafne nos SaO foi indicada na seção anterior; Mirra é uma das metamorfoses cantadas por Orfeu, no livro (Met. 10, vv. 298-535).

As *Metamorfoses* são muito significativas para os SaO. Liga-os não apenas uma ideia geral de metamorfose, que é uma palavra-chave desse ciclo de Rilke. Há também muitas menções textuais a esse livro da Antiguidade. Exemplar, nesse ponto, é o SaO I, 26, que trata da morte de Orfeu pelas mênades. Além da referência citada à ninfa Dafne, existe também, p. ex., a ninfa Bóriblis (Met. 9, vv. 418-665) nos SaO I, 8; II, 12 (v. KA II: 734s.; 753). Os SaO são comparáveis às *Metamorfoses* não somente por reunirem uma variedade de mitos em torno de Orfeu que, em geral, não se vê em conjunto, mas ainda por não exporem esse mito de uma maneira unitária, com uma rigorosa causalidade narrativa, senão que de modo esparso, com omissões e interrupções. Há algo de fragmentário nessa representação de Orfeu nos SaO.

4. 6. Algumas características formais e gerais dos *Sonetos a Orfeu*

Os poemas *a Orfeu* (*an Orpheus*) são designados como sonetos, no título do ciclo. Em seu conjunto, não correspondem estritamente a algum modelo clássico da forma, com uma repetição rigorosa de rimas nos quartetos, seja em rimas cruzadas ou interpoladas. Não têm sempre *um* metro determinado, provindo da tradição dessa forma poética, como os alexandrinos barrocos ou versos de cinco acentos cada, com anacruse (*fünfhebzig mit Auftakt*), ressoando o endecassílabo do soneto italiano – ainda que muitos dos primeiros SaO sejam pentâmetros iâmbicos (para considerações, nesse sentido, sobre a forma do soneto nos SaO, FRANK 2015 [1988]: 181ss.; sobre o soneto, BURDORF 2015: 120s). Segundo W. Groddeck (2012b: 205, n. 3), apenas os SaO I, 4 e I, 17 cumprem um esquema de rimas que remontam a regras tradicionais do soneto. Há variações no âmbito do próprio ciclo em relação tanto a rimas quanto a opções métricas e rítmicas. Não obstante, a forma do soneto, de modo geral, pode ser ali logo reconhecida na sequência de dois quartetos e dois tercetos, mesmo num soneto como o SaO II, 1, que tematiza algo como a fluidez da respiração e do ar e se destaca em seu aspecto exterior

pela irregularidade no tamanho dos versos, que parece lembrar a instabilidade do vento e/ou as alterações do inspirar e expirar¹⁶⁵.

Os *Sonetos* contrastam com as *Elegias* no sentido de que eles se reportam a uma forma de origem românica, ao passo que estas, à Antiguidade. A diferença mais saliente, nessa relação, talvez se faça perceber no emprego da rima. O retorno de sons na rima, ligado à forma estrófica no soneto, ainda que, a rigor, quartetos e tercetos não formem estrofes entre si, proporcionam uma experiência de verso e organização do poema distintas das elegias. Algo disso deve influir na consideração de Käte Hamburger (1976: 167), por exemplo, de que os SaO se destacam, numa comparação com as *Elegias de Duíno*, por um aspecto mais marcadamente musical, melódico. No que concerne ao objeto de investigação aqui, Orfeu, é possível que, até por sua origem e seu nome, os sonetos evoquem associações gerais com uma musicalidade relacionada à cultura italiana, sua ópera – que tem no *Orfeu* de Monteverdi uma de suas primeiras expressões –, bem como associações com sua tradição pictórica renascentista. Como visto acima, na época do início da escrita dos SaO, Rilke depara com a representação de Orfeu do veneziano Cima da Conegliano – Orfeu não é um tema estranho ao renascimento italiano, ao qual se vincula uma representação da morte de Orfeu, envolto em círculo pelas mênades, que posteriormente é retomada em muitas pinturas desse motivo (cf. p. ex. HEINRICH 1995: 81s.; 107). De outra feita, o ritmo dátilo, que distingue as elegias, não passa despercebido em muitos dos poemas de Rilke escritos entre 1910-1922. O poema “Wendung”, por exemplo, anteriormente aqui considerado, exhibe não apenas um ritmo dátilo que faz pensar nas *Elegias de Duíno*, mas também um *ductus*, uma condução discursiva algo similar, mais voltada a uma extensividade. O dátilo também poderá ser reconhecido em muitas passagens dos SaO.

A escrita de sonetos é um ponto em comum com os *Novos Poemas*, em que essa forma é bastante presente (KA I: 916), não apenas como uma recorrência quantitativa que se faz notar, mas são sonetos os poemas sobre Apolo na abertura de cada livro dos *Novos Poemas*, bem como “L’Ange du Méridien”, “Römische Sarkophage”, “Römische Fontäne”, por exemplo. O soneto parece ser propício, com seu arremate muitas vezes surpreendente e espirituoso que o caracteriza de forma geral, seu “Pointe” no último terceto (KA I: 917), ao movimento de *Umschlag*, de virada, de muitos desses poemas – não que *Umschlag* e final do poema sempre

¹⁶⁵ Para SaO em que esse aspecto da forma do soneto (dois quartetos seguidos de dois tercetos) aparece estar de modo diferente, cf. a indicação de GEROK-REITER (1999: 73, n. 20): “Os Sonetos I, 20 e II, 11 têm apenas aparentemente 15 linhas: a última (I, 20) ou a oitava (II, 11) linha foram divididas e rompidas no que concerne ao aspecto óptico, a unidade métrica da linha dividida, contudo, permaneceu mantida.” (“Die Sonette I, 20 und II, 11 haben nur scheinbar 15 Zeilen: die letzte (I, 20) bzw. die achte (II, 11) Zeile wurden geteilt und optisch durchbrochen, die metrische Einheit der geteilten Zeile blieb jedoch gewahrt.”). No que diz respeito à rima, também faz sentido considerar tais linhas, com suas quebras, como um mesmo verso.

convirjam, em sonetos de Rilke, mas um momento de virada encontra reflexão num movimento de ‘torção’ intrínseco ao soneto. Em vários níveis, o soneto é um gênero da lírica que combina aspecto plástico e abstrato, o que convém a uma polaridade entre interiorização e figuração desses poemas de Rilke. Mas, diferentemente dos *Novos Poemas*, que de modo mais típico fazem jus à tendência do soneto à ‘finalização’ (“Abgeschlossenheit”, BURDORF 2015: 120), a evitar o final aberto (id. ibid.) – como o “Torso arcaico de Apolo”, cujo momento de virada, inversão (tratado no segundo capítulo) conforma sua chave de ouro; além disso, de maneira geral, existe uma ideia de totalidade própria do *Poema-Coisa* (*Dinggedicht*) –, os SaO sugerem imbricações de um em outro. Há SaO que terminam com três pontos, indicando provavelmente reticências e/ou continuidade (SaO I, 2; SaO I, 4). Além de outras formas de coesão textual com os poemas ao seu redor, como pronomes, muitos SaO começam com uma conjunção em seu primeiro verso (SaO I, 2; SaO I, 3; SaO I, 20; SaO I, 26, p. ex.), sugerindo assim formas de ligação entre si.

Como *Klinggedicht*, o soneto chama a atenção, já em seu nome, para o aspecto sonoro. Por certo, a ideia de realização sonora combina com Orfeu. A relação com o soar, que se sugere no nome soneto, também convém a algo apontado em seções anteriores deste capítulo, i. e., à importância atribuída à audição nos SaO. Como indica Gerok-Reiter (1996: 2), justamente Orfeu serve para acentuar, nos SaO, esse aspecto algo negligenciado na poesia, sobretudo a partir da invenção da tipografia e da substituição de uma cultura mais baseada na oralidade para a escrita – não obstante, a própria figura mítica de Orfeu se vincula à ideia de um poeta antigo, para quem a poesia é intrinsecamente associada à musicalidade, bem como a uma cultura mais oral, ainda que Orfeu tenha sido desde a Antiguidade ligado à escrita, principalmente devido ao orfismo, com seus escritos atribuídos a Orfeu. Junto a essas reminiscências e mesmo tematizações dos aspectos da oralidade e recepção auditiva nos SaO, a forma do livro, na qual esses sonetos circulam, conforma uma parte significativa deles: ela permite um reconhecimento visual quase imediato da forma do soneto (os quartetos e tercetos), a qual não se desvela simplesmente pelo sentido auditivo. Rilke introduz instabilidades no seu soneto – um desígnio seu, segundo carta de 23 de fevereiro de 1922 a Katharina Kippenberg (apud KA II: 709). Percebê-lo auditivamente, muitas vezes, é difícil, pelas irregularidades de que o Autor faz uso, pelo jogo de rimas com assonâncias e aliterações, pelas transgressões de pausas entre quartetos e tercetos com *enjambement*, por exemplo.

Ainda que as definições de A. W. Schlegel acerca do soneto, principalmente acerca de sua forma, não se coadunem à rigor com o que acontece nos SaO (para relações entre esse texto

de A. Schlegel, parte de suas preleções em Berlim de 1803-1804, e os SaO, GRODDECK 2012b), a relação que ele indica entre o soneto e o gênero didático ([es] [das Sonett] steht auf dem Übergange vom lyrischen zum didaktischen”; “ele [o soneto] está na passagem do que é lírico para o didático”, SCHLEGEL 1884: 217¹⁶⁶) se pode perceber nesse ciclo de Rilke. Se não exatamente algo como uma “passagem do que é lírico para o didático” (SCHLEGEL 1884: 217), um caráter didático se distingue nesses poemas (v. p. ex. ENGEL 2013b: 421ss.; GRODDECK 2012b: esp. 205). Groddeck (2012b: 205) designa a poesia dos SaO “Lehrgedicht”, “poesia didática”. Isto inclui que se pode encontrar em muitas passagens dos SaO um modo sentencial, frases de formulação generalizante, gnomas. Ainda uma alternância entre formas interrogativas e afirmações que se deixam interpretar como respostas às interrogações, o que também marca um traço (auto) reflexivo dos SaO; traço que, ademais, é tido como uma característica do subgênero lírico soneto (v. BURDORF 2015: 121). A esse caráter didático se conjuga, ainda, uma grande quantidade, nos SaO, de imperativos, exortações, apóstrofes.

Essa sua estrutura interpelativa, nesse âmbito didático, lança uma questão ao que está aparentemente claro, a partir de uma consideração do título: a quem se dirigem os *Sonetos*? Por um lado, decerto, a Orfeu. Por outro, não é evidente que se deem ‘lições’, em que se tematiza justamente a poesia, a arte, a uma instância como Orfeu, que aparece ali, ainda, como uma divindade. Pode-se considerar, assim, num primeiro momento, que a indicação *a Orfeu* (*an Orpheus*), no título, tem principalmente o sentido de uma homenagem, dedicatório, até mesmo ex-voto (v., p. ex., SaO I, 20). Já os endereçados dos SaO parecem ser bem variados – Rilke mesmo contribui para essa impressão, em comentários esparsos sobre os SaO (v., p. ex., KA II: 738; 744, bem como SW II: 772 e KA II: 706s.). A estrutura interpelativa do ciclo, suas características didáticas, seu caráter obscuro (“Dunkelheit”, nas palavras do próprio Rilke em carta de 23 de abril de 1923 a Gudi Nölke, apud KA II: 710), junto à designação de Orfeu, fazem pensar em algo iniciático. Orfeu é, afinal, desde a Antiguidade tratado como um fundador de mistérios. Numa cena possivelmente prototípica – algo disso se vê no início da coletânea dos *Hinos Órficos* (2015: 118ss.), por exemplo (não se indica aqui influência direta entre esses textos e os SaO) –, um iniciado, um mistagogo, ensina alguma coisa a alguém (que se inicia); desvela algo que tem relação com o divino. Ele intermedeia entre essas instâncias, dirigindo-se também a divindades. Transpondo, de maneira genérica, essa imagem que se projeta em antigos mistérios gregos aos SaO, temos aqui um poeta, no sentido de quem faz os sonetos, que se

¹⁶⁶ Utiliza-se aqui sua versão eletrônica, de https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1803_awschlegel.html.

dirige a interessados em poesia (aos que vão ler os sonetos) tratando de elementos da própria poesia. Ele se reporta a Orfeu, que aparece ainda nos SaO como uma divindade, que se liga à poesia. Algo da tradição, Orfeu é uma figura que faz poesia. Mesmo esse segundo tópico dos SaO, nesse seu subtítulo, por assim dizer, a lembrança de Wera Ouckama Knoop, lida com temáticas artísticas, principalmente com a dança (como apontado ao final da seção anterior), além de se relacionar com um motivo do mito de Orfeu, o da poesia e do poeta frente ao mundo dos mortos. Com mais especificidade, ocupa-se dessas relações ao longo das análises abaixo, e, depois, nas considerações finais. Já aqui, contudo, pode-se constatar que o traço de autorreflexão, de uma reflexão sobre arte e poesia, o qual se sugere inicialmente com a designação de Orfeu no título do ciclo, perpassa vários níveis desses poemas, inclusive o que se agrega, historicamente, à forma do soneto.

Ainda sobre o referido tema da “iniciação”: “Einweihung, Eingewöhnung und Unterwerfung”, “iniciação, habituação e submissão”, que Rilke solicita na recepção dos SaO, em carta de 23 de abril de 1923 a Gudi Nölke (apud KA II: 710), indica que esses poemas se revelam através de contínuas (re)leituras – e que é assim para o próprio Autor (cf. também GEROK-REITER 1996: 2-3, esp. n. 3 e sua interpretação de declarações de Rilke, em cartas dessa mesma época da mencionada a Gudi Nölke, sobre a experiência receptiva desses poemas tida por ele mesmo, Rilke). Isto aponta, de certo modo, para uma primazia do objeto. Nesse sentido, convém que, na citada carta a Hulewicz, Rilke escreve que sua obra o ultrapassa; que, assim, não é necessariamente ele quem deve dar a sua “explicação correta” (“die richtige Erklärung”) (apud KA II: 600). Dessa maneira, quanto à questão da “iniciação”, ela não aparece como uma cena que converge para uma transmissão, ‘didática’, de algum conteúdo de pensamento na forma de poesia, mas para a própria experiência poética¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Essas indicações de Rilke lembram as palavras de Celan, cuja poesia, por sua vez, é predominantemente hermética, reportadas por Jean Firges, quando este o encontra, em julho de 1958. “Como ainda não havia literatura crítica sobre o autor” (“da es noch keine Sekundärliteratur über den Autor gab”), ele (FIRGES 1999: 9) resolve buscar informações com o próprio, para interpretá-lo. Nessa situação, a resposta de Celan foi: “Befragen Sie meine Gedichte. Die geben Ihnen alle Auskunft, die Sie brauchen” (id. ibid.) (“consulte meus poemas. Estes dão toda a resposta de que você precisa”). Partindo dessa reprodução de suas palavras, o verbo usado, *befragen*, é o mesmo que se utiliza para a consulta de um oráculo – os traços rituais da cena se insinuam ainda no apontamento, por Firges (ibid.), do ‘sorriso esfíngico’ do autor.

Note-se que não se faz, neste escrito, nenhuma defesa de um *close reading* estrito. Até pelo propósito da tese, em que se investiga a representação do mito de Orfeu através de diferentes tempos e autores, um importante aspecto é a análise de um poema à luz de outros, bem como a consideração de um *background* para a sua interpretação. Em relação a essas passagens de Rilke e Celan, ressalta-se uma defesa que esses autores fazem de certa autonomia de seus poemas; a sua posição de que estes, ainda que enigmáticos, se bastam, são suficientes para que o leitor tenha sucesso em sua recepção, mas exigem um índice de ‘iniciação’, ‘preparação’ por parte deste, a qual se relaciona justamente com uma disposição para lidar com o poema, a poesia.

4. 7. Análises de poemas

Dois poemas desse ciclo que principalmente se oferecem para ser o inicial em uma análise do mito de Orfeu, seguindo o percurso de comparação entre diferentes momentos de sua representação, sua relação com a tradição, são o SaO I, 1 e o SaO I, 26, o primeiro e o último sonetos da primeira parte. Esses sonetos, além de evidentemente estarem em posições de destaque, tratam de motivos reconhecíveis mais de imediato em relação e vinculáveis ao mito antigo. Inicia-se esta sequência de análises, abaixo, com o SaO I, 26. Isto se deve a que ele parece, ainda, funcionar como um eixo do ciclo, conjugando fim e início. Está na passagem do fim de uma parte para o começo de outra, nos SaO. Um caráter de articulação e também instaurador seu se mostra em que, através do motivo da morte de Orfeu pelas mênades, a narrativa passada se dirige a um presente. Os verbos, predominantemente no pretérito (*Präteritum*) ao longo do poema, vão para o tempo verbal presente, nos dois últimos versos de cada terceto. Do modo como se formula no poema, esse mito passado ‘explica’, por fim, algo do presente, com a passagem do passado ao presente nos verbos do último terceto sendo articulada pela conjunção “weil” (KA II: 253, v. 13) (“porque”). Nesse sentido, a morte de Orfeu, retratada no soneto, ‘justifica’ uma condição presente desse ciclo que se dedica a ele. Numa ponderação geral, esse soneto é, além disso, o mais calcado em *uma* representação poética (literária) anterior do mito, a narrativa antiga das *Metamorfoses*.

O SaO I, 1 também lida de modo algo extensivo, em comparação com outros SaO, com um motivo da tradição do mito. Contudo, como ele se encontra, ademais, vinculado através de uma conjunção coordenativa, “und” (KA II: 241, v. 1) (“e”), ao SaO I, 2; como o SaO I, 3 possui em sua primeira frase um pronome neutro que parece referir-se a algo que veio antes, deve ser mais apropriado à sua apresentação interpretativa se ater a essa sequência, sendo esses três sonetos objetos, cada um, de uma subseção aqui. Assim, o primeiro soneto analisado, logo abaixo, é o SaO I, 26. Essa inversão não deve surpreender: existe no próprio SaO uma indicação de que, no ciclo, início e fim perdem seus sentidos evidentes, em versos do SaO II, 12 que, desse modo, tematizam uma característica do ciclo no âmbito de um ciclo de poemas, “das heiter Geschaffne,/ das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt” (KA II: 263, v. 10-11), “o que foi feito serenamente,/ que muitas vezes termina com o início e começa com o fim”.

Como nos casos anteriores, há, nos Anexos, traduções desses poemas analisados mais detidamente.

4. 7. 1. SaO I, 26¹⁶⁸

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.
Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

Muitas formulações desse poema se relacionam de tal modo com a narrativa da morte de Orfeu nas *Metamorfoses* que se hesita em determinar a partir do conceito de correção do mito (*Mythenkorrektur*) (sobre o conceito, VÖHLER; SEIDENSTICKER; EMMERICH 2005) se o que se expõe do mito modifica em aspectos essenciais a versão anterior de Ovídio. Por um lado, tende-se, dependendo da parte do soneto em que se está a ler, a pensar, sobretudo, numa contraposição ao que se narra nas *Metamorfoses* (basicamente os versos do começo de Met. 11). No todo, pode-se até aceitar que o soneto condiz com o que se designa do mito nessa narrativa de Ovídio, enquanto se mantém mais rente ao que se apresenta do mito nessa poesia antiga, pois a sua elaboração por Rilke se destaca dela ao final do último terceto, ao referir-se ao presente.

Os primeiros quartetos do soneto fazem menção a que Orfeu sobrepuja o ataque das mênades. A princípio, é exatamente o contrário o que acontece nas *Metamorfoses*. A ‘gritaria das mênades’ (“ihr Geschrei”) (KA II: 253, v. 3) termina por exceder a voz e música de Orfeu, até que os objetos que servem para que elas o ataquem não mais o escutam, não mais se tornam inofensivos e, ‘finalmente’, ele é dilacerado e morto por elas. Pode-se supor, contudo, que esses versos iniciais do soneto não têm, ainda, como referência o que acontece “por fim” (“Schließlich”) (KA II: 253, v. 9), senão que o clamor, os gritos, ataques iniciais sobrepujados pela música e poesia de Orfeu; o momento em que a pedra atirada contra ele é “vencida pela harmonia de sua voz e sua lira” (“concentu victus vocisque lyraeque est”) (Met. 11, v. 11). Essa característica da “harmonia” (*concentus*, Met. 11, v. 11) converge com os predicados apolíneos

¹⁶⁸ KA II: 253.

de Orfeu destacados no primeiro quarteto do poema de Rilke, com sua ênfase na qualidade de ordenamento.

Na sequência, a narrativa das *Metamorfoses* retrata uma gradação da ofensiva. A ‘discórdia’, a ‘hostilidade’, a ‘insânia crescem’ (Met. 11, vv. 13-14). “Então”, “túm” (Met. 11, v. 18), “finalmente”, “denique” (id. ibid.), que ecoa em “Schließlich” (KA II: 253, v. 9), as mônades, excedendo Orfeu em volume, o qual os objetos atirados contra ele não mais escutam, conseguem despedaçá-lo. Em Rilke, não é explícito que os sons das mônades sobrepujam, *übertönten* (KA II: 253, v. 3), para usar a palavra do poema. Talvez o soneto se restrinja, nesse quesito, apenas à grita (“Geschrei”) (v. 3), num momento inicial, ainda sem os outros barulhos que elas produzem com o uso de instrumentos (Met. 11, vv. 16-19). De todo modo, o que se ressalta, no poema de Rilke, além da sua capacidade de ‘superar com ordenação’ (KA II: 253, v. 3) (não apenas um questão de volume, o dicionário *Grimm* registra o sentido de “*besser tönen als ein anderes*”, “soar melhor do que alguma outra coisa”¹⁶⁹), são aspectos de Orfeu não completamente desfigurados, destruídos, mas que prevalecem, por assim dizer: “Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.” (KA II: 253, v. 5) (“nenhuma havia ali de modo que destruísse sua cabeça e lira”). Aqui, segue-se uma ampla tradição da narrativa desse mito, que pode ser percebida até certo ponto nas Met. 11, vv. 50-60, de que cabeça e lira de Orfeu não são aniquiladas, mas continuam produzindo sons, música. Até mais do que isso, elas mantêm sua força poética, musical. Em Fánocles, a cabeça e a lira chegam à ilha de Lesbos (como nas Met. 11, v. 55), o que explica, segundo esse poema, a proeminência dessa ilha no que se refere a canto e poesia. Na obra *Catasterismos*, atribuída a Eratóstenes, conta-se que a lira é posta nas estrelas e nas *Astronômicas*, de Marco Manílio (séc. I d. C.), diz-se que assim como antes a lira atraía árvores e animais, ela agora conduz a infinita esfera do cosmo (MANILIUS 2010: 172). Nas *Metamorfoses*, cabeça e lira permanecem articulando sons, ao serem levadas pelo rio Hebro. Nesse sentido mais abrangente, pode-se compreender também a qualificação de Orfeu “bis zuletzt noch Ertöner” (KA II: 253, v. 1), “o que ressoa até o fim”, nos vocativos iniciais do SaO I, 26.

M. Speiser (1992: 127s.) aponta paralelos entre os vv. 6-8 do SaO I, 26 e as Met. 11, v. 15: “cunctaque tela forent cantu mollita” (“os projéteis poderiam ser todos domados pelo canto”, na tradução de Domingos Lucas Dias, OVÍDIO 2017: 577). Isto, se as mônades não tivessem feito tanto barulho que as “pedras” não ouviram mais seu canto (“saxa/ non exauditi

¹⁶⁹ Entrada *übertönen*, dicionário *Grimm* em sua versão online (22/08/2018): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GU02143#XGU02143.

rubuerunt sanguine vatis”) (Met. 11, vv. 19-20). Speiser (1992: 127s.) indica, nos vv. 6-8 do SaO I, 26, a passagem ‘todas as pedras se tornaram algo suave’ (“und alle die scharfen/ Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,/ wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör”) (“e todas as cortantes/ pedras que elas lançaram ao teu coração,/ tornaram-se algo suave em ti e dotadas de escuta”), como menções a Ovídio. O particípio “mollita” pode ser traduzido como “amansado”, “suavizado” (*sanft*, no soneto em questão). Mas, como indica Speiser (1992: 127s), uma diferença entre as passagens é que Ovídio utiliza o modo potencial (“forent”). A ênfase de Rilke, no trecho, não recai sobre a consequência do ataque das mênades – “por fim” (KA II: 253, v. 9), Orfeu é destroçado; “zu Sanftem” (v. 8) (“em algo suave”) deve mostrar, aí, algo de sua capacidade de transformação, decerto em um aspecto mais interior. Nessa consideração, as pedras são ‘jogadas em direção ao coração’ de Orfeu. Na sequência da denominação da cabeça e da lira (v. 5), o coração (v. 7) aparece como outro meio, instrumento de sua poesia, um ‘órgão’ poético de transformação das coisas, da natureza. Na formulação do poema, a leitura se oferece ainda de que essas ‘pedras se tornaram’, nessa relação com Orfeu, ‘dotadas de escuta’ (KA II: 253, vv. 6-8), de acordo com a distinção nos SaO, que pode ser tomada em referência ao mito antigo, de Orfeu como aquele “der das Ohr den Geschöpfen gelehrt” (SaO I, 20, KA II: 250, v. 2) (“que ensinou o ouvido às criaturas”). Isto remonta a seus mitos antigos, segundo os quais os elementos da natureza respondem, reagem à sua música e poesia, mesmo as mudas (*ἄναυδος*) pedras, como se expõe em Fánocles (1990: 46, v. 19). No ciclo de Rilke, isto vai recebendo outros sentidos, como sua passagem a uma esfera da escuta.

Também existe em Ovídio o motivo tratado no primeiro terceto do SaO I, 26, de que a música de Orfeu ressoava na natureza quando do ataque em que ele é morto pelas mênades. Nas *Metamorfoses*, as ‘primeiras vítimas’ da fúria das mênades são os animais, ‘a audiência de Orfeu’, “attonitas etiamnum voce canentis” (Met. 11, v. 20) (“estupefatos *ainda agora* com a voz do cantor”, itálico D. S.). ‘Por fim’, as mênades atacam Orfeu. A palavra latina “etiamnum” (id. ibid.), traduzida como “ainda” (por Domingos Lucas Dias em OVÍDIO 2017: 577 e muitos outros, p. ex. Frank Miller “still”, OVÍDIO 1984: 121) por sua inserção na situação da narrativa das *Metamorfoses*, é tomada à letra, *etiam-nunc*, “noch jetzt” (KA II: 253, v. 11), no soneto. Esse eco das *Metamorfoses* – também existente, aliás, no ritmo fundamentalmente dátilo do soneto, só que aqui temos, ao invés dos hexâmetros, pentâmetros em que muito raramente há um troqueu no lugar de um dátilo – prepara seu arremate algo surpreendente, seu “Pointe” principalmente no último terceto. Ele intermedeia passado e presente. Na exposição, há uma elaboração do mito que produz alguns deslocamentos de sentidos. O que se expõe dessa

narrativa passada se relaciona com uma condição presente acerca de Orfeu (algo representado no eco de “zuletzt”, v. 13, “por fim”, com “jetzt”, v. 14, “agora”), seguindo as formulações do poema que lidam com o que se transmite, a tradição do mito. Essa relação tem repercussões para a poesia que está sendo feita. Ao final, ao referir-se a um presente do poema, ele se destaca também das *Metamorfoses*.

O presente (verbo no tempo presente) do final do primeiro terceto introduz os vocativos a Orfeu do último terceto. Nisso, mostra-se uma tensão entre sua presença e ausência. Orfeu foi morto e desmembrado. Ele é um “deus perdido” (“verlorener Gott”) (KA II: 253, v. 12), mas tem seus ‘vestígios’, seus ‘rastros’ (“unendliche Spur”) (id. ibid.). Nos seus últimos versos, o soneto procura uma conciliação entre as mênades e Orfeu, o que ressoa as indicações, de certa maneira enfatizadas nas *Metamorfoses*, de sua ligação tanto com Apolo quanto com Dioniso: “Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,/ sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur” (KA II: 253, vv. 13-14) (“só porque, por último, a hostilidade, dilacerando-te, distribuiu/ somos aqueles que escutam agora e uma boca da natureza”). Esses versos designam uma ressonância de Orfeu. A imagem lembra a passagem do *Catasterismos* sobre o dilaceramento de Orfeu, em que as mênades (βασσαρίδες) o despedaçam e espalham suas “partes”, “μέλη” (ERATÓSTENES 1963: 140), que em grego significa também melodia e mesmo a poesia mélica (v. aqui seção 1. 2), ‘pelo espaço’ (“χωρίς”, “separadamente”, mas a palavra se refere à distância espacial e a χῶρος, espaço) – até pelo uso de dois verbos em sequência, um mais ligado a rasgar e outro a dispersar (διασπάω e διαρρίπτω, em ERATÓSTENES 1963: 140). Nesse παραγμός de Orfeu, sua música, poesia, multiplica-se. Esse final do soneto não deixa de aludir a mitos sobre a continuidade da lira e poesia de Orfeu mesmo após a sua morte, como justamente a lira que é posta entre as estrelas, entrando num domínio de harmonia das esferas, de relações espaciais transponíveis em intervalos musicais, ou como a sua cabeça que chega à ilha de Lesbos, praticamente um berço da poesia lírica da Grécia Antiga para nós; mitos que se encontram na Antiguidade, por exemplo, em (Pseudo)Eratóstenes e Fánocles.

Mas existe ainda, nesse final do SaO I, 26, uma mudança do que se indicava do embate, no início do poema, entre as características de Apolo e Dioniso através de Orfeu e as mênades. Esse soneto é o que deve tratar, em todo o ciclo, de forma mais explícita da relação Apolo-Dioniso em Orfeu, uma que, remontando à Antiguidade, principalmente ao texto *Catasterismos*, perpassa os SaO. No início do poema, temos um Orfeu com traços apolíneos se impondo sobre as representantes de Dioniso. A palavra-chave que o vincula a Apolo deve ser “Ordnung”

(“ordenamento”) (KA II: 253, v. 3). Por sua contraposição às mênades, seguidoras de Dioniso, os elogios, adjetivos atribuídos a Orfeu ali são identificáveis com os domínios de Apolo, como o “belo” (“Schöner”) (v. 3), a beleza plácida, e o que é “edificante” (“erbauend [...]”) (v. 4), que lembra as determinações plásticas, modelares desse deus, para usar termos da *Origem da Tragédia*, de Nietzsche, cuja leitura, atenta, por Rilke é atestada pelas marginálias de 1900 (SW XII: 1163-1177). Por fim, Orfeu é dilacerado – em ato que recebe uma legitimação no poema –, conhecendo não apenas um destino de inimigos de Dioniso, como Penteu nas *Bacantes*, mas do próprio Dioniso, como se reporta em teogonias órficas (v. p. ex. CALAME 2006); identificando-se, assim, com este. Com esse ato, Orfeu é inserido na esfera desse “deus apaixonado pela multiplicidade e pela multiplicação” (“der in die Vielheit und in die Vervielfältigung verliebte Gott”), utilizando palavras de M. Frank (2015 [1988]: 200) que ecoam também a caracterização de Dioniso no *Nascimento da Tragédia*.

No paralelismo do soneto produzido pelos advérbios “Schließlich” (KA II: 253, v. 9) (“por fim”), “zuletzt” (v. 13) (“por último”) e “jetzt” (“agora”) (v. 11; v. 14), nos tercetos, delineia-se a situação do ciclo, em que fim e (re)começo se encontram. O ‘por último’ não significa um fim. Com o ato das mênades, Orfeu não incorpora mais apenas um *principium individuationis* apolíneo (na definição de Nietzsche, KSA I: 28; para o impulso dionisíaco como “ruptura do princípio de individuação”, “Zerreißung des principii individuationis”, p. 33), não é só aquele que canta junto à natureza, mas designa ‘agora’ um princípio mais geral, que parece ultrapassar o indivíduo, como se sugere inclusive no uso pronominal do poema em relação a Orfeu: a sua referência oscila entre a segunda e a terceira pessoa (“Du”, KA II: 253, v.1 e “ihn”, v. 2), como se houvesse diferentes manifestações suas. A interrelação e contraposição das características apolíneas e dionisíacas lhe são produtivas: “Aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel” (v. 4) (“da destruição subiu teu canto construtor”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 213).

A ideia de que Orfeu, em seu desmembramento pelas seguidoras de Dioniso, é incorporado à natureza se distingue principalmente nas *Georgica* (4, esp. vv. 520-522), até pelo tema desse livro (sobre Orfeu nesse livro de Virgílio, v. seção 1.2.1; a relação do poema de Rilke “Orpheus. Eurydike. Hermes” com a representação de Orfeu nas *Geórgicas* foi tratada no segundo capítulo). Nesse soneto de Rilke, a integração de Orfeu na natureza se conjuga com uma participação na esfera de Dioniso. Nas suas determinações acerca do que é dionisíaco, Nietzsche caracteriza esse impulso como um de união, de conciliação com a natureza, como uma união na própria natureza, lembrando representações desse deus na Antiguidade com seu

carro cercado de coroas de flores, de cujo cortejo participavam mesmo feras e animais selvagens (KSA I: 29). Nessa sua relação com a natureza, sua qualidade de subjugar, amansar feras, Dioniso compartilha traços com Orfeu, o qual, por sua vez, nessa sua identificação com o domínio dionisíaco, no SaO I, 26, é aproximado – e isto pode ser percebido de maneira geral nos SaO – a movimentações, vibrações, dinâmicas da natureza.

Diante dessas imbricações, o “nós” do poema pode ser considerado como uma referência a poetas, caracterizados como “ein Mund der Natur” (KA II: 253, v. 14) (“uma boca da natureza”), uma ‘boca de Orfeu’, refletindo essa sua relação com Orfeu e a própria exposição, formulação do mito de Orfeu no soneto. Orfeu se distingue aí como imanente na natureza. O próprio prefixo *über*, que refere, ao longo dos SaO, ações e atributos de Orfeu, não designa, nesse ponto, um ‘além’ transcendente. Já no primeiro verso do SaO I, 1, “Übersteigung” (KA II: 241), que, segundo König (2016: 20), pode ser traduzido, entendido como “transcendência”, refere-se a uma ‘subida’, uma ‘transposição’ na natureza. A ideia de passagem que mormente se liga a *über* é muito vinculada, nos SaO, a uma transformação. Mesmo ‘*übertönen*’, do SaO I, 26 (KA II: 253, v. 3), tem um sentido de passagem do grito em algo harmônico, ao ‘soar com ordenamento’ (v., nesse quesito, a leitura de KÖNIG 2016: 139s.). Esse caráter imanente de Orfeu tem consequências para suas combinações com Cristo, procedidas nos SaO. Uma referência mais explícita a Cristo nos SaO se indica no uso da palavra “Wandlung” (SaO I, 1, v. 4 KA II: 241; SaO II, 12, v. 1 KA II: 263), que tem relação com o importante processo, nesse ciclo de poemas, de “metamorfose”, mas significa também a “transubstanciação” eucarística. Nessa indicação, algumas alusões a Cristo e/ ou ao cristianismo se deixam perceber no SaO I, 26. Na expressão “*erbauendes Spiel*” (KA II: 253, v. 4) ressoa a ideia de algo ‘edificante’ (“tocar edificante”). No próprio martírio de Orfeu, em que sobressai o predicado da ‘suavidade’ no segundo quarteto (v. 8), desse caráter que é exaltado como atributo dos “bem-aventurados” (Mt. 5, 5), mesclam-se traços de Cristo. O ‘desmembramento’ compõe sua ‘transfiguração’, por assim dizer. Essas características vinculáveis a Cristo são trazidas para uma perspectiva imanente, não apontam para algo transcendente, nesse sentido do poema.

Por fim, pode-se ainda observar que a caracterização de Orfeu no SaO I, 26 compartilha traços com a de Eurídice de “Orpheus. Eurydike. Hermes”. No poema cronologicamente anterior, Eurídice é retratada de modo em que mantém uma integridade e é dispersa. Ela é dividida: “Sie war schon aufgelöst wie langes Haar/ und hingegeben wie gefallner Regen/ und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat” (KA I: 503, vv. 79-81) (“Ela já estava desprendida como

cabelos longos/ e entregue como chuva que caiu/ e distribuída como cêntupla provisão”). Apresentando outros paralelos, Barbara Neymeyr (1999: esp. 52ss.) propõe analogias entre o Orfeu dos SaO e a Eurídice de “Orpheus. Eurydike. Hermes” a partir dessa indicação de “ser repartido” (“Verteiltsein”) (p. 52). Nisso, Neymeyr (1999: 44; 52) acentua a sua integração na natureza, no cosmo. Isto é um aspecto deles. Outro é que, com isso, eles se tornam também uma fonte, um princípio de criação também para a poesia. No caso do SaO I, 26, Orfeu é tratado como uma fonte sonora, acústica, em relação à qual uma escuta e fala poética se efetuam (KA II: 253, v. 14). A raiz, com a qual Eurídice é equiparada em “Orpheus. Eurydike. Hermes” (“Sie war schon Wurzel”; “Ela era já raiz”, KA I: 503, v. 82) e também nas “Anti-Estrofes”, “Gegen-Strophen” (KA II: 197, vv. 33-37, poema escrito no fevereiro de 1922, planejado para ser uma das *Elegias*, a quinta, mas depois substituído, v. KA II: 590), é um elemento constituinte da e significante para a poesia proposta nos SaO. No SaO I, 6, a pergunta que, na sequência do SaO I, 5, tem Orfeu como referência “Ist er ein Hiesiger?”, “Ele é daqui?”, é assim respondida: “Nein, aus beiden/ Reichen erwuchs seine weite Natur./ Kundiger böge die Zweige der Weiden,/ wer die Wurzeln der Weiden erfuhr” (KA II: 243, vv. 1-4) (“Não, de ambos os reinos/ cresceu a sua vasta natureza./ Mais hábil vergaria os ramos dos salgueiros/ quem as raízes do salgueiro conheceu”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 203). Os galhos (“Zweige”) que se arqueiam apontam para o galho que se torna lira, no SaO I, 17, vv. 13-14: “Dieser [Zweig] erst oben doch/ biegt sich zur Leier (KA II: 249) (“Mas este [galho] apenas, no alto,/ verga-se em lira”). Para G. Höhler (1979: 216s.), o salgueiro (gr. *ἐλίκη*) é designado (no SaO I, 6) por seu nome ter ligação com o rio Hélicon, sagrado às Musas de maneira geral, e em que, segundo Pausânias, as mênades lavaram suas mãos do sangue de Orfeu (para Höhler, essa referência em Rilke é intermediada por Bachofen e Schuler). Nessa imagem do SaO I, 6, alude-se a um manejo mais apropriado da lira, da própria poesia, pelo conhecimento do mundo dos mortos, que no mito de Orfeu evoca sua passagem pelo Hades em busca de Eurídice. Apesar da sua caracterização como raiz (KA I: 503, v. 82; KA II: 197, vv. 33-37), Eurídice não se distingue apenas como algo do interior, mas é ainda comparada a elementos etéreos, que circulam no ar (KA I: 503, vv. 79-81). Ela participa dessa esfera imanente do *acima, über*, que caracteriza o Orfeu dos SaO.

4. 7. 2. SaO I, 1¹⁷⁰

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

Esse soneto lida com o motivo do mito, existente desde a Antiguidade, de que Orfeu podia encantar e mover a natureza com seu canto e poesia (“O Orpheus singt”) (KA II: 241, v. 2) (“Ó, Orfeu canta”). O início do poema alude a que Orfeu atraía, assim, árvores (até mesmo para cima de um morro, como se sugere no movimento de subida do primeiro verso “Da stieg ein Baum”, “ali subiu uma árvore”, em Met. 10, vv. 86ss., p. ex.). “O hoher Baum im Ohr” (KA II: 241, v. 2) (“Ó, alta árvore no ouvido”) indica, nessa leitura, a árvore na escuta de Orfeu. Os dois primeiros versos do poema podem ser entendidos como uma narração condensada, que se inicia no passado (“stieg”), desse antigo motivo ligado ao mito de Orfeu: o da natureza, no caso a árvore, que ouve e é movida pelo seu canto.

No entanto, esses versos comportam outros sentidos. O estilo elíptico, nominalizado, contribui para isso, além do uso de palavras que se remetem a outros trechos do ciclo. “Da stieg ein Baum” (v. 1) pode ser compreendido como uma indicação do movimento de crescimento da árvore (p. ex. GEROK-REITER 1996: 38; ENGEL 2013b; 407s.). No SaO I, 17, o verbo *steigen* (KA II: 249, v. 11) é também usado em referência ao crescimento de galhos, de uma árvore, tendo ainda um sentido figurado de árvore genealógica e se relacionando mesmo com as pessoas dessa árvore. Além disso, “O hoher Baum im Ohr” (KA II: 241, v. 2) (“Ó, alta árvore no ouvido”) não precisa significar somente algo como a árvore na escuta de Orfeu, mas a árvore que está no ouvido de alguém, que alguém escuta: a palavra que é percebida e transportada para dentro. Não só um sentido interior da árvore, mas ela interiorizada. No poema, um aspecto disto é a sua transformação em som. “Übersteigung” (v. 1) é uma palavra – no geral, bastante

¹⁷⁰ KA II: 241.

incomum, aliás (ENGEL 2013b: 408; KÖNIG 2016: 20) – que serve como uma charneira, um ponto de articulação, na medida em que condensa em nome esse movimento de subida apontado na frase anterior (“stieg”), com o prefixo *über*, muito ligado a Orfeu nos SaO. “Übersteigung” tem o significado de uma transposição, uma ‘passagem que atravessa’. Nessa consideração, a sequência dos vv. 1-2 indica o movimento, o crescimento (também passado) de uma árvore, em que o dêitico (“da”) (v. 1) deve designar um lugar apontável, visível na natureza, mas diz respeito, de outro modo, à sua ‘transposição’ para um mundo sonoro, ao “ouvido” (v. 2), a uma passagem entre exterior e interioridade. Essa ‘transformação’ passa por Orfeu, por seu mito, seu canto: “O Orpheus singt” (KA II: 241, v. 2) (“Ó, Orfeu canta”). O ‘cantar de Orfeu’ se relaciona, no soneto, com uma interiorização. A capacidade poética de Orfeu se refere à passagem de um sentido mais visível a esse invisível. Como mostra Gerok-Reiter (1996: 47), o que se expõe nesses dois versos é sustentado por correspondências sonoras que perpassam os períodos justapostos. “[E]in” ecoa em “rein” e “[...]Steigung”. Ambas as frases do verso têm *u* como a última vogal: “da interjeição dupla ‘o’ parece se desprender no terceiro impulso o nome ‘Orfeu’, intermediando junto à sequência de sons relacionados a ‘o’ – ‘hoher’ – ‘Ohr’” (“aus der doppelten Interjektion ‘O’ scheint sich im dritten Anlauf der Name ‘Orpheus’ herauszuschälen, vermittelnd zu der lautverwandten Reihe ‘O’ – ‘hoher’ – ‘Ohr’”). A ruptura com o tempo passado, o qual, de resto, perpassa todo o poema, em “O Orpheus singt” (KA II: 241, v. 2), exhibe uma tensão entre o mito passado e sua transformação. Mostra também um traço performativo do poema: na recepção do poema, na sua escuta, interior que seja, ‘surge’ essa ‘árvore no ouvido’. Essa atividade de Orfeu, seu canto que ‘transpõe’ as coisas, a natureza, para a escuta, se realiza na poesia; conjuga-se com a produção de poesia. Mesmo a expressão “Tempel im Gehör” (“templo na audição”), que conclui o soneto (KA II: 241, v. 14), designa, em determinado nível de sentido, o próprio soneto. A referência não aparece como nova, nesse caso: em seu texto sobre o soneto citado na seção 4. 6 deste capítulo, A. Schlegel usa o símile, a imagem de um “templo, “Tempel”, para descrever o soneto (1884: 216¹⁷¹) – sendo o seu final, como uma frente do templo, o lugar em que ele mais se expõe (id. ibid.).

No início do v. 3, temos uma volta da narração no passado: “und alles schwieg” (KA II: 241) (“E tudo silenciou”). Uma das referências disto deve ser que tudo, toda natureza silencia para ouvir Orfeu. O silêncio, aliás, não é um contrário, no sentido de uma ameaça a Orfeu. O que a ele se contrapõe é, nos SaO, principalmente o barulho. Existe o barulho das mônades, como se viu no SaO I, 26, cuja temática ecoa, p. ex., no SaO II, 26. Mas esse barulho, bem

¹⁷¹ Utiliza-se aqui sua versão eletrônica de https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1803_awschlegel.html.

como as ações das próprias mênades, como se pode perceber pelo SaO I, 26, ainda não são uma força completamente aniquiladora, senão que provocam, promovem uma metamorfose de Orfeu. O barulho, no ciclo, também é algo relacionado às máquinas, em que não se encontra ‘nada salutar’ (“kein Hören heil”) (KA II: 249, v. 5), pelo menos não enquanto elas são objetos de adoração, tratados como objetos de adoração sem serventia (SaO I, 18). O silêncio, por seu turno, é uma contraparte e mesmo condição necessária para Orfeu e sua música, poesia. Isto ainda porque, por um lado, o ouvir atento se combina com e produz silêncio. Mas também, por outro lado, num âmbito que ultrapassa esse primeiro soneto, o silêncio é um predicado do mundo dos mortos, o qual Rilke ressalta no poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”. O silêncio é um dos atributos que se relacionam com a morte nos SaO, “der schweigsame Tod”, “a morte tácita”, como se designa no SaO II, 24, v. 13 (KA II: 270); morte que é um lado, um aspecto, elemento fundamental para a experiência poética de Orfeu nos SaO, em muito devido à sua relação com Eurídice (na esfera do mito). Ademais, já nos movendo no âmbito das sugestões sonoras, pode-se perceber ao longo do SaO I, 1 que uma das características de Orfeu, sua música e poesia, é *stillen*, aquietar, serenar, satisfazer.

No v. 3 desse poema (SaO I, 1) temos, de modo algo análogo ao que acontece nos dois primeiros versos, o apontamento de uma ação (“schwieg”) e sua retomada em uma forma nominal (“Verschweigung”), a qual, designando uma cristalização, condensação na linguagem, indica um processo. Isto cria também, no caso, uma dimensão espacial, a que se faz referência. “In der Verschweigung” (KA II: 241, v. 3) (“na calada”) aponta para um âmbito interior (“in”). Este sugere, no contexto do poema, um sentido autorreferencial. ‘No silêncio’, por exemplo, é uma forma de recepção de poesia no início do séc. XX, de modo que esse sentido auditivo se conjuga com uma abstração, nos SaO. A referência desse ‘espaço’ é, nesse sentido, ambivalente, tanto um espaço no âmbito do poema quanto a interiorização do poema, de suas palavras. Os processos de transposição, transformação ‘procedidas’ (v. 4, *vorgehen*) no poema encontram uma formulação ao final da estrofe, em que aparece “Wandlung” (v. 4), que se identifica com uma palavra-chave dos SaO, da poética de Rilke de sua *fase mais tardia*, “metamorfose”, trazida em relação com o que é exposto na estrofe. A própria apresentação do mito de Orfeu, no poema, ‘transforma’ o que é reportado. “Wink und Wandlung” (KA II: 241, v. 4) (“aceno” e “mudança”, na trad. de Paulo Quintela) parecem ter, assim, um conteúdo ligado tanto ao mito, à narrativa, quanto proposicional e performativo.

Na continuação do soneto, o motivo do mito inicialmente aludido é desenvolvido, integrando elementos que tradicionalmente fazem parte dele. Como se vê na gravura de Cima

de Conegliano, por exemplo, os animais se aproximam para escutar Orfeu. De modo geral, mesmo animais selvagens o seguem. Como indica Neymeyr (1999: 56s.), aqui ressoa o tema da capacidade de Orfeu de amansar instintos ou mesmo selvagerias. Um processo de sublimação é correlacionado, no poema, com o de interiorização da poesia, da música de Orfeu (NEYMEYR 1999: 56). Mas junto a este processo, pode-se perceber também um sentido de concreção autorreferencial do poema, o qual se oferece em certa exigência de compreensão “literal” (“wörtlich”) de passagens e expressões (esta, uma característica geral da lírica moderna, segundo ENGEL 2013b: 408). Desse modo, “Tiere aus Stille” (KA II: 241, v. 4) não deve ser tomado simplesmente como “‘stille Tiere’” (ENGEL 2013b: 408), “animais silenciosos” ou, como na tradução de Paulo Quintela, “bichos silentes” (RILKE 2003: 201). Seguindo esse caráter literal, temos em “Tiere aus Stille” (KA II: 241, v. 4) uma imagem de animais surgindo do silêncio, a qual se combina com o surgimento do poema. Diferentes acepções da preposição *aus*, que sobressai entre os vv. 5-9 do soneto, como a de um movimento que indica saída de algum lugar, a designação de que é feito, de que consiste alguma coisa, bem como de uma causa, podem ser consideradas – muitas vezes na mesma expressão – ao longo desse trecho.

O tema da receptividade auditiva, que também perpassa o soneto, culmina na sua imagem final de “Tempel im Gehör” (v. 14), “templo na audição”, ‘que Orfeu cria’. Ele deve significar, entre outras coisas, um lugar de recepção do canto de Orfeu pelos animais retratados no segundo quarteto, tema que se expõe em “dies zu empfangen” (v. 11) (“para receber isto”), em que o dêitico deve fazer uma referência geral ao ‘cantar de Orfeu’ de que se trata em todo o poema, já a partir do seu primeiro quarteto (v. 2), além de (o dêitico) poder estar relacionado com a própria movimentação dos animais (que a “choupana”, “Hütte”, v. 11, ‘recebe’). “Isto” (“dies”), na primeira leitura considerada, sugere o próprio poema, em que se designa o ‘cantar de Orfeu’, de acordo com o significado desse dêitico de apontar para algo que está imediatamente próximo. Ao longo do poema, as transposições observadas entre interior e exterior, na árvore que é interiorizada, nos primeiros versos, e, num outro sentido, nos animais que saem de um interior, num movimento para fora, no segundo quarteto, vão confluindo. Principalmente a partir do terceto, as referências parecem oscilar cada vez mais entre interior e exterior. A sequência de uma narrativa de animais saindo de uma clareira, de suas tocas ou seus ninhos, incide na descrição de um processo interior. “[E]in Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen” (KA II: 241, v. 12) (“um abrigo de desejo mais escuro”), que pode funcionar como aposição de “Hütte” (v. 11), “choupana”, precisando-a, caracterizando-a assim, cabe como

menção a uma interioridade. O ‘lugar’ de que se trata nos últimos versos lembra também o ouvido, com sua percepção e decodificação interna da vibração (“mit einem Zugang, dessen Pfosten beben”) (“com uma entrada cujos postes tremem”). Nessa sugestão, também pela menção a dinâmicas interiores (como “List”, v. 6, “astúcia”; “Angst”, v. 8, “medo”; “Verlangen”, v. 12, “desejo”) no soneto, o “templo” que Orfeu ‘cria’ (v. 14) se encontra dentro, tem uma referência interior, no próprio ouvido dos animais (“im Gehör”, como na leitura acima exposta de “Baum im Ohr”), não significando apenas sua música, o próprio poema ou uma consideração da natureza envolta por sua música/ poesia como um “templo”, mas um efeito de transformação desta. O “templo” significa, de uma feita, um lugar em que a natureza é reverenciada, em sua poesia. De outra, a própria natureza é tratada como um lugar de reverência a Orfeu.

A referência a “templo” (v. 14), a “transubstanciação” (v. 4), a expressão “da ergab sich” (v. 7), que Engel (2013b: 408) e König (2016: 22) qualificam como “bíblica” – para este, um eco de *es begab sich* (sucedeu) que indica momentos decisivos de narrativas bíblicas – fazem pensar nessa tradição religiosa e evidentemente em Cristo. Esse soneto primeiro do ciclo apresenta em sua cena final alguns traços do nascimento de Cristo. Principalmente em representações icônicas, pictóricas do seu nascimento, seguindo decerto Lucas (2, 1-20) (que começa “es begab sich aber zu der Zeit”), são os animais que estão ali presentes, fazem uma recepção sua. Assim como Cristo, Orfeu tem, no ciclo, uma recepção inicial junto à natureza, num ‘abrigo’ (KA II: 241, v. 12), num lugar de constituição precária (“dessen Pfosten beben”) (v. 13) (“cujas traves tremem”), que se torna um de adoração, “wo eben/ kaum eine Hütte war” (KA II: 24, v. 10-11) (“onde mesmo/ quase não havia choupana”). Existe um reconhecimento seu na natureza, pela natureza (ecoando, de outra perspectiva no ciclo, o SaO I, 26). Ademais, a narrativa propõe uma momentânea imbricação entre algo do espírito, da arte (no âmbito imanente em que se move nos SaO), e da natureza. Nisso, a natureza é transfigurada, por assim dizer. Na imagem da transformação do “abrigo de desejo mais escuro”, “de necessidade mais escura” (“Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen”) (KA II: 241, v. 12), o ouvir, a audição, não se limita à atenção ou satisfação de exigências vitais (nas indicações, por exemplo, de “por astúcia”, “aus List” e “aus Angst”, “por medo”, dos vv. 7 e 8).

O ‘cantar de Orfeu’ (v. 2), assim, procede a ‘transposições’ que dizem respeito à interioridade e exterioridade, mesmo a uma identificação entre âmbitos interior e exterior. Além de um espelhamento e intersecções entre referenciais interior e exterior, a própria produção e recepção do poema, de poesia, aparecem tematizados. Em determinado nível de sentido, o

soneto se refere a processos ligados à produção e recepção do poema e mesmo de Orfeu. Este é um traço poetológico seu. De maneira condensada, a expressão final “Tempel im Gehör” (KA II: 241,v.14) relaciona muitas dessas características. Além do próprio poema, ela designa uma interioridade, um ‘espaço interior’ ‘de escuta’, bem como a cena (da tradição do mito) dos animais junto à Orfeu com sua música, poesia.

Na seção 4. 2, pode-se distinguir a significância dos animais, da árvore, na conformação de algo na poesia de Rilke que é caracterizado como espaço interior de mundo (*Weltinnenraum*). No poema “Wendung”, esse motivo do mito de Orfeu, dos animais que se aproximam, são apascentados, vão ao poeta, encontra outra formulação; é reelaborado de maneira indireta. Mais uma vez, esse poema serve como um ponto de articulação entre diferentes momentos de sua poesia: “Tiere traten getrost/ in den offenen Blick, weidende,/ und die gefangenen Löwen/ starren hinein wie in unbegreifliche Freiheit;/ Vögel durchflogen ihn grad,/ den gemütigen;” (KA II: 101, vv. 14-19) (“animais entravam seguros/ no olhar aberto, pastando,/ e os leões presos/ fitavam para dentro como em liberdade inconcebível;/ pássaros voavam através dele, justamente,/ do acolhedor;”). Pode-se dizer que os animais acompanham Rilke em sua poesia. Esses versos de “Wendung” lembram passagens de Rilke em que animais são o motivo. Os vv. 16-17 sugerem uma leitura do poema “Der Panther” – leão talvez convenha mais a uma intersecção com mito de Orfeu (v. na *Arte poética* de Horácio, “se dizia que ele [Orfeu] amansara tigres e ferozes leões, trad. de R. M. Rosado Fernandes, HORÁCIO 1984: 115); um eco do que se apresenta em “Der Panther” existe ainda na prosa de Rilke não publicada em vida “Der Löwenkäfig” (SW XI: 1135-1136) (“a jaula do leão”), provavelmente de 1907 e que, nas conjecturas de E. Zinn (SW XII: 1513s.), remontam a suas atividades de estudos no *Jardin des Plantes*, a que esses versos de “Wendung”, de maneira geral, parecem também relacionar-se (alguns poemas dos *Novos Poemas* trazem a indicação, subscrita, desse lugar, como “Der Panther” e “Die Flamingos”). Os vv. 14-15, “Tiere traten getrost/ in den offenen Blick”, funcionam como um preâmbulo – a partir de outro ponto de vista – da elaboração da “Oitava elegia de Duíno”, de que os animais, a criatura, ‘veem o aberto’ (“das Offene”) (KA II: 224). A imagem do voo do pássaro ‘através’ do “eu” (KA II: 101, vv. 14-19) lembra o texto “Erlebnis” (tratado brevemente na seção 4. 2; para outras passagens análogas a essa de “Erlebnis”, v. ainda KA II: 468; 505). Seguindo a leitura acima exposta de “Wendung”, uma proposta pela crítica, de que a sua fala em 3ª pessoa se dirige a si próprio, pode-se considerar aqui uma estilização, de modo retro- e prospectivo, do próprio poeta como Orfeu. No poema “Wendung” se acha ainda a ênfase no sentido da visão, algo característico dos *Novos Poemas*

(“Blick”; “starrte hinein”), enquanto no SaO I, 1 o sentido em torno do qual as imagens se constituem é a audição.

4. 7. 3. SaO I, 2

O soneto seguinte é introduzido pela conjunção “und” (KA II: 241, v. 1) (“e”), mas suas palavras iniciais “fast ein Mädchen” (“quase uma menina”), as quais já designam o seu tema, fazem pensar antes, se não numa ruptura, numa mudança de tópico. Em todo caso, imaginar, ao depará-las, a que essas palavras se relacionam é difícil, pois, como aponta C. Knoop (2012: 255), a rigor, “fast ein Mädchen” resiste à representação mental, à completa figuração. Aparentemente, elas se referem a algo que não *vem* a ser: “Und fast ein Mädchen wars” (KA II: 241, v. 1) (“E era quase uma menina/ garota”). Um paralelo – bastante geral, decerto – que existe com o SaO I, 1 é o início que apresenta, lá, “uma árvore” (“Da stieg ein Baum”) e, aqui, outro substantivo indefinido (“ein Mädchen”), com verbos sem objeto e sugerindo a ideia de algo que desponta, surge (“Und fast ein Mädchen wars und ging hervor”) (“E era quase uma garota e veio à tona”). Uma continuidade entre os sonetos se dá pelo seguimento dos pentâmetros iâmbicos. As rimas são alternadas no primeiro quarteto do SaO I, 1, mas intercaladas nos outros quartetos desses dois sonetos, de modo ainda que, no SaO I, 2, a última palavra de cada quarteto, bem como dos tercetos, tem acento na última sílaba, i. e., uma rima masculina (o que acontece apenas no primeiro quarteto e no último terceto do SaO I, 1). O esquema de rima dos tercetos é igual (efg, gfe). No que concerne ao conteúdo, ambos os sonetos têm menos pontos em comum. O motivo do mito de Orfeu a que se pode vincular cada um é a ação da música de Orfeu sobre a natureza e a capacidade de sua poesia, a princípio, de trazer Eurídice de volta do mundo ífero, respectivamente. De forma mais abstrata, esses dois sonetos tratam, em certo nível, de uma interiorização através da escuta. Uma diferença no tratamento dessa temática já se mostra na contraposição entre “Tempel im Gehör” (“templo na audição”), que conclui o SaO I, 1, e “Bett in meinem Ohr” (“cama no meu ouvido”), do primeiro quarteto do SaO I, 2 (KA II: 241, v. 4). Em uma comparação com o templo, a cama, além de ter uma conotação sexual, designa um espaço mais particular, privado, pessoal. Delineia-se uma relação mais íntima com a escuta que se liga ao mito de Orfeu. Isto combina com a menção, nesse SaO I, 2, a um “eu”, a uma primeira pessoa do singular (“in meinem Ohr”) (KA II: 241, v. 4). De maneira geral, muitos SaO se caracterizam por uma estrutura narrativa e/ ou interpelativa, sem que se distingam marcações textuais referentes à primeira pessoa. Por vezes, há a primeira

pessoa do plural (como se viu no SaO I, 26)¹⁷². ‘E’, finalizando estas comparações, assim como no SaO I, 1, existe no SaO I, 2, em certa confluência com esse processo de interiorização, a exposição, a designação de um movimento que é resultado da “lira” (KA II: 241, SaO II, v. 2), da poesia de Orfeu, movimento que sugere a passagem para um exterior, saída (“drangen”, no SaO I, 1, v. 5, e “ging hervor”, SaO I, 2, v. 1). Isto se atrela a elementos desse antigo mito, mas também a dinâmicas de interiorização e figuração que conformam esses sonetos de modo geral. O soneto é citado, como os outros, de KA II (p. 241):

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast....

Uma locução como “fast noch Kind” (“quase ainda uma criança”), do SaO II, 28, v. 1 (KA II: 271), convém bastante à jovem citada no subtítulo dos SaO, Wera Ouckama Knoop. ‘Não mais criança’, ela morrera jovem. “Mädchen” é um jeito como Rilke se refere a ela, na já citada carta a W. Hulewicz (“eines jung verstorbenen Mädchens”, “de uma menina que morreu jovem”, apud KA II: 711). *Mädchen* tem esse sentido de moça, ‘menina, não mais criança’. Por sua vez, “Fast ein Mädchen” (KA II: 241, v. 1) convém a Eurídice, que, em representações do mito antigo, é a mulher, jovem esposa de Orfeu. O advérbio “fast”, “quase”, não precisa, contudo, ser entendido como palavra fundamentalmente voltada para a qualificação de algo como a idade ou condição familiar, mas a situação de Eurídice, no pano de fundo do mito, de ‘quase’ voltar à vida. Na continuidade da exposição das capacidades de Orfeu à lira, seu canto (“O Orpheus singt”) e música, do SaO I, 1, há o mito de que ele consegue descer ao mundo dos mortos e subir com Eurídice. Nesse âmbito de considerações, ‘quase’ essa ‘jovem’ “se ergueu/ desta ventura una de canção e lira” (RILKE 2003: 201, na trad. de P. Quintela) (“Und fast ein

¹⁷² Na contagem de Gerok-Reiter (1999: 146), dos 55 sonetos, apenas 12 possuem alguma forma flexionada na primeira pessoa do singular; além disso, ainda segundo Gerok-Reiter (1999: 146), uma “posição marginal” (“Randstellung”) é atribuída ao “eu” na maioria destes sonetos (o que não é o caso no SaO I, 2).

Mädchen wars und ging hervor/ aus diesem einigen Glück von Sang und Leier”) (KA II: 241, vv. 1-2), como se “fast” ecoasse para o próximo período. No poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, ela é caracterizada como uma menina, *Mädchen* (KA I: 502, v. 68, “sie war in einem neuen Mädchentum”, “ela estava em uma nova mocidade”).

Ainda que Eurídice não saia do mundo dos mortos, ela vem por esse *ánodos*, em representações antigas. “Ihre Frühlingschleier” (KA II: 241, v. 3) (“seus véus de primavera”) converge com a caracterização de Eurídice no antigo alto-relevo com as três figuras (reprodução na seção 1. 2, para a relação de Rilke com essa obra da Antiguidade, v. capítulo 2). Quer dizer, nesse alto-relevo, Eurídice é representada usando um véu. “Frühling[...]” (“primavera”) indica uma integração sua com a natureza. Essa designação de Eurídice repercute nos SaO também a partir das imagens de Eurídice como flores e raízes em “Orpheus. Eurydike. Hermes” e “Gegen-Strophen” (KA II: 197, VV. 33-37). Acentua-se seu lado de fertilidade. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, ela é uma gestante, carrega uma concepção, um “fruto” (KA I: 502, vv. 63-70). Representações do mito de Orfeu e Eurídice incidem nesse SaO I, 2. Em certa medida, trata-se também, nesse soneto, da recepção de Eurídice por Rilke, desse mito. Os versos “und ging hervor/ aus diesem einigen Glück von Sang und Leier”, que também podem ser traduzidos como “e resultou desta ventura em união de canto e lira” (KA II: 241, vv. 1-2), podem referir-se à criação, elaboração de Eurídice na poesia. Ela significa um mito que é transmitido, entre outros modos, através de representações artísticas. A própria poesia de Rilke se insere nisso.

A menção a “Bett” (KA II: 241, v. 4), “cama”, combina com o mote sexual, amoroso do mito. No poema, ela serve a um engendramento desse ser, “fast ein Mädchen” (KA II: 241, v. 1), “quase uma menina”, através de seu motivo do dormir. A identificação do sono, do dormir com o estado de morte é imageticamente muito difundido. É também ancorada em várias línguas. A confusão entre esses estados se apresenta, por exemplo, na Bíblia, como nos episódios da ressurreição de Lázaro (Jo 11, 1-45) e de “uma menina” (“eines Mädchens”), em que Jesus diz: “das Mädchen ist nicht tod, sondern es schläft” (Mt. 9, 24) (“a menina não está morta, senão dorme”). Essa convergência existe também na representação do mito de Orfeu. Nas *Geórgicas*, após Orfeu virar seu olhar, contra a determinação para a subida do mundo ífero, Eurídice diz que “o sono encerra a luz do olhar que se turva” (“conditque natantia lumina somnus”) (4, v. 496), em sua volta para o mundo dos mortos. Mesmo na representação de Eurídice em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, ela apresenta uma perplexidade como quem se levanta e ainda se encontra num estado entre sono e vigília. No SaO I, 2, ela é trazida para um mundo interior e caracterizada nesse estado de sono. ‘Ela’ – a ‘quase menina’ (KA II: 241, v.

1) é referida no poema, contrariando o gênero gramatical de *Mädchen*, com pronomes femininos – ‘dorme’ no poeta (v. 5). Seu sono ali – que alude à confluência entre sono e sonho¹⁷³ – é criador de mundo. Na formulação do poema, ‘ela dormiu o mundo’ (“Sie schlief die Welt”) (v. 9) – o uso transitivo do verbo, muito peculiar, com esse objeto, tem algo de criador, inventivo. Ela faz uma intermediação entre poeta e mundo através desse seu estado. Introduz outro sentido de mundo para o poeta, possibilita uma experiência do mundo diferente, configurando um caso *sui generis* de acesso a um interior e exterior. Ou, antes, uma conjugação, imbricação entre interioridade e exterioridade. Como em algo análogo a uma constituição de espaço interior do mundo (*Weltinnenraum*), na terminologia de Rilke, ali, a alteridade do mundo e da interioridade confluem. Essa situação é uma ligada a sentimento de espanto, surpresa (v. 8). Ela possibilita a experiência de um sentido interior de algo exterior. Os elementos que são citados do “seu sono” (“ihr Schlaf”) (v. 5) são recorrentes no ciclo, constitutivos dessa poesia. Podem ser ligados ao poeta e/ ou a Orfeu. Como já escrito acima, as árvores (v. 6) são um *Leitmotiv* dos SaO – e sua relação com o mito de Orfeu é designada logo no começo do SaO I, 1. ‘Sentir a distância’, “esta distância sensível” (“diese/ fühlbare Ferne”) (vv. 6-7) se relaciona com a caracterização do poeta no texto “Über den Dichter” (“Sobre o poeta”), de 1912, provavelmente do início de fevereiro (publicado do espólio, SW XI: 1032-1035; SW XII: 1473-1474). Ali, o poeta é retratado como aquele cujos sentidos, sentimentos se ligam à “distância” (“Ferne”) (SW XI: 1035); aquele que mantém uma relação “com o mais longínquo” (“zum Weitesten”) (id. ibid.). Isto ressoa no último soneto a Orfeu (SaO II, 29), que começa: “Stiller Freund der vielen Ferne, fühle/ wie dein Atem noch den Raum vermehrt” (KA II: 272) (“Calmo amigo dos muitos longes, sente/ que com teu respirar o espaço aumenta”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 227). Aqui, o poema ainda é considerado como algo que expande o espaço, em conjunção com o SaO II, 1. No SaO I, 20, a figura que “sentia a lonjura, e como” (na trad. de P. Quintela, RILKE 2013: 210) (“Der fühlte die Weiten, und ob!”) (KA II: 250, v. 12) é dedicada, consagrada a Orfeu. “Die gefühlte Wiese” (KA II: 241, v. 7) (“o campo sentido”) aponta novamente para o âmbito da natureza. Assim como Orfeu, ela é, ao seu modo, transposta para a natureza.

No primeiro terceto, lida-se com alguns sentidos de *vollenden* (KA II: 241, v. 10) (levar a cabo), o que se liga à constituição de “*fast ein Mädchen*” (v. 1), “quase uma menina” (ênfase D. S.), à questão de sua completude/ incompletude. Considerando o mito, isto se relaciona com

¹⁷³ *Somnus* também se refere a sonho: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=somnus&la=la#lexicon>. (Lewis & Short online). Acesso 03/09/2018.

o êxito da catábase. Os vv. 9-11 parecem aludir à consequência da ação de Orfeu – uma referência provável em “Singender Gott” (v. 9) (“deus que canta”), que se associa a “Orpheus singt” (“Orfeu canta”), do SaO I, 1 – sobre Eurídice na volta do mundo dos mortos, circunstância esta do mito sugerida nos primeiros versos do soneto. Uma frase como “Sieh, sie erstand und schlief” (KA II: 241, v. 11) (“Vê, ela ressurgiu e dormiu”) apresenta uma ênfase típica da linguagem bíblica, o apontamento de algo miraculoso, mas lembra o motivo do olhar no mito de Orfeu, através do imperativo “Sieh”; olhar que não permite Eurídice voltar à vida; que a leva a ‘dormir’, nessa linguagem figurativa (Orfeu, aí, não ressuscita como Jesus na Bíblia). Nessa conjuntura, “vollendet” (v. 10) chama atenção para a sua composição, que o dicionário *Grimm* aproxima de palavras latinas como *consummare* e *exterminare*¹⁷⁴. Nesse contexto da ação de Orfeu que leva Eurídice de volta ao mundo dos mortos, suscita-se a ideia de término, consumação da sua vida, no caso, da chegada a um fim, talvez antes mesmo, nessa situação, de que ela ainda pudesse ter desejado voltar a um âmbito da vida (KA II: v. 241, v. 10). Mas isto ainda é posto dentro de uma postura conciliatória dos SaO, no que se refere a tensões ali tematizadas do plano mítico (como no tratamento das contraposições entre Orfeu e as ménades, Apolo e Dioniso, visto acima).

Seja notado, contudo, que o uso ativo desse verbo *vollenden* com um objeto acusativo referente a uma pessoa, nesse significado acima considerado, é, de todo modo, muito peculiar. Esse uso do verbo combina com a consideração desse ser, “fast ein Mädchen” (v. 1), como elemento da poesia, uma realização poética, ‘consumada’ por essa instância, “Singender Gott” (v. 9), que se confunde com Orfeu nos SaO, mas que não é de todo congruente com o Orfeu da tradição, com o qual o ciclo também lida e do qual por vezes mesmo se distancia (um exemplo disto abaixo, na análise do SaO I, 3). Essa instância designa um princípio poético abstrato, que, não obstante, encontra concretizações nos SaO. Em relação à “quase uma menina”, na indicação de que “nicht begehrte,/ erst wach zu sein” (vv. 11-12), “não almejou/ em primeiro acordar”, ela lembra algo da Eurídice de “Orpheus. Eurydike. Hermes”, no sentido de que esta não demonstra ali desejo de voltar à vida. Essa sua característica (“nicht begehrte”) (KA II: 241, v. 10) converge em um traço da poesia no soneto seguinte, o SaO I, 3: “Gesang [...] ist nicht Begehr” (KA II: 242, v. 5) (“canto [...] não é requerer”). Ela tem essa relação metonímica com o ‘canto’, diferentemente inclusive de Orfeu, que, como se delineia no próprio SaO I, 3, aspira, almeja, solicita. Eurídice compartilha traços com o que se distingue como o “canto”, com uma

¹⁷⁴ Na própria entrada *vollenden*. Última vez acessado em 04/09/2018: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV10814#XGV10814.

forma de poesia, nos SaO. Como Orfeu, Eurídice – que aparece também como uma formulação pessoal, particular – representa tanto dinâmicas da poesia quanto de si enquanto poeta. A ela se deve o seu sentir interior e exterior em amálgama (segundo quarteto do SaO I, 2).

A imagem da transformação do “ouvido” em “cama” (KA II: 241, v. 4) aponta para uma interiorização, algo interior, no soneto. Ela imbrica não só o auditivo com o mental, cognitivo, na sua relação com o sono, mas também o visual. Por um lado, há uma produção de imagens de coisas do mundo, através do sono da “quase uma menina” (v. 1), como “árvores” (v. 6), “campo” (v. 7). Assim, através da audição, dessa ‘cama no ouvido’ (v. 4), há uma produção de sentidos, sentimentos e imagens. Por outro lado, o visual cede a uma abstração no que concerne ao próprio motivo da “quase uma menina”, que resiste à formação de imagens, que não é algo exatamente figurativo, visual. Isto se mantém mesmo em sua exteriorização ao final do poema, na indefinição que persiste em “ein Mädchen fast...” (KA II: 241, v. 14) (“uma menina quase...”), reforçada pelos pontos, que aqui convêm ao papel alusivo das reticências. Essa sua incompletude, de todo modo, não deve significar um fracasso do poeta, na sua formulação. Isto é partícipe, de certa forma, de representações do mito de Orfeu e Eurídice em que o olhar para ela concorre com o seu ocultamento. O modo como ela encontra seu fim pelo “deus que canta” (v. 9) não é definitivo, por assim dizer.

O final do poema concorre com reflexões sobre o fim, a “morte” (v.12) de “fast ein Mädchen”, da “quase uma garota”, dessa figura de que se trata ao longo do poema. Isto mostra mais uma imbricação entre ela e a reflexão sobre poesia e poema, bem como sua produção. Nessa passagem, a pergunta do último verso se relaciona com a sua exposição, exteriorização: “Wo sinkt sie hin aus mir?” (KA II: 241, v. 14) (“Para onde ela cai de mim?”). Sua exteriorização se liga a constituição e desenlace do poema. Esse movimento ‘hin aus’, ‘para fora’, contrasta com a indicação do verbo *sinken* (cair, sucumbir, afundar etc...), que, no contexto do poema, serve ainda à imagem da volta de Eurídice para o mundo ífero (as narrações das *Geórgicas* e *Metamorfoses* sugerem essa caída de volta de Eurídice, no retorno, na subida do mundo dos mortos). Pode-se pensar nas duas coisas. Existe algo seu que, como poema, *sai* do poeta e ele não tem como saber até onde chega (a sua recepção é um aspecto disso). Os pontos ao final do poema assinalam, assim, a sua ressonância, repercussão, uma continuação. “Wo ist ihr Tod? (KA II: 241, v. 12), “Onde é a sua morte?”, pergunta-se nessa passagem. Ela não parece acabar, ‘morrer’, tanto que esse motivo ainda precisaria ser ‘inventado’ (vv. 12-13). Afinal, onde ela, bem como o poema, acaba, depende da perspectiva, no constructo desse soneto (o poema é algo que, talvez no melhor dos casos, tem ressonâncias,

por exemplo; vai ser interiorizado por outras pessoas). Sua “morte”, seu fim, – e isto vale também para o poema – designa uma mistura de completude e incompletude, em vários níveis, no que concerne à sua recepção também. Mesmo “ein Mädchen fast” (v. 14), “uma menina quase”, um espelhamento de “fast ein Mädchen” (v. 1), “quase uma menina”, se mostra como um tipo de reflexo ao exterior de algo do interior do poeta, que permanece nele, é parte dele. Esse poema que gira em torno de algo do interior do poeta, algo que se relaciona, particularmente, com a produção de sua poesia e do poema, termina com perguntas, questões. Quer dizer, o último sintagma do poema não é uma pergunta, mas há muitas interrogações nos tercetos. Essa impressão que se transmite, a ideia de perplexidade, de algo até mesmo enigmático, não totalmente compreensível, condiz com distinções dessa figura (“fast ein Mädchen”) para o poeta (no segundo quarteto). Certa insciência em torno dela coincide também com considerações de Rilke, expostas ao final do segundo capítulo, de que o poeta não tem total compreensão acerca da sua “força poética” (“dichterische Kraft”) interior (carta de 23 de abril de 1903 a Xaver Kappus, KA IV: 521s.), de que ele até certo ponto não é côncio disso (e que assim deve, inclusive, permanecer).

Esse ser dentro do poeta, essa “quase uma menina” (v. 1), é ligado a um sentido de contemplação do poeta, a uma ‘visão’ (vv. 5-8), consideração das coisas que não aparece relacionada com uma finalidade ou mesmo com a satisfação de alguma exigência vital, mas algo comparável ou próximo a uma ‘pura’ passividade ou ao que se tem em um estado de sonho. É um tipo de ‘visão’ também “livre da morte”, por assim dizer, “Frei von Tod”, para usar uma expressão da “Oitava elegia de Duíno” (KA II: 224, v. 9; escrita entre os SaO, 7/8 de fevereiro de 1922, KA II: 673), quer dizer, não fixada num aspecto de encerramento, conclusão das coisas. Esse modo de ver as coisas tem alguma proximidade com o ver “o aberto”, “das Offene”, de que fala a “Oitava elegia” (KA II: 224, v. 2). Na formulação da Elegia, nós, os humanos, experienciamos ao longo da vida basicamente algo como o inverso disso, dessa ‘visão do aberto’, “denn schon das frühe Kind/ wenden wir um und zwingen, daß es rückwärts/ Gestaltung sehe, nicht das Offne” (KA II: 224, vv. 6-8) (“pois já a tenra criança/ nós a viramos e obrigamos que veja/ para trás figura”). Um dos motivos disso, que diz respeito a esses versos no contexto das *Elegias*, é que já muito jovem a criança é acostumada, ‘forçada’ a se inserir ao que é trazido do passado e *forma* nossa visão das coisas. Como se coloca alguns versos adiante: “Immer ist es Welt” (KA II: 244, v. 16) (“É sempre mundo”), i. e., seguindo a leitura de Szondi (1975: esp. 438), ao invés do “aberto”, temos diante de nós um lugar determinado com nossas representações não só culturais, mas também convencionais e abstratas, “Welt” (KA II: 244, v.

16), “mundo”, ecoando o “mundo interpretado” (“gedeutete[...] Welt”), assinalado na primeira elegia (KA II: 201). Outro obstáculo à visão do “aberto” é a morte (KA II: 224, esp. vv. 9-10), não exatamente a morte física, mas como expressa Szondi (1975: 433) de maneira lapidar, um saber, uma consciência da morte que não se refere apenas a algo momentâneo e pessoal, mas que leva, num âmbito maior, a uma ‘divisão’ “da totalidade da existência em um deste lado e um além” (“Darauf, auf dieses Wissen vom Tod als eines Endes, das die Ganzheit des Daseins in ein Diesseits und ein Jenseits aufteilt, kommt es Rilke an”). Assim, de maneira geral, o modo de ver as coisas se volta constantemente para o que vem do passado e para o futuro, repousando em suas divisões, determinações, distinções, definições. Uma imagem algo drástica disso pode ser considerada na elaboração do mito em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, nesse Orfeu que resgata e projeta. A sentença com que termina a “Oitava elegia” e que se refere ao que se nos induz desde o começo da vida (KA II: 226, vv. 70-74) é: “So leben wir und nehmen immer Abschied” (KA II: 226, v. 75) (“Assim nós vivemos e sempre nos despedimos”). Já a ‘visão’ através do sono dessa “quase uma menina” que vive no poeta sugere uma forma outra de ver as coisas, ligada antes a um sentido de integração do que separação. A própria natureza é vista como algo do interior daquele que vê, mas de modo ainda a existir uma percepção exterior, uma tomada de consciência que permite ao poeta elaborar a sua poesia.

Como escrito acima, a “quase uma menina” que habita o interior do poeta tem suas intersecções com o motivo da “menina interior” (KA II: 102: v. 50), “inneres Mädchen”, do poema “Wendung”. Um ponto de contato é que são parte do interior do poeta que tem relação com dinâmicas de sua poesia. Em “Wendung”, ela aparece como um meio para a realização de sua “obra do coração” (“Herz-Werk”) (KA II: 102, v. 49). A “menina interior” se associa, aí, com um acesso aos sentimentos e ao amor, tomados como até certo ponto negligenciados em sua ‘obra’. A “menina interior” designa ainda uma futura amada, *künftige Geliebte* (ENGEL KA II: 434s.): “Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen/ [...] dieses erst nur errungene, nie/ noch geliebte Geschöpf” (KA II: 102, v. 51; 55-56) (“vê, homem interior, tua menina interior/ [...] esta criatura apenas conquistada só/ nunca ainda amada”). Essa relação interior entre homem e mulher é figurada como um encontro amoroso. Através da relação com a “menina interior”, sua visão, uma ‘nova’ experiência do amor é sugerida como possível. Algo diferente no SaO I, 2 e já mais próprio dele, como ressalta C. Knoop (2012: 268), é que o que se experiencia através da “quase uma menina” é uma união mais intrínseca, na própria percepção, entre o sentido da visão e sentimentos, sensações. Isto se reflete mesmo nas formas linguísticas e junções de nomes e verbos nos vv. 5-8 dos SaO I, 2, como em “die gefühlte Wiese” (v. 7) (“o

campo sentido”). Junto a isto, o ‘dormir’ (vv. 4-5, v. 9), que se encontra em outros sonetos em relação ao fazer poético, não deixa de oferecer uma ideia de certa passividade, que se observa ainda no âmbito interpelativo-didático dos SaO.

4. 7. 4. SaO I, 3

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

O SaO I, 3 segue o pentâmetro iâmbico, o metro dos sonetos anteriores. Na primeira frase do poema, há, contraído, um pronome neutro, *es*. Dentro de um ciclo de poemas, pode-se procurar uma referência no poema anterior. Este termina com a expressão “Ein Mädchen fast”, uma palavra de artigo neutro, o que a candidata para ser a referência do pronome. Além de essa não ser uma forma de retomada da “quase uma menina”, no soneto anterior, em que o pronome feminino era empregado, preencher “uma menina quase” como complemento de “Ein Gott vermag”, “Um deus pode”, não torna, a princípio, a passagem muito mais esclarecedora. O pronome pode ser um catafórico, mas, além de a sequência da frase indicar, antes, uma quebra, com a introdução de uma pergunta, não há na continuidade da estrofe nenhuma outra palavra que seja neutra. Decerto, como pronome neutro, indeterminado, *es* pode ter uma referência geral, relacionar-se, assim, com toda uma sequência, bem como, de modo anafórico, com o que anteriormente veio.

A dificuldade em determinar, por vezes, referências pronominais, referências de palavras, é uma característica dos SaO. Em outras passagens, sua determinação pode ser bastante decisiva para a constituição do sentido. Nesse mesmo SaO I, 3, isto se mostra em relação com o pronome *er*, *ele*, ainda realçado pelo itálico, do v. 8, cuja referência mais imediata deve ser “Gott”, “deus”, do verso anterior, mas é o mesmo gênero de *Gesang* (canto), de que se trata no segundo quarteto. Isto está de acordo com um predicado abrangente da poesia de

Rilke, que é forçar que se veja, considere algo por várias perspectivas (v. comentários de HÄHNEL 1998: 410). Algo que relaciona, de modo geral, o SaO I, 3 com o soneto anterior é o tema da criação, do (res)surgimento de uma existência, através da poesia. No pano de fundo do mito, trata-se da tentativa de Orfeu de trazer Eurídice à vida, feita através de sua poesia. Quer dizer, o SaO I, 3 discorre sobre questões da poesia em consideração a esse exemplo de Orfeu. Mas o poema não deixa de extrapolar também essa moldura do mito grego. Essa moldura, esse tema do trazer à vida recebe ainda traços do mito da criação bíblica, com a menção a “Hauch” (KA II: 242, v. 13; 14) (“sopro”), “Ein Wehn im Gott” (v. 14) (“um ventar no deus”), que se associam ao sopro divino, à respiração (*spiraculum*, “Odem”, na tradução de Lutero) (Gen. 2, 7) que dá vida ao ser humano. A intersecção de mitos é próprio dos SaO – no que concerne ao mito de Orfeu, essa expressão do “sopro da vida” se encontra, como visto no primeiro capítulo, no fragmento *Leontion*, do poeta Hermesianax (cerca de 300 a. C.): “cantando, [Orfeu] convenceu os supremos regentes que Agríopa recebesse o sopro da gentil vida” (“ᾠοιδιάων μεγάλους ἀνέπεισεν ἄνακτας Ἀγριόπην μαλακοῦ πνεῦμα λαβεῖν βίотου”) (OF: 18 [61]). Mas esse motivo do surgimento, desenvolvimento da vida através da ‘respiração’ é, novamente, inserido no âmbito poetológico dos SaO, no tema da poesia como sopro, vento, respiração, tratado no SaO II, 1 (comentado em alguns de seus aspectos acima), tema que continua, na sequência do SaO I, 3, no SaO I, 4. Lidando com esses motivos da tradição e os reelaborando, o soneto se refere a relações entre poesia e existência.

A pergunta dos primeiros versos desse soneto mostra um descompasso entre “um deus” (“Ein Gott”) (v. 1) e “um homem” (“ein Mann”); uma diferença relativa a do que se é capaz. Como se cita a “lira” (“Leier”), no v. 2, essa questão deve dizer respeito a como um homem pode seguir um deus na poesia (talvez em última instância, na reminiscência do mito no ciclo, dar vida através de sua ação, palavra). A caracterização desse “homem” (v. 2) lembra Orfeu na lírica de Rilke. A lira é um atributo de Orfeu, de modo geral. A ênfase no “homem” retratado com os ‘sentidos cindidos’ (“Sein Sinn ist Zwiespalt”) (KA II: 242, v. 3) recorda a exposição, elaboração desse mito e da figura de Orfeu em “Orpheus. Eurydike. Hermes” (um verso em que isto se apresenta ali é: “Und seine Sinne waren wie entzweit”, KA I: 501, v. 24, “E seus sentidos estavam como que divididos”). A expressão “Kreuzung zweier/ Herzwege” (KA II: 242, v. 3-4) (“Cruzamento de dois/ caminhos do coração”), que alude a uma *passionem*, cabe à situação da catábase, em torno da qual gira o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”; em que Orfeu vai ao encontro de Eurídice, perdendo-a ao cruzar seu olhar com o dela. Aqui, temos novamente um Orfeu que é trazido para o âmbito do humano, caracterizado como homem, cindido. As

palavras “Um deus” (“Ein Gott”), do início do soneto, podiam ser uma menção ao próprio Orfeu. Referências a ‘um deus’ vistas acima nos SaO I, 26 e SaO I, 2 servem para designá-lo. Mas aqui se mostra uma distinção que se faz nos SaO entre o mito tradicionalmente transmitido, Orfeu num sentido ‘estreito’ (na qualificação de sua lira, v. 2), ligado à figura de um poeta, e essa ‘transformação’ de Orfeu em um princípio da poesia, mais geral. Nisso, enquanto um deus, Orfeu se confunde mesmo com Apolo, recebe traços de Dioniso e Cristo.

A formulação indeterminada, no primeiro verso, “Ein Gott”, já dificulta uma determinação acerca de quem, qual seria o “deus” mencionado no início do soneto e talvez indique que nem seja o caso mesmo de defini-lo particularmente. Trata-se, como acima considerado nesta subseção, de uma intersecção de características gerais atribuídas a deuses, as quais os distinguem do ser humano. Há uma marcação de diferenças. Ao longo do soneto, eles, deus e homem, apontam para diferentes esferas da existência. O ser humano se vincula ao transitório. Esse “homem” (v. 2) e sua determinada forma de amor – o “jovem”, “Jüngling” (v. 10) se insere ainda no âmbito do amor tematizado no poema – se liga a uma aspiração, que é confrontada, na formulação do poema, com um sopro criador, “ein andrer Hauch” (v. 13). Como sintetiza Segal (1989: 138), a partir dessa tensão, é apresentada, ao final do poema, uma “reconciliação entre mudança e permanência que constitui a existência” (“reconciliation of change and permanence that constitutes Being”); que se apresenta através do canto, da poesia, acrescenta-se. O deus é um contraste aos seres humanos. E, como se articula no SaO II, 24, faz parte do que perdura, é duradouro: “Götter, wir planen sie erst in erkühnten Entwürfen,/ die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört./ Aber sie sind die Unsterblichen.” (KA II: 269, vv. 5-7) (“Deuses, nós os planejamos primeiro em projetos atrevidos,/ os quais o destino amuado de novo destrói./ Mas eles são os imortais.”). No primeiro quarteto do SaO I, 3, nessa sua contraposição, um sentido de completude atribuído ao deus deve corresponder à falta de Orfeu. A diferença entre o “homem” (v. 2) Orfeu e um deus também se mostra por meio de sua (Orfeu) distância em relação a Apolo (v. 4), o que deve fazer referência à relação da sua poesia com características, princípios apolíneos.

A pergunta da primeira metade do quarteto (vv. 1-2) leva à constatação de uma falta (figurativamente, “kein Tempel für Apoll”, “nenhum templo a Apolo”, v. 4). Após a constatação dessa falta, volta-se à interpelação ao deus (provável referência ao “du”, v. 5) e o motivo da transmissão de um saber aparece, no segundo quarteto, tanto na forma quanto no tema. Isto se mostra tanto na própria palavra “lehrt” (KA II: 242, v. 5) (“ensina”) quanto na forma sentencial, definitiva, das frases nos vv. 5-7. Nesse âmbito também se inclui o

imperativo, ao final do primeiro terceto (“lerne// vergessen”) (“aprende// esquecer”). Nos dois sonetos anteriores, havia um caráter mais narrativo e interpelativo, exclamatório (“O”). As perguntas ao final do SaO I, 2 têm algo de perplexidade, enquanto que aqui, no SaO I, 3, aproximam-se mais de um esquema reflexivo de perguntas e procura de resposta, ainda que não seja diretamente reconhecível, em certos casos, em que medida pergunta e afirmações subsequentes convêm. Essa forma didática, também com seus imperativos, frases predicativas, determina muitos dos SaO.

As considerações sobre o canto, na primeira metade do segundo quarteto, podem ser relacionadas com o mito de Orfeu. Seu canto no Hades é, afinal, um tipo de “Werbung” (KA II: 242, v. 6), “cortejo” por algo que “enfim” ele “ainda” alcança com seu pedido – levando-se em conta a situação do mito, é um cortejo por Eurídice e mesmo aos deuses no mundo dos mortos. Essa definição de “canto” (v. 5) ressoa as palavras iniciais da “Sétima Elegia de Duíno”; elegia que, aliás, fora escrita após o SaO I, 3 (escrito entre 2 e 5 de fevereiro, segundo a edição crítica, KA II: 731, enquanto a data para essa elegia é o dia sete, desse mesmo mês, KA II: 666). Apesar de, num fôlego, elegias e sonetos serem quase sempre mencionados nessa sequência; apesar de se distinguir cada obra em fases diferentes de sua produção poética, principalmente a primeira parte dos SaO foi concluída antes das Elegias. A “Sétima Elegia” começa: “Werbung nicht mehr, nicht Werbung, entwachsene Stimme” (KA II: 220) (“cortejo não mais, cortejo não, voz desgarrada”). Nessas duas passagens, apresenta-se em Rilke uma negação do que aparece como uma tendência e prática da poesia, o cortejo, o que sugere um desígnio poético: uma vez num tom pessoal, como que falando consigo, na elegia; outra em uma sentença geral, no SaO I, 3, a partir do pano de fundo do mito de Orfeu e Eurídice. Nessa sua caracterização negativa no soneto (“nicht”, KA II: 242, vv. 5-6), “Werbung” (v. 6) (traduzido por “requesta”, por Paulo Quintela, RILKE 2003: 185) deve aparecer ainda como algo contraposto a Apolo, a características apolíneas na poesia, por causa da indicação do v. 4. Nessa perspectiva, tal canto, poesia voltadas para o cortejo, não participa daquela contenção atribuída a Apolo; de sua arte que refletiria algo da sua própria completude, do comprazimento olímpico na existência, para usar aqui algumas designações de Nietzsche (KSA I: 36s.).

A sentença “Gesang ist Dasein” (KA II: 242, v. 7) (“Canto é existência”) é de grande abrangência nos SaO. Em relação ao exposto nos versos anteriores do soneto, ela tem como uma referência a concepção de que canto não deve ser – ou mesmo limitar-se a – o que se corteja ou deseja, mas expor o que existe, é, ‘está-aí’, ainda que isto não signifique uma imitação figurativa, uma reprodução do que aparece; o cantar também é assinalado, ao final do poema,

como “Ein Hauch um nichts” (KA II: 242, v. 14), “Um sopro por nada”. Aqui, nessas duas definições, aproximadas ao pano de fundo do mito de Orfeu e Eurídice, temos indicações, acerca do canto, da poesia, relativas a contemplar tanto o que ‘está-aí’ quanto sua negação, o que incide sobre um aspecto da poesia que se pode perceber nos SaO: a afirmação da existência em sua efemeridade.

As frases seguintes a “Gesang ist Dasein” (KA II: 242, v. 7), nos vv. 7-8, permitem leituras também a partir de outros sentidos de *Dasein*. A pergunta “Wann aber *sind* wir?” (v. 8), “Quando, porém, nós *somos*?” reflete ‘quando somos presentes’, ‘quando estamos no presente’, a partir do exemplo, no soneto, de Orfeu, que almeja, pretende, (se) projeta, olha para trás; que, em suma, é “cindido” (“Zwiespalt”) (v. 3). O ‘estar aí’, o seu ‘presente’ se cruza, confunde com futuro e passado. A pergunta do v. 8 inquire, ainda, sobre nossa completude e o momento em que ela se dá – que se conjuga, de certa forma, com o nosso fim. Quer dizer, nosso ‘ser’, nossa existência, significa nossa efemeridade. “Gesang ist Dasein” chama atenção para a consideração do canto como o que simplesmente existe, que tem uma existência própria, material, sensível. Isto se conjuga com a identificação, ao final do soneto, do ‘canto’ com um “sopro”, um “vento” (vv. 13-14). Essas determinações do canto, da poesia, se deixam abarcar, de modo geral, como “*o ar que é movido*” (“*die bewegte luft*”), na definição de *Wind* do dicionário *Grimm*¹⁷⁵; determinações que formam as imagens do SaO II, 1, em que o “poema” é designado como o “respirar”. No SaO I, 3, o canto, assim, reflete, reproduz nossa existência; tem um aspecto transitório, como a nossa existência, e seu lado mais perene.

Nos SaO, o canto é, muitas vezes, apreendido, representado como vento, ar. Nas *Elegias de Duíno*, aparece em determinados momentos como “grito” (em que deve subjazer esse aspecto de articulação do ar). No segundo verso da “Sétima Elegia”, a interpelação à “voz”, “sei deines Schreies Natur” (KA II: 220), “sê natureza do teu grito”, retoma o grito, abafado, do início da “Primeira Elegia” (KA II: 201, v. 1). O começo da “Sétima Elegia”, que reinicia a escrita das *Elegias* após uma interrupção de praticamente seis anos, reafirma o prescindir de certo apoio, amparo do “Anjo”, retomando os versos iniciais de todo o ciclo das *Elegias* (em relação a isto, v. também a interpretação de SZONDI 1975: 425) – numa comparação entre essas instâncias a quem o poeta se dirige e confronta nesses seus ciclos de poemas finais, Orfeu se distingue como uma instância da transitoriedade (SaO I, 5), diferentemente do Anjo, que representa mais exclusivamente uma permanência (v. DE II, vv. 10-17, KA II: 205). Esse ‘grito’ é expressão relativa (de forma geral, nas *Elegias*, v. KA II: 667) a um espanto, desespero pela

¹⁷⁵ <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=wind>. Acesso 27/ 10/2018.

consideração de que nossa existência se esvai; de seu isolamento, sem encontrar a quem recorrer. Mesmo a experiência do amor é apresentada como problemática no que se refere a superação de um isolamento e alcance de um sentido de duração maior de nossa existência, como, por exemplo, nos versos finais da “Segunda Elegia” (KA II: 206-207, vv. 44-79) – ao final desta elegia, a defesa da postura de contenção também nos amantes (na observação de “estelas áticas”, “attischen Stelen” [KA II: 207, v. 66]) ecoa nesse SaO I, 3, o qual, além disso, combina com uma estima de Rilke (v. KA II: 615, bem como o texto de 1913 “Über die Gegenliebe Gottes” [SW XI: esp. 1044s.]) do amor não dirigido totalmente a *um* objeto, do amor que não se torna cativo de sua conquista e perda.

A expressão do ‘canto’ como ‘vento’ convém não apenas a uma transitoriedade que é nossa ou do mundo, mas representa ainda um aspecto invisível. Retraimento, transitoriedade do ser humano e/ ou das coisas são dotados ao longo desses ciclos e esparsamente em escritos de Rilke, de traços, índices do tempo em que vivemos (i. e., do tempo de Rilke, início do séc. XX) – provável que o exemplo mais evidente de caracterização do tempo presente nos SaO seja o tratamento do motivo da máquina. Considerando escritos de Rilke de maneira geral, existe a observação, por um lado, de que o ser humano se encontra cada vez menos refletido no seu entorno. Isto se relaciona, para Rilke, a vários processos (Engel e Fülleborn discorrem brevemente em KA II: 618 sobre reflexos disto nas *Elegias*). Em carta de primeiro de março de 1913 a Lou Andreas-Salomé, ele escreve que, contraposto ao séc. XIV, surpreende-o seu tempo, “em que cada vez mais tudo que é interior permanece interior e folga ali até o fim sem necessidade real, já quase sem perspectiva de achar no exterior equivalentes para seus graus e estados” (“wo immer mehr alles Innere Inneres bleibt und sich dort zuende spielt ohne eigentliches Bedürfnis, bald fast ohne Aussicht, für seine Grade und Zustände draußen Äquivalente zu finden”) (LAS: 266). Nos seus comentários, Engel e Fülleborn aproximam esse ‘sumiço de equivalentes visíveis’, em que o ser humano pode refletir-se, encontrar um espelhamento de seu interior, a um processo geral de abstração da vida na modernidade (KA II: 618s.). De modo complementar a isso, seguindo algumas designações de Rilke, as coisas, os objetos com os quais lidamos, vivemos, vão cada vez mais deixando de ser coisas que participam da vida das pessoas, perduram junto a elas, às quais se juntam histórias. Na carta de 13 de novembro de 1925 a W. Hulewicz, Rilke menciona as “coisas vazias, indiferentes [...], coisas-aparência, *fachadas da vida* (“leere gleichgültige Dinge [...], Schein-Dinge, *Leben-Attrappen*”) que vêm “da América” (“von Amerika her”) (apud KA II: 602). E continua: “as coisas vivificadas, vivenciadas, que juntamente sabem de nós, sucumbem [...]. *Talvez sejamos*

os últimos que ainda conheceram coisas assim.” (“Die belebten, die erlebten, die *uns mitwissenden Dinge* gehen zur Neige [...]. Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben”) (apud KA II: 602). O caráter de abstração, recolhimento, invisibilidade, mesmo opacidade da vida, concorre ainda com a transformação das coisas em forma mercadoria, como Rilke aponta na continuação da citada carta de primeiro de março de 1913 a Lou Andreas-Salomé: “O mundo se recolhe; pois também as coisas, por seu lado, fazem o mesmo, na medida em que cada vez mais deslocam sua existência para a vibração do dinheiro e desenvolvem ali um tipo de imaterialidade que já agora ultrapassa a realidade palpável delas” (“Die Welt zieht sich ein; denn auch ihrerseits die Dinge thun dasselbe, indem sie ihre Existenz immer mehr in die Vibration des Geldes verlegen und sich dort eine Art Geistigkeit entwickeln, die schon jetzt ihre greifbare Realität übertrifft”) (LAS: 266). A passagem ao invisível na poesia, de que fala Rilke, reflete e mesmo reage a processos que ele descreve como um recolhimento da vida ao invisível, conquanto a poesia deve dar uma medida, um senso, uma tradução ao humano para essa dinâmica (supondo, e utilizando novamente a carta a Witold Hulewicz, que o complemento “de nossa natureza” se refere também a “vibrações”, na descrição de uma atividade da poesia como a “transposição contínua do que é palpável e visível, amados, para a vibração e excitabilidade invisíveis da nossa natureza”, “fortwährende[...] Umsetzung des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur”) (apud KA II 602) (uma das acepções de *Schwingung* é vibração).

O canto como um representante de nosso “ser” e mesmo da existência num sentido que nos ultrapassa incide também na pergunta dos vv. 8-9 do SaO I, 3: “Und wann wendet *er*// an unser Sein die Erde und die Sterne?” (KA II: 242) (“E quando *ele* volve// ao nosso ser a terra e as estrelas?”). Pode-se compreender o “deus” mencionado no v. 7 como um referente para “*er*” (v. 8). Nessa leitura, esses versos citados invertem, para Mark-Georg Dehrmann (2016: 35), seguindo o que fora exposto na primeira metade do quarteto, o acento da “aspiração”, do “anseio” (“Begehr”) em relação a abarcar, tomar, envolver as coisas, para a recepção delas (‘o deus volve’). Essa leitura se combina com a atenção, que é parte dos SaO, para um aspecto das coisas, da natureza, mesmo da poesia, o qual nos escapa, escapa de nossa esfera de ação ativa; daí também a significação, no ciclo, do traço da passividade, de estar aberto à recepção, ao que nos vem. Mas a referência do pronome “*er*” (KA II: 242, v. 8) pode ser também o “canto”; a pergunta (dos vv. 8-9), lidar com quando o canto representa a convergência (uma convergência de sentido) entre nós e a natureza: de algo que nos aparece como imutável (o firmamento) com o que é transitório. Na continuidade do soneto, expõe-se o tema do amor (latente, na menção

ao ‘aspirar’, ‘desejar’; ao “cortejo” (vv. 5-6); na alusão ao mito de Orfeu, no primeiro quarteto) junto ao do canto, da criação poética. Mesmo que o amor impulse a criação poética, esta, em ressonância com o que se delineia nos versos anteriores, não se confunde com uma consequência, um produto do amor, o qual se liga, decerto, a um sentido de união entre “eu” e mundo, o outro (vv. 10-11): “Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch/ die Stimme dann den Mund dir aufstößt” (“isto, jovem, *não é* que tu amas, ainda que/ a voz irrompa de tua boca”). Nos vv. 12-13, um aspecto didático muito significativo dos SaO aparece pela primeira vez: a voz do poeta do soneto se dirige diretamente a um “du”, a uma segunda pessoa, com imperativos que reportam conselhos, exortações. A segunda pessoa aparece aqui como um “jovem” (“Jüngling”) (v. 10). O ato de se dirigir ao “jovem” (“Jüngling”) (v. 10), os componentes didáticos, o aspecto instrutivo compõem uma cena com caráter de transmissão de um saber. O artifício é que isto se dá a partir de um conhecimento relativo a Orfeu e se volta contra aspectos seus tematizados, retratados em seu mito. Nessa figura do jovem deve ressoar ainda o exemplo inicial do poema. Ainda que ali ele seja caracterizado como um “homem” (v. 2), ele também é tratado em conjunção com a temática do amor e, abarcado em relação a uma falta, uma insciência, é retomado em apóstrofe como “jovem”. Em referência a representações do mito de Orfeu, não é difícil imaginá-lo como jovem, *juvenis*¹⁷⁶, um jovem casado. Mas a referência é, de todo modo, tensa, pela sua exposição atrelada a um fazer poético distinto do prestigiado no soneto. A sua ligação com o verbo *aufsingen*, no v. 12, leva também a pensar em Orfeu, considerando-se a definição do *Duden* para a palavra como “linguagem dos marinheiros” (“Seemannssprache”): “cantar no compasso para certos trabalhos em conjunto”¹⁷⁷. Em Rilke, acha-se esse verbo sendo usado para o canto numa barca, que é vinculado ao remar dos marinheiros, no texto “Über den Dichter” (SW XI: 1034). Essa função é uma atribuída ao canto de Orfeu nas estórias, nos mitos em torno da expedição do navio Argos (v. *supra*, capítulo 1). No soneto, o verbo – e os vv. 10-12 – tem, evidentemente, relação com o tema, o motivo do amor. De forma geral, unindo essas duas situações para o uso do verbo, está em questão o desabituar-se (“lerne// vergessen”) (vv. 11-12) a um canto ligado a uma finalidade estrita, mais imediata¹⁷⁸. Nisso, sugere-se ainda o cantar de Orfeu no mundo dos mortos para trazer Eurídice de volta à vida. Nessa conjunção, características de Orfeu em alusão ao mito antigo servem, no

¹⁷⁶ Como se encontra no início da entrada *Jüngling* do dicionário *Grimm online*: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GJ01534#XGJ01534. (Acesso: 11/09/2018).

¹⁷⁷ “Zu bestimmten gemeinsamen Arbeiten im Takt singen”. <https://www.duden.de/rechtschreibung/aufsingen>. (Acesso: 11/09/2018).

¹⁷⁸ Na entrada de *aufsingen* do dicionário *Adelung* se ressalta, no seu sentido, o cantar com um propósito, para demover alguém a algo (Acesso: 11/09/2018): <http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=aufsingen>.

caso, quase como um exemplo negativo para a exposição de determinações sobre poesia nesse poema. Orfeu, aqui, não é nomeado, mas sugerido a partir do pano de fundo do mito, dado por sua inserção nesse ciclo de sonetos e ainda por ecos do poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, havendo uma reelaboração, ‘metamorfose’ de Orfeu através de motivos da tradição. Pode-se, assim, distinguir, diferenciar, ao longo do ciclo, entre uma caracterização de Orfeu como um princípio poético, mais abstrato, ligado, por exemplo, a desígnios apolíneos e dionisíacos, e suas representações ao longo da poesia, da tradição.

4. 7. 5. SaO I, 5¹⁷⁹

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
Und wenn ihm selbst auch bange, daß er schwände.
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.

As características do gênero didático prosseguem nesse soneto. Elas se mostram, por exemplo, nos imperativos iniciais. Em certa continuação do SaO I, 3, os imperativos, agora, já se encontram no início do poema. Mas, diferentemente daquele soneto, dirige-se a um “ihr”, um “vós”, à segunda pessoa do plural. Apesar de no soneto anterior, no SaO I, 4, voltar-se também a um ‘vós’, com imperativos, estes, a quem os sonetos se destinam, não precisam se confundir, não pelo menos totalmente. O SaO I, 4 aparece como uma contraparte aos SaO I, 3 e I, 5. Ele reintroduz a interjeição “o” – muito presente nos dois primeiros sonetos do ciclo –, denotando uma admiração, designando um vocativo (I, 4, v. 1; 5, KA II: 242). Apresenta um louvor já nas interpelações à segunda pessoa do plural, com seus adjetivos (id. ib.). Continua, em relação ao SaO I, 3, a tematizar um lado etéreo da poesia. Mas tem outra condução rítmica, métrica, que o destaca: enquanto os versos dos SaO I, 3 e I, 5 podem ser descritos como pentâmetros iâmbicos, os do SaO I, 4 possuem fundamentalmente quatro acentos (*Hebungen*) em cada, num ritmo dátilo com alguns troqueus.

¹⁷⁹ KA II: 243.

A sequência dos sonetos exibe uma expansão, uma generalização dos endereçados, do “du”, no SaO I, 3, a um plural não particularmente designado, no SaO I, 5. Neste soneto, o aspecto instrutivo, assim como no I, 3, tem um caráter exortativo, de propor uma ação. Ou melhor, propor que se deixe de fazer algo ou mais simplesmente deixar, no sentido de que essas exortações, esses imperativos, são basicamente ligados a uma negação ou se indicam pelo verbo “laßt”, “deixai”, o que ressalta um aspecto de passividade, com o qual se lidou, p. ex., no SaO I, 2. De modo abrangente, os SaO procuram perfazer uma conciliação entre esses dois lados, a produção e recepção (algo apresentado já no primeiro quarteto do SaO I, 1, em que a recepção do ‘canto de Orfeu’ converge com a produção de um processo de transposição poética, descrito na seção 4. 7. 2). A frase com o verbo *sollen* (KA II: 243, vv. 4-5), que deve ter um sentido aqui de recomendação, decisório, se insere também nesse âmbito instrutivo, exortativo: “wir sollen uns nicht mühen/ um andre Namen. Ein für alle Male/ ists Orpheus, wenn es singt.” (“não devemos nos esforçar// por outros nomes. Um por todas as vezes/ é Orfeu, quando está cantando.”). Assim como não se pode de maneira resoluta determinar a quem o soneto se dirige, o “ihr”, algo similar vale para o “wir”, “nós” (até porque este pode incluir os que se encontram assinalados sob aquele pronome). Com o pronome “nós”, o poeta do SaO I, 5 propõe definições acerca de Orfeu, bastante extensas, a serem seguidas por outros. Uma das referências para o “nós”, nos SaO, são, certamente, os poetas. O conjunto compreende o poeta dos SaO, que trata, ao longo de muitos dos sonetos, do canto, da arte, de Orfeu, que é, num sentido tradicional com o qual se lida nesse ciclo, uma força, fonte da poesia. Mesmo numa qualificação, identificação do “nós” como “uma boca da natureza” (“ein Mund der Natur”) (SaO I, 26, v. 14) ressoa a caracterização dos poetas por Hölderlin em “Wie wenn am Feiertage”, por exemplo. Num ponto comum, a natureza resguarda vestígios dos deuses, percebidos e expostos pelo poeta. Diferente, mas com certas congruências, além de uma diferença geral no *páthos*, digamos assim, na comparação entre os autores, entre esse ciclo de Rilke e o poema “Wie wenn am Feiertage”, é que a força da natureza que se reflete no poeta, sua força poética, diz respeito a Dioniso, nesse poema de Hölderlin.

O aspecto instrutivo do SaO I, 5 se refere a um louvor, uma homenagem a Orfeu (“Denkstein”, “monumento”, v. 1; “zu seinen Gunsten”, “em sua honra”, v. 2). Ao longo do poema, o louvor e a lembrança que se oferecem a Orfeu se mostram nas determinações dele, distinções, no tempo (verbal) presente, apresentadas em *Er-Stil*, i. e., não dirigida a ele de forma direta. Nessas suas determinações, distinções, o soneto gira em torno justamente da percepção, do conhecimento acerca de Orfeu. Trata-se de compreendê-lo. Mas ainda que ali se aponte

Orfeu, que ele possa ser assinalado, o que é feito com dêiticos, demonstrativos, nos vv. 3-4, algo de abstrato permanece. O que se indica não é algo exatamente ou totalmente concebível. Uma conformação disto é a ausência referencial dos vv. 3-4, “Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose/ in dem und dem” (“Pois é Orfeu. Sua metamorfose/ nisto e nisto”). Esses versos estão na sequência da menção à “rosa” como um representante de Orfeu, mas o que se indica neles extrapola essa referência. Existe uma tensão referencial (principalmente em relação aos pronomes) que se pode perceber no decurso do soneto. O alcance do que se liga a Orfeu não aparece como completamente possível de ser abarcado: “ihre nicht begleitet” (KA II: 243, v. 12) (“vós não acompanhais”). Sua representação envolve a consideração de uma ausência, a compreensão da ausência. Talvez até um pouco mais, a compreensão de uma contradição inerente que subjaz em muitas coisas. No limite, algo como “des Nicht-Seins Bedingung” (“a condição do não-ser”), de que fala o SaO II, 13 (KA II: 263, v. 9), que concerne, nessa perspectiva, não a um completo desaparecimento, mas a abarcar o devir das coisas, da existência, sua participação no âmbito da efemeridade.

A recusa a ‘erigir um monumento’ (v. 1) se relaciona, no poema, à contraposição entre permanência e “metamorfose” (“Metamorphose”) (v. 3). Novamente, Orfeu é ligado ao processo de metamorfose (no ciclo, a palavra mesmo aparece em variações). No caso, ela é uma ação que caracteriza e distingue, celebra, comemora e lembra Orfeu. Acima, tratou-se, de maneira geral e em alguns SaO, da importância e de sentidos que se dão à metamorfose, à transformação (*Verwandlung* é uma palavra muitas vezes usada) em escritos e na poética de Rilke. No SaO I, 5, a metamorfose é vinculada, ao menos em analogia, já nos quartetos, ao canto, ao cantar, decerto que extensivamente ao poema, à poesia, mas aparece primeiramente como um processo físico, da natureza (no florescer da rosa, vv. 1-2). Nos quartetos, não deixa de ressoar, com uma certa variação, a ideia da interseção entre canto e o que ‘está-aí’ (“Gesang ist Dasein”), na sua determinação no SaO I, 3, v. 7. Mas aqui, não só a aproximação é entre canto e natureza, como também os termos se deslocam para uma consideração do que existe, da natureza, como canto, na analogia do processo de florescimento das rosas com Orfeu (KA II: 243, vv. 2-6). O princípio de metamorfose de Orfeu perpassa a natureza. Nessa consideração, Orfeu ultrapassa, é algo maior do que um poema; a poesia não se restringe a certos aspectos ligados ao poema e à sua produção, como sugere a imagem do último terceto: “der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände” (KA II: 243, v. 13) (“as grades da lira não pressionam suas mãos”). Orfeu não está preso à lira.

Como escreve E. Knittel (1996: esp. 108s.), nesse soneto se pode perceber como Orfeu é, nos SaO, em larga medida, despersonalizado, tornando-se um princípio. Ele diz respeito a um princípio geral de metamorfose, que, em escritos, poemas de Rilke, aparece como um desígnio, uma tarefa, uma atividade da poesia. A predicação de Orfeu como um princípio que ultrapassa um indivíduo – um momento de saída de Orfeu de um *principio individuationis* se caracteriza no SaO I, 26 – é delineado, por exemplo, em “Ein für alle Male/ ists Orpheus, wenn es singt” (KA II: 243, vv. 4-5), traduzido por Paulo Quintela como “Uma vez por todas:/ é Orfeu quando há canto” (RILKE 2003: 203). Também se encontra para o inglês essa tradução de “es singt” como “there’s singing” (SEGAL 1989: 139), já que não se exhibe uma referência mais concreta, imediatamente adequada para esse “es”. Uma impressão que dá, mas isto não está expresso no texto, é que subjaz a essa passagem do soneto o motivo de um canto da natureza. Esse motivo é formulado no ciclo, no SaO I, 21, também conhecido como *Frühlingssonett*, soneto de primavera. Os últimos versos deste soneto, “und was gedruckt steht in Wurzeln und langen/ schwierigen Stämmen: sie [die Erde] singts, sie singts!” (KA II: 251, vv. 13-14) (“e o que está impresso em raízes e longos/ difíceis entroncamentos: ela [a referência aqui é “a terra”, D. S] o canta, ela o canta”), relacionam o florescimento, a época da primavera, a um cantar. Na imagem do SaO I, 21, em suas transposições de sentido, o cantar aparece como o que vem, irrompe de baixo, de um mundo interior, trazendo-o à tona (o que, no conjunto, não deixa de ter uma leve reminiscência do motivo da catábase de Orfeu). Na contraposição, o inverno significa um silêncio, a época de um maior silêncio na natureza. No poema (SaO I, 21), ele também é época de recolhimento, aprendizado, preparação (assim, algo também necessário ao ‘canto’).

Transpondo as distinções acima para o SaO I, 5, “es singt” (KA II: 243, v. 6), “canta”, convém a um florescimento. A frase seguinte, “Er kommt und geht”, “ele vem e vai”, recorda esses ritmos da natureza, conjugados com o canto e silêncios. *Kommt und geht, vir e ir*, é mesmo um lema dos SaO (v. p. ex. SaO II, 28, v.1; II, 29, v. 6), o qual tem essa relação com Orfeu no SaO I, 5. O ponto, a agudeza desse texto é que Orfeu se relaciona com esses dois verbos, com essas duas coisas, *vir e ir*, na imagética do soneto, com o florescimento e fenecimento, desaparecimento. Orfeu não permanece só no canto e a “metamorfose” não significa somente um processo da natureza. Ela diz respeito a transições entre o visível e invisível, entre exterior e interior, como na dinâmica exposta no SaO I, 1; a uma transformação (‘da terra’, para aludir a DE IX, vv. 67-70, KA II: 229) ao invisível, ainda que permaneça desse processo algo que tenha uma representação palpável, como o poema, uma objetividade mesmo física, sonora,

etérea, por assim dizer. Esse soneto I, 5 é o que introduz maiormente, na sequência do ciclo, o aspecto dionisíaco de Orfeu. Já a ênfase no florescimento, sua substituição pela representação imóvel, plástica, da pedra, no início do soneto, aponta para essa esfera. Dioniso é um representante das agitações da primavera, na caracterização de Nietzsche (“bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen“, KSA I: 29). A dinâmica da metamorfose tem algo de dionisíaco, no sentido de dissolução de limites, contornos, formas. Mas como exposto, Orfeu se movimenta entre atributos apolíneos e dionisíacos, relaciona-se com a forma e desforma. “Er kommt und geht” (KA II: 243, v. 6): ele incorpora um *principium individuationis* e sua superação ou negação. Mesmo na formulação “Ein für alle Male” (KA II: 243, v. 4-5), “Um por todas vezes”, que recorda a locução *ein für alle Mal* (de uma vez por todas), mas que ainda sugere a indicação do monumento (*Mal*), da lembrança de Orfeu, encontra-se um ápice dessa tensão mais ou menos implícita até ali no poema entre singularidade e repetição, bem como efemeridade e permanência: trata-se, a rigor, de algo que acontece uma vez, mas que vale de maneira decisiva¹⁸⁰. Num tipo de afirmação do aspecto transitório da existência, há a consideração de um valor justamente por ser, referir-se, em última instância, a algo único.

Em vários níveis de sentido do soneto, a figura da rosa (KA II: 243, v. 1; 7) assinala essa conjunção de Orfeu tanto com os aspectos de florescência quanto fenecimento, que subjaz em “Er kommt und geht”. Eles se sugerem e entrelaçam já na indicação inicial do florescimento anual da rosa, “jedes Jahr” (v. 2), definindo o seu predicado de efêmero. Nessa figuração, estão designados processos de vida e morte – aqui, talvez haja um eco de seu mito da passagem pelo mundo dos mortos. Na menção à rosa no começo do soneto, a florescência fica salientada. Na sua menção ao final do quarteto, o esvanecimento: “Ists nicht viel, wenn er die Rosenschale/ um ein paar Tage manchmal übersteht?” (vv. 7-8) (“Não é já muito que à taça das rosas/ alguns dias por vezes sobreviva?”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 203). Na passagem, observa-se uma metamorfose de Orfeu em rosa, não exatamente na natureza. Parece uma cena de natureza-morta, o que remonta ao tema de sua representação artística. A imagem do poema é polissêmica. “Rosenschale” deve designar, de uma feita, um vaso, acima do qual (“übersteht”), ‘às vezes’, ‘por alguns dias’, fica a rosa, sua coroa, o que é identificado como “er” (v. 7), Orfeu, no caso. Na formulação do poema, Orfeu “supera” (“übersteht”) o seu

¹⁸⁰ Essa ênfase na singularidade remete aos vv. 10-16 (com suas repetições de “*ein Mal*”) da “Nona Elegia de Duíno” (KA II: 227), na qual se formula mais decisivamente a ideia da tarefa de metamorfose da poesia. Seguindo as indicações das *Obras Comentadas* (KA II: 608; 680s), esses versos da “Nona Elegia” foram escritos após a primeira parte dos SaO. Essa elegia é também comentada, *passim*, em seções abaixo, neste capítulo.

recipiente (“die Rosenschale”). Orfeu ‘ultrapassa’ aquilo que o contém, o que também pode ser identificado como o poema. Isso lembra, por exemplo, a caracterização de Hölderlin, figura de um poeta representado no poema de Rilke “An Hölderlin” (1914), que não fica no poema:

O du wandelnder Geist, du wandelndster! Wie sie doch alle/ wohnen im warmen Gedicht, häuslich und lang/ bleiben im schmalen Vergleich. Teilnehmende. Du nur/ ziehst wie der Mond. Und unten hellt und verdunkelt/ deine nächtliche sich, die heilig erschrockene Landschaft,/ die du in Abschieden fühlst. Keiner/ gab sie erhabener hin, gab sie ans Ganze/ heiler zurück, unbedürftiger (KA II: 123-124, vv. 12-19) (“Ó tu, espírito que muda, tu, o que mais muda! Como eles todos/ moram no poema quente, comoda e longamente/ permanecem no sítio estreito. Participantes. Só tu/ passas como a lua. E, em baixo, se ilumina e escurece tua noturna, a paisagem sacramente assustadora,/ que sentes em despedida. Nenhum/ a ofereceu de maneira mais sublime, devolveu-a ao todo/ de maneira mais sã, sem necessidade”)

O poema, escrito nas últimas páginas do quarto volume da edição de Hellingrath e publicado apenas de maneira póstuma (KA II: 523s.), é formado por muitas palavras da poesia de Hölderlin. As palavras e imagens do poema “An Hölderlin” fazem menção também à sua vida. A sua apóstrofe como “wandelnder Geist” (“espírito que muda”) relaciona-o com a metamorfose, esse domínio atribuído a Orfeu nos SaO – como escreve J. Schmidt (2003: 238, n. 31), nesse poema “An Hölderlin”, o “*páthos* do que é transitório” (“*Pathos des Transitorischen*”) se combina com a ideia de metamorfose. Essa apóstrofe é certamente elaborada a partir de “Hyperions Schicksalslied”, em que uma apóstrofe com *wandeln* inicia o poema, mas na qual este verbo faz pensar, sobretudo, no seu sentido de *caminhar* (“auf weichem Boden”) (“em chão macio”) (“Geist” é uma palavra também desse poema de Hölderlin, HE II: 269). Uma distinção entre os planos superior e inferior desse poema de Hölderlin ecoa em “An Hölderlin”. Aqui, contudo, eles se imiscuem, na própria figura de Hölderlin, por exemplo. Ele é estilizado com atributos dos “gênios” da parte de “cima” do poema “Hyperions Schicksalslied” e se vincula ao plano das mudanças, o ‘nosso’ plano, designado na parte final do poema de Hölderlin. Essas reverberações entre os planos superior e inferior concorrem ainda com reversões entre espaços interiores e exteriores, mesmo entre as instâncias do poeta e da poesia, em “An Hölderlin” – a noite aí mencionada alude à noite retratada em poemas, na poesia de Hölderlin, noite que nela (i. e., na própria poesia de Hölderlin) se apresenta como definidora de uma época, um tempo presente; alude também à sua demência, confusão mental, *Umnachtung*.

Já no que concerne à identificação de Orfeu com a rosa (SaO I, 5), na poesia de Rilke, a rosa configura um caso muito próprio, especial de confluência entre interior e exterior. O poema “Das Rosen-Innere”, dos *Novos Poemas*, começa: “Wo ist zu diesem Innen/ ein Außen?” (KA I: 569) (“Onde há para este interior/ um exterior?”). A questão tem muitos referentes. Já

na pergunta subsequente: “Auf welches Weh/ legt man solches Linnen?” (KA I: 569, vv. 2-3) (“Em qual dor/ se põe tal linho?”), algo que parece referir-se a um interior é a “dor”, um sofrimento, e a rosa aparece como ‘um linho’, como um tecido, um emplastro para aplacá-la – o pronome “tal” (“solches”) deve retomar o que já fora mencionado, lembra o dêitico do primeiro verso, enquanto, na primeira pergunta, o “interior”, junto ao dêitico, aponta para rosa, pelo título “O interior-da-rosa” (“Das Rosen-Innere”). Essa pergunta inicial de “Das Rosen-Innere” deve se reportar também à forma da rosa, que é tratada na sua poesia (nesse ciclo final, no SaO II, 6; nos *Novos Poemas*, “Die Rosenschale”). Seu florescimento é um “conter-se” (“Sich-enthalten”) (KA I: 508, v. 65; trazendo essa expressão da penúltima parte de “Die Rosenschale” em conjunção com a terceira e quarta estrofes deste poema): nas considerações da poesia de Rilke em relação à forma da rosa (em sua versão modernamente conhecida, v. SW II: 772), suas pétalas são, por exemplo, um caso extremo de confusão, interversão entre interior e exterior. Como se formula no SaO II, 6 (KA II: 259, vv. 5-9), é como se as pétalas fossem uma vestimenta, envolvendo-a, “aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung/ und die Verleugnung jedes Gewandes.” (KA II: 258, vv. 8-9) (“mas cada pétala tua é a um tempo só/ fuga e negação de toda roupagem”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 219). É como se em seu crescimento houvesse um movimento do interior ao exterior, na ideia do desabrochar, mas também uma passagem entre o que é exterior para o interior (as pétalas vão sendo encobertas por pétalas). Essas variações entre conter e estar contido, dentro e fora se associam a atributos, características de Orfeu, nos SaO¹⁸¹.

Existem interversões, passagens entre a figura daquele que é o que cria e o objeto, a criação; entre essa figura do poeta que é Orfeu e o poema. Orfeu designa um processo de metamorfose, transformação, do qual ele mesmo é parte. Nos SaO, o poema também se apresenta como uma ‘transformação’ do exterior e interior, mesmo uma criação de espaços interiores e exteriores (parte da análise acima do SaO I, 1 girou em torno disso, por exemplo). A interpretação de Knittel (1996: 110) de que a rosa, ao longo da poesia de Rilke, tem a tripla valência de ser “criador, criatura e princípio de criação” (“Schöpfer, Schöpfung, Schöpfungsprinzip”) se aplica nos SaO, seguindo a análise do SaO I, 5 proposta acima, nessa identificação da rosa com Orfeu. Vale ainda para o que se mostra nos SaO em relação ao sopro, vento, ar (nos SaO I, 3; II, 1, por exemplo): ele é algo referente à criação poética, diz respeito a algo de que consiste o poema e diz respeito, metonimicamente, ao poeta, que produz a fala,

¹⁸¹ Para outros significados da rosa na poesia de Rilke, v. KNITTEL 1996: 108ss.

refletido na imagem de um sopro *criador*. Ele se liga ainda à figura da inspiração, que atravessa poeta e poema, nessa cadeia de intermediação poética dos SaO.

Essa tripla valência distingue também Orfeu, nos SaO. Na passagem entre os tercetos do SaO I, 5, em versos em que deve ressoar o motivo da sua catábase, há uma transformação de Orfeu em palavra: “Indem sein Wort das Hiersein übertrifft, // ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet” (KA II: 243, vv. 11-12) (“Na medida em que sua palavra ultrapassa o estar-aqui, // ele já está lá, aonde vós não a acompanhais”). Essa transformação é procedida, produzida pela referência pronominal, nos versos 11-12. Há uma assimilação entre “ele” (“er”) e a “palavra” (“sein Wort”/ “es”), no movimento desses versos. Aqui, há ainda outra ênfase do que na parte sensível da palavra, da palavra que se esvai como som, ar: a característica da palavra de ‘ultrapassar’ o que é concreto, as referências palpáveis. Mas a palavra ainda aparece como um representante, que substitui mesmo uma ausência. Talvez mais do que isto: a passagem convém a uma ideia de transubstanciação, motivo apresentado no início do ciclo, no SaO I, 1 v. 4 e que está em conexão com o da morte, do ‘sofrimento’ de Orfeu, nos vv. 9-10 do SaO I, 5: “O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff/ Wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände” (KA II: 243) (“Ó, como ele precisa desaparecer, de modo que compreendestes isso!/ Mesmo que o amedrontasse desaparecer”). Esse desaparecimento de Orfeu lembra o tratamento de sua morte no SaO I, 26: ela se apresenta numa perspectiva de modo a se propor uma justificação, um significado para ela. Ela compartilha traços com a morte de Cristo. Esta é inserida numa esfera da necessidade, em momentos da narrativa bíblica. Não obstante, mostra-se o seu medo frente a ela, seu lado humano, por exemplo no jardim de Getsêmani (talvez de forma mais intensa, em Luc. 22, 41-44), que antecede sua Paixão. Nesse ponto, o v. 13, “Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände” (KA II: 243, v. 13) (“As grades da lira não pressionam suas mãos”), deixa-se entender no sentido de que, no seu legado como palavra, na correspondência com ela, Orfeu não está atrelado ao canto, à palavra recitada com a música. Ele é vinculado à palavra mesmo num sentido mais abstrato, interiorizado.

O último verso do soneto, “Und er gehorcht, indem er überschreitet” (“ele obedece ultrapassando”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 203, ou, no registro do paradoxo que rege nesse poema, “ele obedece na medida em que transgride”) é uma formulação do seu ‘transcender’ (no idioma dos SaO) através do poema. Esse último verso, curiosamente em consideração ao seu sentido de ‘transgressão’ (um ir através), uma chave de ouro de soneto (um fecho, uma conclusão), assinala um seguimento, um ‘obedecimento’ por Orfeu da atividade de metamorfose, mudança, da passagem entre domínios. Em relações quase puramente

linguísticas, relativas a raízes das palavras e seus sentidos subjacentes, coaduna-se ainda com a atividade de ‘transcender’ elaborada no SaO I, 1, a qual se relaciona à escuta, a uma passagem entre âmbitos interior e exterior: *gehörchen* (“gehört”) tem um sentido de “dar ouvidos” (“gehör geben”¹⁸²), o que se propõe abarcar no sentido imagético, ativo, do ciclo. Essa é uma ação muito própria de Orfeu nos SaO, no sentido de permitir uma escuta. Em reelaboração do mito tradicionalmente transmitido, Orfeu ‘cria’ um espaço na escuta (“templo na escuta”) (“Tempel im Gehör”) (KA II: 241, SaO I, 1, v. 14); é aquele “que ensinou a escuta às criaturas” (“der das Ohr den Geschöpfen gelehrt”) (KA II: 250, SaO I, 20, v. 2). “Orfeu canta” (KA II: 241, SaO I, 1, v. 2), produzindo uma escuta. A ambivalência disso se condensa na expressão “hoher Baum im Ohr” (KA II: 241, SaO I, 1, v. 2) (“alta árvore no ouvido”), que, na moldura do mito antigo, designa a árvore que escuta Orfeu, mas também, nos SaO, que Orfeu canta, tematiza a árvore e ela é escutada, transposta para o sentido da audição. A escuta se conjuga também com uma “metamorfose”, “transformação” – palavra-chave do SaO I, 5 – do mito de Orfeu, procedida ao longo desse ciclo de poemas. O que esse ouvir e ser ouvido operam significa uma “pura transcendência” (“reine Übersteigung”) (SaO I, v. 1) – “transcendência” no sentido idiomático dos SaO, tratado em diferentes momentos nas subseções anteriores deste capítulo –, passagens entre os espaços interior e exterior. Existe uma escuta na medida em que se transpõe de um âmbito a outro, se produz uma passagem entre fronteiras. Decerto, esse verso final do SaO I, 5 estabelece ainda uma proposta de acordo entre predicados de Apolo e Dioniso: a transformação, a ultrapassagem de fronteiras, marcas, diz respeito ao seguimento de uma ‘ordem’, regra.

A seguir, antes da análise do SaO II, 13, são feitos alguns apontamentos gerais sobre temas e motivos tratados em outros sonetos até o final da primeira parte e o início da segunda. A intenção aqui não é propor uma explanação sobre a sequência dos SaO (GEROK-REITER 1999: 28-37 oferece, p. ex., uma interpretação para sua sucessão, ressaltando, contudo, que algo assim é “difícil de achar”, “schwer zu finden”, cit. p. 33), mas delinear brevemente motivos e temas do ciclo destacando-os e observando-os de acordo com o intento de compreender a significação poetológica do mito de Orfeu.

¹⁸² <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GG05065>. (Último acesso 19/09/2018). Entrada *gehörchen*.

4. 7. 6. Apontamentos gerais sobre temas e motivos tratados ao longo dos sonetos

4. 7. 6. 1. Orfeu, Apolo, Dioniso e Cristo

Nos primeiros sonetos da primeira parte, sobretudo no I, 3, a poesia é caracterizada no poema em relação com atributos relativos a Apolo. Ao longo do ciclo, existem também aproximações de Orfeu com esse deus. No SaO I, 19, v. 8, “Gott mit der Leier” (“deus com a lira”) (KA II: 250), que no âmbito dos SaO convém a uma referência a Orfeu, poderia, em outro contexto, servir como identificação de Apolo. Na análise acima do SaO I, 5, características do âmbito de Dioniso foram assinaladas em Orfeu. De modo algo prototípico, as determinações e distinções relativas a Apolo e Dioniso, em relação a Orfeu, concorrem para uma conciliação no SaO I, 26 (tendência observada nas *Metamorfoses*, de Ovídio; o soneto I, 26 é calcado nessa narrativa). Ao longo desses primeiros sonetos acima analisados, menções a Cristo, relacionadas a ações e características de Orfeu, foram também apontadas. Em outros sonetos da primeira parte, uma reminiscência dessa aproximação não deixa de se sugerir em sua denominação como *Herr* (Senhor) (p. ex., SaO I, 16, v. 13; SaO I, 18, v. 1; SaO I, 20, v. 1). Há muitos precedentes na poesia, na arte (vistos nos capítulos anteriores deste escrito), para as conexões de Orfeu com Apolo e Dioniso, bem como com Cristo. Rilke pode ser inserido nessa tradição.

M. Frank (2015 [1988]: esp. 197-205) indica, ao longo dos SaO, alguns momentos de identificação de Orfeu com o “deus do vinho” (“Weingott”). No SaO I, 7, o coração de Orfeu (a referência ali a Orfeu é muito plausível, na terceira pessoa, ainda na continuidade do SaO I, 5) é designado como “vergängliche Kelter/ eines den Menschen unendlichen Weins” (KA II: 244, vv. 3-4) (“transitório lagar/ de um vinho sem fim para os homens”). M. Frank (2015 [1988]) o vincula com o “deus do vinho” justamente porque convém a Dioniso e a Cristo. A escolha da palavra, “Weingott”, se deve certamente a que ela é usada tanto em referência a Dioniso como a Cristo, em “Brod und Wein” (HE IV: 124-125, p. ex. v. 123; 141). A significância desse poema para Rilke se mostra, por exemplo, em passagens do diário de Magda von Hattingberg (Benvenuta) sobre sua estadia em Duíno de 20 de abril a 4 de maio de 1914: “Rilke las ‘Brot und Wein’ und ein ganz herrliches Morgengedicht. Er stellt Hölderlin über alle Lyriker und man muß es verstehen, wenn man Gedichte hört, wie den ‘Rhein’ oder das ‘Schicksalslied’” (apud JANKE 2005: 197) (“Rilke leu ‘Brot und Wein’ e um poema divino sobre a manhã. Ele coloca Hölderlin acima de todos os poetas líricos e se deve entender, quando se escutam poemas como ‘Rhein’ ou ‘Schicksalslied’”).

Nessa conjunção, para Frank (2015 [1988]: 197s.), a caracterização de Orfeu como “einer der bleibenden Boten” (KA II: 244, v. 12) (“um dos mensageiros que permanecem”), no

último terceto desse mesmo SaO I, 7, alude à do “deus do vinho”, da última estrofe de “Brot und Wein”:

Ja! sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus/ Führe des Himmels
Gestirn ewig hinunter, hinauf,/ Allzeit froh, wie das Laub der immergrünenden
Fichte,/ Das er liebt und der Kranz, den er von Epheu gewählt,/ *Weil er bleibt* und
selbst die Spur der entflohenen Götter/ Götterlosen hinab unter das Finstere bringt
(*itálico M. F.*)

Sim! Dizem, com razão, que ele concilia o dia com a noite/ conduz as estrelas do céu
eternamente para cima, para baixo,/ todo tempo em contentamento, como a folhagem
dos abetos sempre-verdes,/ que ama e a coroa, que escolheu da hera,/ *porque ele
permanece* e mesmo o rastro dos deuses evadidos/ traz para baixo aos desprovidos
de deuses sob a escuridão. (*itálico M. F.*)

Alguns elementos dessa passagem provocam reminiscências ao mito de Orfeu, de forma geral, como a sua lira que movimenta os astros no céu (p. ex. MANILIUS 2010, 172). Em relação aos SaO, há a ideia do “rastro” do deus (SaO I, 26, v. 12). Decerto, a indicação de que ‘ele permanece’, bem como sua designação de um “rastro”, ecoa o motivo da transubstanciação, que é tratado nesses poemas: essa presença, permanência aponta também para uma ausência.

Além disso, nessa passagem citada de “Brot und Wein”, uma determinação dos próprios poetas se delineia, em referência a passagens anteriores do poema e considerando-se um contexto da poesia de Hölderlin. Essa determinação dos poetas convém à ação, ao fazer do poeta dos SaO, que, entre outras coisas, ‘traz’ esse rastro de Orfeu, tratado como um deus no ciclo. Orfeu mesmo se distingue nos SaO, é caracterizado enquanto poeta, como “um dos mensageiros que permanecem” (em SaO I, 7, v. 12, “einer der bleibenden Boten”). O foco em Orfeu como um poeta no SaO I, 7 é preparado principalmente no I, 6 e, nessa sequência dos SaO, encontra um ápice em I, 9 (com um *intermezzo* no SaO I, 8; essa sequência I, 6-9, de todo modo, é perpassado por ponderações gerais acerca do poeta e da poesia). Mesmo na designação de Orfeu “Er kommt und geht” (SaO I, 5, v. 6) (“ele vem e vai”) há um reflexo de uma sentença que cabe à figura do poeta em “Brot und Wein”: “Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann” (HE IV: 121, v. 46) (“aí vai e vem cada um, para onde pode”), que aparece junto ao motivo do deslocamento poético (p. ex.: “Drum an den Isthmos komm! Dorthin, wo das offene Meer rauscht” (HE IV: 121, v. 49) (“Por isso, vem ao Istmo! Para lá, onde o mar aberto rumoreja”). No trecho citado do SaO I, 7, mostra-se também uma significância do predicado da permanência em Orfeu, uma contraparte ao atributo da mudança. Como sua metamorfose, sua poesia se relaciona com continuidade e efemeridade.

Nesse ciclo de Rilke, há um uso da imagética cristã para referir sentidos humanos a Orfeu, como o temor perante o desaparecimento, o que lembra a agonia de Cristo no jardim de Getsêmani (SaO I, 5, vv. 10-11). Na sua aproximação com Cristo, nos SaO, Orfeu, contudo,

não é um deus transcendente, numa acepção cristã. Ele é integrado e imanente à natureza, num sentido amplo. Em vários níveis dos SaO, o motivo da transubstanciação se conjuga com uma metamorfose poética. Mas a Paixão, em sua designação de sofrimento, tem ainda um aspecto questionado na produção de sua poesia: “An der Kreuzung zweier/ Herzwege steht kein Tempel für Apoll” (SaO I, 3, vv. 3-4) (“no cruzamento de dois/ caminhos do coração não há um templo para Apolo”), em que ressoa *Kreuzweg*, uma *via crucis*. No fictício “Der Brief des jungen Arbeiters” (escrito também no fevereiro de 1922, entre 12 e 15, publicado apenas postumamente, SW XII: 1506-1507), em que transparecem várias das reservas de Rilke ao Cristianismo, diz-se da cruz: “es sollte uns gewiß nicht überall aufgeprägt werden, wie ein Brandmal” (“por certo, ela não deveria nos ser estampada em todo lugar, como um estigma”) (SW XI: 1112). Nessa carta, a cruz deveria ser entendida como uma árvore, “a mais alta”, ‘que aponta para o sol’ (SW XI: 1112; 1115). Uma crítica ao cristianismo na carta se refere, sobretudo, a um desprezo, uma desvalorização do que é terreno (SW XI: 1114s.; 1123ss.). A aproximação de Cristo e Orfeu, como sua integração e imanência na natureza, nos SaO, comporta mesmo contraposições a aspectos do cristianismo que são tratados em “Der Brief des jungen Arbeiters”.

4. 7. 6. 2. Breve excursão sobre Hölderlin e Orfeu e transformações do louvor e lamento

Nos SaO, Hölderlin não se distingue apenas como um influxo relativo a aproximações de Orfeu com o “deus do vinho” ou à determinação do fazer do poeta dos SaO como o que percebe o “rastros” do deus, observado em movimentos da natureza e apresentado na poesia. O Orfeu dos SaO compartilha também traços com a caracterização de Hölderlin do poema de Rilke “An Hölderlin”. Ele não fica no poema, senão que o ‘supera’. É ligado à mudança, à metamorfose (*wandeln*, KA II: 123, v. 12). Designado “Beschwörer” (“conjurador”), em “An Hölderlin” (KA II 123, v. 7), “der Beschwörende” (“o que conjura”), em SaO I, 6, v. 7 (KA II: 243) – aliás, algo que, de certa maneira, o Orfeu de “Orpheus. Eurydike. Hermes” não o é. De outra feita, de modo bastante estilizado, uma passagem de Hölderlin através do mundo dos mortos é delineada no poema “An Hölderlin”, lembrando o mito de Orfeu: “Die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war/ selbst in der lindesten, und du betratest ihn; aber/ der vorgehende Gott führte dich drüben hervor” (KA II: 123, v. 10-11) (“o verso fechava-se como um destino, havia uma morte/ mesmo no mais suave, e tu entravas nela; mas o deus/ que ia à tua frente guiava-te pra lá, pra fora dela”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 315) – aqui, além da estilização de um Hermes psicagogo, na passagem pelo Hades, talvez haja uma figuração do tempo como ‘deus

que progride’, e resgata, por assim dizer, Hölderlin para o presente; ademais, a ideia de interversões entre criador e criatura, poeta e obra, deve desempenhar um papel nessas linhas. Para Wolfgang Janke (1999: 199), um traço muito importante da poética dos SaO é ainda intermediado por Hölderlin, com cuja poesia Rilke lida principalmente a partir de 1914: a “afirmação das caducidades terrenas” (“Bejahung irdischer Hinfälligkeiten”).

A lida de Rilke com Hölderlin se mostra ao menos como um dos momentos de formulação dessa “afirmação”, que se liga à realização do louvor que se encontra na sua *poesia mais tardia*. Continuando com Janke (1999: 198), a constatação elegíaca que fecha um primeiro impulso reflexivo da “Primeira Elegia de Duíno” (1912), “Denn Bleiben ist nirgends” (KA II: 202, v. 54) (“Pois em nenhum lugar há permanência”), é reafirmada, ressignificada e revalorizada ao longo do poema “An Hölderlin” (1914). Em seu início, seguindo a “Canção do destino de Hyperion” (“Hyperions Schicksalslied”), uma possibilidade de leitura é a da constatação de e um lamento por uma falta de permanência: “Verweilung, auch am Vertrautesten nicht,/ ist uns gegeben” (KA II: 123, v. 1-2) (“Detença, mesmo com as coisas mais íntimas,/ não nos é dada”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 315). Mas a esse movimento de queda, à ‘caducidade’ é dada, de modo algo surpreendente, uma valorização, em “An Hölderlin”: “Hier ist Fallen/ das Tüchtigste” (KA II: 123, vv. 4-5) (“Aqui, cair é/ o mais virtuoso”). A sequência de imagens do poema delineia um porquê disso, utilizando ainda palavras da “Canção do destino de Hyperion”, invertendo alguns sentidos: um dos significados desse cair é, constantemente, “Aus dem gekonnten Gefühl/ überfallen hinab ins geahndete, weiter” (KA II: 123, vv. 5-6), “do sentimento sabido precipitar-nos para baixo para o pressentido, mais além” (na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 315). Tal formulação da falta de permanência deve estar relacionada (cf. também NÄGELE 2012 [1999]: 148s.) com a possibilidade de realização de uma tarefa do sentir, de modo extremo, que se elabora e sugere como tarefa do poeta num dos hinos finais de Hölderlin, “Der Rhein”: “Denn weil/ Die Seeligsten nichts fühlen von selbst,/ Muss wohl, wenn solches zu sagen/ Erlaubt ist, in der Götter Nahmen/ Theilnehmend fühlen ein Andrer,/ Den brauchen sie” (HE IV: 176, vv. 109-114) (“Pois porque/ Os venturados nada sentem por si mesmos/ É decerto necessário, se dizer algo assim/ É permitido, que em nome dos deuses/ Tomando parte sintam um outro,/ Eles precisam dele”).

Um eco de “Der Rhein” em “An Hölderlin” se sugere também através da palavra *teilnehmend* (HE IV: 176, v. 113; KA II: 123, v. 14). No poema de Rilke (bem como no de Hölderlin), ‘o tomar parte’ no sentimento não aparece, decididamente, como uma identificação

ou empatia. O sentir faz parte de um movimento de extrapolação do que é conhecido, de entrar numa esfera do desconhecido. Nessas produções poéticas, existe uma ênfase no que se pode sentir através de um outro. Na poesia de Rilke, há um deslocamento dessa tarefa para nossa relação com as coisas. Ou, como também se pode designar, para a relação das coisas, sobretudo das coisas efêmeras, conosco – mesmo no poema de Hölderlin, que não deixa também de girar em torno do *tópos* da impassibilidade dos deuses, existe, em outra chave, uma aproximação nossa, dos humanos, com ‘coisas’ (“Es haben aber an eigner/ Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen/ Die Himmlischen eines Dings,/ so sinds Heroën und Menschen/ Und Sterbliche sonst”) (HE IV: 175s., vv. 105-109) (“O deuses têm o bastante/ de sua própria imortalidade, e se necessitam/ os celestiais de uma coisa,/ então são os heróis e humanos/ e mortais, no geral”).

Pode-se divisar uma “tarefa” (“Auftrag”, é a palavra em KA II: 201, v. 30) de ‘sentir’, dada ao poeta, na “Primeira Elegia de Duíno” (KA II: 201, vv. 23-53). A tarefa (“Auftrag”; KA II: 229, v. 70) é novamente elaborada e ressignificada na “Nona Elegia” (início em março de 1912 e conclusão no fevereiro de 1922, KA II: 680). Uma das formulações ali disto, em dicção que lembra a de Hölderlin, com sua *harmonia áspera* (*harte Fügung*), com sua ordem não-convencional de palavras, proporcionando um isolamento dos vocábulos, com o particípio neutro funcionando como nome, com o louvor, que se apresenta na gradação ao superlativo, encontra-se nos versos 63-64 dessa elegia (DE IX) (a referência geral, nesses versos citados na sequência, do pronome “sie”, “elas”, são as coisas efêmeras; retoma mais imediatamente “diese, von Hingang/ lebenden Dinge”, do v. 62s., “estas coisas, que vivem/ de declínio”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 192): “vergänglich,/ traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu” (KA II: 229), “transitórias,/ elas confiam-nos algo de salvação, a nós, os mais transitórios”. É como se aqui se consumasse uma inversão da pergunta do início da “Primeira Elegia”: “ach wen vermögen/ wir denn zu brauchen” (KA II: 201, vv. 9-10) (“Ah, pois a quem podemos/ nós usar?”), inversão já sugerida nessa mesma “Primeira Elegia” (vv. 26-31), numa percepção inicial de que as coisas também ‘nos usam’, de que ‘elas precisam de nós’ (v. também os versos iniciais da “Nona Elegia”: “weil uns scheinbar/ alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das/ seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten”) (KA II: 227, vv. 10-12) (“porque, aparentemente,/ tudo aqui precisa de nós, o efêmero, que/ estranhamente nos toca. A nós, os mais efêmeros”, na trad. de Karlos Rischbieter/ Paulo Garfunkel, RILKE 2002: 179). Essa ‘tarefa da terra’ (KA II: 229, vv. 66-74), das coisas efêmeras para nós, passa por um sentir, mas não se esgota nisto. Ela passa por um ‘contato’ (*Fühlung*) com as coisas, uma relação com elas. Ela diz respeito a uma interiorização e transformação das coisas e

também nossa; a transposições, contenção dos nossos sentimentos nelas. Decerto, papel preponderante nisso desempenha a fala, a língua, que procede a uma conformação delas, bem como de nosso sentir (v. os vv. 42-67, dessa elegia, KA II: 228s.; também os comentários KA II: 684s.). A ‘tarefa da terra’ (“dein drängender Auftrag”) (KA II: 229, v. 70) se liga à sua afirmação: não a busca ou louvor do que é imperecível, mas a contemplação do efêmero, a afirmação da caducidade.

Hölderlin se apresenta como um precedente do poeta que, a partir da consideração dos humanos, mesmo dos poetas, ‘nós’, como aqueles que “desaparecem”, “desvanecem” (HE II: 270, vv. 18-19, no “Canto do destino de Hyperion”: “Es schwinden, es fallen/ Die leidenden Menschen”) realiza uma ‘tarefa da terra’ – na medida em que nós, em “Der Rhein”, temos esse sentido da transitoriedade, efemeridade, em contraposição aos ‘imortais’. O final de “An Hölderlin” faz um louvor a este: “Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir/ immer dem Irdischen noch? Statt am Vorläufigen ernst/ die Gefühle zu lernen für welche/ Neigung, künftig im Raum?”) (KA II: 124, vv. 27-30) (“O quê, já que um assim, eterno, houve,/ suspeitamos ainda do que é terreno? Ao invés de, no que é preliminar, seriamente/ aprender os sentimentos para qual/ inclinação, futuramente no espaço?”). Estes versos já expõem uma significância, mesmo valorização, do que foi, passou, na aproximação entre “o eterno” e o “foi”. A forma da pergunta, nesses versos de “An Hölderlin”, a qual se combina com uma reflexão, não deixa de indicar uma determinação de ‘se ater ao que é terreno’. Os últimos versos do poema retratam Hölderlin como um fundador, que prepara algo futuro. Ele designou, fez algo que permanece. Nessa visão de Rilke, a ‘virtude do que é efêmero’, indicada por, formulada junto a esse autor; a insistência, em diversas passagens da poesia de Hölderlin, na representação de movimentos de caducidade e também do louvor, é algo que permanece como tarefa da poesia. A permanência na poesia é parte da salvação das coisas, daquilo que Janke (1999: 231), em outro momento, denomina “salvar no que é dizível” (“im Säglichen rette[n]”), certamente aludindo ao v. 52 da “Nona Elegia de Duíno” (“Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche”) (KA II: 229, vv. 52) (“Louva ao anjo o mundo, não o indizível”), na poesia. Assim, não é completamente paradoxal a existência de uma ênfase nas situações de separação, despedida, e o tom jubiloso, de modo geral, na poesia mais tardia de Rilke. Propõe-se aí uma conjunção entre o sentimento, o processo de ‘desaparecimento’ das coisas e sua salvação.

4. 7. 6. 3. O mundo dos mortos (SaO I, 9)

A afirmação, o louvor, da caducidade na poesia encontra talvez seu caso mais extremo junto à temática da morte. O tom, os elementos de louvor que vão se delineando através dos sonetos iniciais da primeira parte dos SaO, sobretudo nos I, 1 e I, 5, deparam, na sequência, mais especificamente com o tema da poesia frente à morte, que é, afinal, um dos motivos do mito de Orfeu. Nos SaO I, 6-10, trata-se de uma relação da poesia com a morte, com mais reminiscências do mito da passagem de Orfeu pelo mundo dos mortos. É provável que um dos ensejos para o tratamento disso, na sequência do ciclo, seja a tematização das passagens entre domínios do visível e invisível, na caracterização de Orfeu no SaO I, 5. Na continuação dos SaO, a sua participação nesses âmbitos diz respeito não a algo que é cindido, mas a uma integração. Ela se relaciona com os domínios do florescimento e perecimento, da vida e da morte. Nesses sonetos I, 6-9, as referências mais próximas a Orfeu, sua denominação, vão dando lugar a determinações gerais que se ligam a quem faz poesia lírica, a quem maneja à lira (aludida no primeiro quarteto de I, 6 e designada no I, 9, v. 1). A evocação, a lembrança da morte aparece inclusive como condição do louvor das coisas. Se vige, culturalmente, uma separação, até mesmo uma repulsa em relação à morte e aos mortos (sendo um exemplo disto o costume que se apresenta no segundo quarteto do I, 6), Orfeu, o poeta, é aquele que se volta a uma conexão, aproximação entre essas esferas.

Nesse pano de fundo, uma elaboração do mito da passagem de Orfeu pelo mundo dos mortos é aqui brevemente investigada através do SaO I, 9. Seus primeiros quatro versos são: “Nur wer die Leier schon hob/ auch unter Schatten,/ darf das unendliche Lob/ ahnend erstatten”. (KA II: 245) (“Só quem a lira já levantou/ também entre sombras,/ pode resgatar, pressentindo,/ o louvor infinito”). O ritmo desse soneto tem uma condução datílica. Nos quartetos, são três acentos (*Hebungen*) nos versos ímpares e, nos ímpares, dois. Os versos ímpares têm terminação masculina, enquanto os pares, feminina. Isto produz um encontro de duas longas (*Hebungen*) entre o final dos versos ímpares e o início dos pares, uma sequência de sílabas métricas que lembra algo do pentâmetro da elegia, com seu encontro de longas após uma cesura. Os versos finais do terceto apresentam um esquema -uu-. Uma sílaba a menos que o verso intermediário do terceto e com um final masculino. Essas características dão um tom solene ao soneto, não obstante melódico. A indicação, na edição comentada de Engel e Fülleborn, de uma reminiscência, no que concerne ao ritmo, ao poema de Goethe “Phänomen” (KA II: 735) concorda com um predicado de mistério, exótico desses versos, como é o caso em muitos poemas do *West-östlicher Divan* (livro de que “Phänomen” é parte).

Nesses versos acima citados, não temos mais a referência a um “er”, “ele”, dos sonetos anteriores (I, 6-7), em que ressoa o vínculo com Orfeu do SaO I, 5. Na primeira metade do quarteto do SaO I, 9 – e isto vale para o outro quarteto –, uma situação específica, uma condição, é assinalada, à qual se relaciona uma predicação, no sentido de uma qualificação, atribuição, mesmo predição, na segunda metade. Existe uma estrutura análoga nos tercetos. Os dois primeiros versos do primeiro terceto se designam como um tipo de concessão de que uma possibilidade ocorra de modo recorrente. No último verso do terceto, o imperativo, em conjunção com o aspecto didático, a postura de transmissão de conhecimento da poesia do ciclo, o que se reflete nas partes finais dos quartetos, funciona, decerto, como uma resposta aos versos anteriores. O último terceto aparece ainda numa forma sentencial, de um juízo de grande abrangência, com ambição de generalidade, ecoando o tempo verbal futuro que se apresenta no segundo quarteto (v. 7). Isto dá unidade e sugere algo que se desdobra a partir dos versos anteriores do soneto. A indicação de um “quem” (“Wer”), ao invés de um ‘ele’, mostra uma relação mais abstrata, mais mediada, com a figura de Orfeu e seu louvor. Trata-se dele, na alusão ao mito da catábase, mas temos uma transformação da ênfase de sua caracterização para a consideração de seu exemplo: há, nesse SaO I, 9, reflexões, exposição de concepções sobre o poeta e a poesia, a partir do mito de Orfeu. Um caráter reflexivo dessas considerações em torno de Orfeu se apresenta em que elas não deixam de dizer respeito a uma “*imagem*”, “*representação*”, ao tempo que a própria figura de Orfeu pode ser aí entendida como uma “*metáfora*” (“*das Bild*”) (v. 11).

Os primeiros versos do soneto lembram o mito de Orfeu tocando a lira no Hades, no mundo das sombras (v. 2). A sua poesia, nessa situação, tem traços do louvor (palavra que aparece no v. 3 do SaO I, 9), nas *Metamorfoses* (10, vv. 17-39). Nessa passagem (Met. 10, vv. 17-39), ele faz um louvor aos regentes do mundo dos mortos. O que Orfeu ali apresenta, pode ser caracterizado mesmo como um hino: existe uma invocação, “o positi sub terra numina mundi” (Met. 10, v. 17) (“ó deidades do mundo posto sob a terra”), a menção aos domínios, aos âmbitos de influência e autoridade das divindades invocadas (Met. 10, vv. 17-18; 29-35) e o pedido, o pedido por Eurídice (v. 31; vv. 37-39) – nisso, há ainda, em terceira-pessoa, um louvor também ao poder do amor, sua força e feitos, agindo tanto no mundo ‘de cima’ quanto no ‘de baixo’ (esp. vv. 26-29). Esse louvor de Orfeu, não é, em certo sentido, ‘un-endlich’ (KA II: 245, SaO I, 9, v. 3), ‘sem fim’, senão que tem uma meta, uma finalidade, aspiração; restringi-se a elas. Em suma, não deixa de ser um ‘cortejo’, *Werbung*, algo ligado a um anseio e objeto específicos, ao que determinações relativas à poesia nos SaO (I, 3) se contrapõem. Mas

inadvertidamente, mesmo que não totalmente consciente (“ahnend”) (KA II: 243, v. 4), Orfeu é aquele que faz um louvor frente à morte, “entre sombras” (v. 2), sugere uma poesia que pode fazer um louvor que perpassa ambos os aspectos, vida e morte, que não se limita, nesse ponto.

A menção a algo não totalmente consciente cria uma ligação com o segundo quarteto: “Nur wer mit Toten vom Mohn/ aß, von dem ihren,/ wird nicht den leisesten Ton/ wieder verlieren” (KA II: 245, vv. 5-8). (“Só quem com mortos comeu/ da papoula, da deles,/ não irá novamente perder/ o mais leve tom”). ‘Comer’ dessa ‘planta dos mortos’ provoca uma associação com a passagem dos mortos pelo *Lethe*, na mitologia grega/ romana, com o lugar ou mesmo rio do esquecimento. A papoula é designada como uma flor do sono (*Papaver somniferum*). A partir dela, produz-se o ópio. Ela é referida na narrativa do mito de Orfeu nas Georg. 4., v. 545 como parte dos sacrifícios fúnebres a Orfeu (“inferias”), “papoula do Lethe” (“Lethaischen Mohn”), na leitura de Otto Schönberger (VIRGÍLIO 2013: 142s.) do verso “inferias Orphei Lethaea papavera mittes”. A menção à ‘papoula dos mortos’ se combina com a passagem de Orfeu pelo mundo dos mortos. Na elaboração do soneto, isto se conjuga com um conhecimento, uma experiência de profundo silêncio (“não irá novamente perder/ o mais leve som”) (KA II: 245, vv. 7-8) – o Hades é retratado como um reino dos silêncios –, que permite uma poesia mais ampla, abrangente, que percebe, não deixa escapar mesmo ‘sons’, ‘tons’ os mais ‘suaves’. Ligado a isso deve estar um aspecto da inebriação, que ressoa nesse quarteto, com a menção à papoula, o que adquire aqui um sentido de mudança, mesmo aumento de percepções. De modo geral, esses versos do soneto dizem respeito a uma poesia que interioriza um âmbito da morte.

Nesse quarteto, a relação entre esquecimento e poesia não deixa de fazer um eco ao imperativo do SaO I, 3: “lerne// vergessen” (KA II: 242, vv. 11-12) (“aprenda// esquecer”). Extrapolando o contexto dos SaO, o motivo da necessidade do esquecimento como parte do processo de produção poética pode ser encontrado em outros escritos de Rilke. No *Malte Laurids Brigge*, por exemplo, em passagem que apresenta pontos de contato com reflexões de Rilke sobre a produção poética expostas acima, no segundo capítulo, como a designação ‘namenlos’, ‘o que é sem nome’, para o que ainda não é o objeto artístico, mas pode vir a ser (no escrito sobre Rodin, KA IV: 430); nessa passagem do *Malte*, “experiências” (“Erfahrungen”), percepção, observação das coisas, atenção às lembranças, memórias aparecem como elementos importantes, imprescindíveis para que se possa escrever *um* verso significativo que seja, mas

es genügt auch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie

wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht (SW XI: 724-725).
também não basta que um tenha memórias. É preciso poder esquecê-las, quando são muitas, e é preciso ter a grande paciência de esperar até que elas voltem. Pois as memórias mesmo ainda não o *são*. Só quando elas se tornam sangue em nós, olhar e gesto, algo sem nome e sem poder mais ser distinta de nós mesmos, só então pode acontecer que em uma hora muito rara a primeira palavra de um verso surja no meio delas e parta delas.

Aqui, o esquecimento é entendido como parte da elaboração da memória. Ele é compreendido mesmo como uma forma de *Er-innerung*, como parte de uma *interiorização* que é procedida.

A interiorização de algo da esfera da morte é ilustrada na ação de comer, no SaO I, 9, vv. 5-6. A interiorização é também um modo de conservar, manter, de não perder mesmo o que nos escapa, o que desaparece do nosso exterior: “Mag auch die Spiegung im Teich/ oft uns verschwimmen:/ *Wisse das Bild.*” (KA II: 245, vv. 9-11) (“Ainda que o reflexo no lago/ frequentemente se nos turve: *sabe a imagem*”). Nesse sentido, uma interiorização se associa, no último quarteto, a um esquecimento e, ao mesmo tempo, conhecimento da morte. No primeiro terceto, ela se associa a conhecimento e memória, nesse ‘saber a imagem’ que se nos torna indistinta, desaparece, num reflexo exterior. Aqui, uma conjunção entre elementos apolíneos e dionisíacos, na relação entre o inebriamento (vv. 5-8) e o conhecimento de uma imagem (vv. 9-11), pode ser novamente reconhecida. Nessas formulações do soneto, o mito de Orfeu, da catábase, é transformado numa expressão figurada. “Bild” é também a consideração de algo em um sentido estendido, transposto, não só uma concretude imediata. Isto vale como um modo de abarcar o próprio mito, seguindo sua condenação de se virar a Eurídice. Por certo, o soneto vai se apartando do mito, de suas referências mais próximas. Mas o aspecto reflexivo desses versos 9-11 não deixa ainda de apontar para Orfeu, na sugestão de uma reflexão do poeta. Se não é o caso de uma apresentação, nesses versos, da imagem de si mesmo, no reflexo do lago, há no soneto uma reflexão sobre o poeta na poesia. Ainda que determinações dos SaO sobre o poeta e a poesia não se reflitam, não se encaixem completamente na figura de Orfeu em sua caracterização antiga, tradicional, ela fornece uma representação, um ‘retrato’ dos atributos e das funções do poeta.

O “domínio duplo” (“Doppelbereich”) (v. 12), em referência a esse mito da catábase, na sequência de imagens do poema sobre reflexão, interiorização, significa uma consideração de ambos os âmbitos (na esfera do mito, esses domínios devem se relacionar com os da morte e vida; nas designações dos SaO, interior e exterior), mesmo de passagens entre eles, diferentemente de uma separação estrita: “Erst in dem Doppelbereich/ werden die Stimmen/

ewig und mild” (KA II: 245, vv. 12-14)(“Apenas no domínio duplo/ as vozes se tornam/ eternas e amenas”). Além disso, como esse soneto I, 9 elabora, transmite uma ‘imagem’, através de uma ‘voz’, o “domínio duplo” serve para designar a situação da poesia, do poema, em seu aspecto tanto concreto, exterior, mesmo como ‘imagem sonora’ (*Klangbild*), quanto interior, cujos sentidos, ‘imagens’, ‘noções’ (“Bild”, v. 11) permanecem, mesmo que seus sons se ‘desvaeçam’, se ‘diluam’ (v. 10). A inserção em um “domínio duplo” (v. 12) indica uma poesia, uma ‘voz’ poética que relacione nela também a morte. Isto ecoa, em uma determinada leitura, o mito de Orfeu. Ademais, diz respeito não apenas a uma tematização da morte e, dentre outras coisas, caducidade, efemeridade, dissipação, mas a uma poesia que incorpora seus atributos, como sono e esquecimento (como se delineia em outras passagens dos SaO). O “domínio duplo” se deixa, no contexto da poesia de Rilke, caracterizar como uma produção de confluência entre espaços interior e exterior, de conjunções entre interior e exterior: espaços que a poesia se põe a alcançar.

No SaO I, 9, pode-se distinguir um elogio a Orfeu. Ele é aludido como um poeta muito singular, na formulação “nur wer” (“só quem”). Ele desponta como alguém que ‘pressagia’ um “louvor infinito” (v. 3) como fazer do poeta lírico. Ele é um exemplo de que a poesia lírica pode assim se realizar mesmo frente à morte, à transitoriedade. O próprio SaO I, 9 não é uma realização muito enfática, com seus destaques nos silêncios, na ‘suavidade’, ‘amenidade’, dessa indicação do louvor. Mas, em suas reflexões sobre poesia e louvor, funciona como um tipo de justificação para outros sonetos e passagens do ciclo.

4. 7. 6. 4. Considerações sobre a natureza nos SaO

Como visto, esparçamente, acima, neste capítulo, a natureza compõe um elemento muito presente e significativo ao longo desse ciclo. Existe até uma tematização mais própria sua, por assim dizer, na chamada “tríade das frutas” (“Frucht-Triade”) (expressão, p. ex., em GIBOUX 2016: 76), os sonetos I, 12-15. Na proposta geral de análise aqui, que gira em torno do mito de Orfeu, dos seus sentidos trazidos e reelaborados no decurso de um longo espaço temporal, o tratamento da relação entre os ritmos da natureza e o trabalho nela, o que se pode achar, aliás, não apenas nessa tríade I 12-15, mas em outros sonetos do ciclo dos SaO, lembra a poesia das *Geórgicas*. O episódio final dessa narrativa, que lida com o mito de Orfeu, faz uma intermediação, ou contraposição, entre ações do poeta e processos da natureza, bem como ações do poeta e trabalho no campo. Isto reverbera, de um modo condensado, no uso da palavra *labor* (Georg. 4, v. 492), que fundamentalmente diz respeito, no contexto dos livros das *Geórgicas*, a

exemplos do trabalho no campo, para referir-se à catábase de Orfeu. A relação entre atividade poética, atividade do poeta e natureza não deixa de se sugerir nos SaO, ainda que não de maneira exatamente direta. Existe nesse ciclo, em que se trata do mito de Orfeu, da figura do poeta, uma tematização algo constante da natureza.

De modo geral, pode-se perceber nos SaO uma nuance, um questionamento do caráter de obra, coisa, da realização poética, um caráter que marca o poema e a poética dos *Novos Poemas*. No v. 39 de “Orpheus. Eurydike. Hermes” (KA I: 501), em que deve haver uma reminiscência de Georg. 4, v. 492 (v. acima, no segundo capítulo), a palavra “obra” (“Werk”) é usada como referência ao que se designa no próprio poema, à catábase também, no caso; nesse sentido, diz respeito ao produto da arte. No SaO I, 14, a pergunta dos vv. 10-11, “Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,/ geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?” (“Este fruto, uma obra de graves escravos, urge/ em punho ao alto, até nós, seus senhores?”), é confrontada com outra, no último terceto, em que essa ‘obra’ aparece, ao contrário, como produto de “senhores” que “dormem junto às raízes” (“die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen”) (KA II: 247, v. 12); como “Zwischending” (v. 14), “mistura”, “cruzamento”, como ‘coisa intermediária’, o que alude à passagem entre âmbitos buscada nos SaO, mas também a algo que não se caracteriza completamente como ‘coisa’. A designação do ‘surgimento do produto’, da “obra”, de “um fruto”, a partir de um ‘sono junto às raízes’ recorda a significância dada, nos SaO, a processos não totalmente conscientes na produção poética, como o pressentir, o inebriamento, o sono, o dormir (I, 2; I, 9). Existe, nas determinações do poeta e da poesia nos SaO, uma deferência ao âmbito do que é involuntário. Um destaque para aquilo em que não se pode interferir totalmente, para o que escapa do nosso controle, do domínio de ação humana, encontra uma imagem, um símile na esfera do trabalho na natureza, no último terceto do SaO I, 12: “Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt,/ wo die Saat in Sommer sich verwandelt,/ reicht er niemals hin. Die Erde *schenkt*.” (KA II: 246, vv. 12-14) (“mesmo quando o camponês se preocupa e age,/ onde a semente se transforma em verão, ele não alcança. A terra *dá*”). A compreensão desses versos como um símile da atividade poética coincide com uma característica da passividade que se pode observar como algo significativo para essa poesia sob a efígie de Orfeu, dos SaO. Nessa esfera de comparação, é algo que também se distingue de certa ética do trabalho da *fase intermediária* do Autor. Ainda acerca de uma comparação da atividade poética com o trabalho na natureza, esse símile do SaO I, 12, vv. 12-14 pode ser entendido dentro de um *tópos* da inspiração – este é um motivo que está latente nos SaO em suas muitas tematizações da poesia, do poema, como ar, respiração.

4. 7. 6. 5. O mundo da máquina

A partir do SaO I, 18, expõe-se mais expressamente no ciclo o tema da máquina (cf. p. ex. KA II: 740). Em muitos sonetos posteriores, ela é tematizada, de modo mais ou menos explícito. O primeiro quarteto do SaO I, 18 (KA II: 249) já trata de uma relação da poesia com ela, do louvor à máquina – o que faz pensar até no movimento *Futurista*. Designam-se os seus “arautos” (“Verkündiger”) (KA II: 249, v. 3), os ‘arautos do novo, que o elevam’ (vv. 3-4). No soneto, percebem-se ponderações, distanciamentos, mesmo uma crítica a máquina e seu ‘novo’. Mas não é o caso de uma reprovação total dela e seu uso, nos sonetos. Mesmo as estruturas sintáticas concessivas de sonetos que abordam a máquina, como o SaO I, 18 ou o I, 23, indicam que não se lida apenas com aspectos negativos. Janke (2005: esp. 211), ao apontar essas estruturas concessivas, usa mesmo a expressão “elogio condicionado à máquina” (“bedingtes Maschinenlob”), nos SaO (sobre isto, v. também KA II: 728). O último terceto do SaO I, 18 pode ser lido, inclusive, como manifestação do desejo de que ela esteja a serviço. Mas isto já configura uma mudança da relação ali exposta com a máquina.

O início do SaO I, 18 apela para o meio da poesia de Orfeu nos SaO, a escuta: “Hörst du das Neue, Herr?” (KA II: 249, v. 1) (“Escutas o novo, senhor?”). O escutar, o ouvir é um órgão, um meio de interiorização e transformação poética, vinculados a Orfeu nos SaO, mas aqui, em relação à máquina (segundo quarteto do soneto), o ouvir não é inteiro, não é completamente possível (em “heil”, v. 5, na linguagem própria dos SaO, ecoa um sentido de inteireza, *sanus*¹⁸³). Ele é complicado e contraposto à ‘agitação’, ‘comoção’, ‘confusão’, “Durchtobtsein”, v. 6. Isto deve indicar não só algo produzido pela máquina, mas também uma situação que se estabelece em torno dela, como mencionado no primeiro quarteto. Nessa conjuntura, existe a ideia de algo ensurdecidor. A raiz de *toben*, que compõe o centro de “Durchtobtsein” (v. 6), remonta, seguindo o dicionário *Grimm*, a *tob*, *taub* (surdo, surdez) – isto deve ainda relacionar-se com o barulho referido logo no início do primeiro quarteto, com “dröhnen” (v. 2), “estrondear”, que, nessa circunstância, faz pensar no barulho da máquina, nos barulhos relativos a ela, o qual se opõe aos silêncios que se definem como parte da poesia de Orfeu (p. ex. SaO I, 1, v. 3).

Toben, que subjaz a “Durchtobtsein” (v. 6), tem seu sentido ligado também a furor, raiva, insânia. Junto ao atributo do barulho, da vingança (v. 10), a máquina é caracterizada com traços das mênades, do mito de Orfeu. Estas são, a princípio, o inimigo de Orfeu, mas isto não

¹⁸³ Entrada *heil*: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GH05218>. Acesso 28/09/2018.

permanece assim nos SaO (o que se elabora principalmente no I, 26). As mênades contribuem, por exemplo, para uma ‘propagação’ de Orfeu. É possível compreender, através da transmissão do mito antigo de Orfeu, significados que a vingança tem para a ação das mênades. Já a vingança em seu vínculo com a máquina é algo diferente. No contexto do poema, a ação da vingança da máquina se associa a *ent-stellen*, a um tirar do lugar, da posição (“Sieh, die Maschine:/ wie sie sich wälzt und rächt/ und uns entstellt und schwächt.”) (KA II: 249, vv. 9-11) (“Vê, a máquina:/ como ela roda e se vinga/ e nos deforma e enfraquece”), o que lembra a desfiguração procedida pelas mênades em relação a Orfeu, mas reverbera um sentido etimológico da vingança (*rächen*), relativo a estocar, empurrar, expelir ([*aus*]*stoßen*, *vertreiben*¹⁸⁴). Isto ainda se relaciona, até certo ponto, à própria menção ao louvor à máquina, no lugar de um louvor a Orfeu. Outro significado disto diz respeito, nesse soneto, a uma sujeição a ela. Mesmo um *quid pro quod*. “Verkündiger” (v. 3) (“arautos”) significa, numa de suas primeiras acepções do dicionário *Grimm*, “servo” (“diener”¹⁸⁵). No ‘louvor’ à máquina que se formula nesse soneto e que não deixa de exaltar, com um tanto de ironia, o poder da máquina sobre ‘nós’, ela é dotada de traços humanos, a ela se atribui vontade, querer (vv. 6-11).

Talvez haja mais motivações, além de (ou junto a) uma ironia, para a atribuição de querer, vontade, *Willen* (v. 8), à máquina. Num sentido geral, considerando outros sonetos do ciclo, a vingança, *Rache* (v. 10), da máquina parece aproximar-se de uma determinação da vingança “mesmo”, seguindo a formulação de Nietzsche na seção “Von der Erlösung” (“Da salvação”) do livro *Also sprach Zarathustra*: “diess allein ist Rache selber: des Willens Widerwille gegen die Zeit und ihr ‘Es war’” (KSA IV: 180) (“isto, somente, é *vingança* mesmo: a aversão da vontade contra o tempo e o seu ‘foi’”). A máquina – e seu louvor – como incorporação, expressão de uma vingança, de uma ‘má-vontade’ contra a passagem do tempo e, talvez sobretudo, o passado se mostra em que ela se designa como algo voltado para o futuro, “das Neue” (KA II: 249, v. 1). O seu louvor é voltado ao que vem, ao que é o novo. Em sua abstração, “das Neue”, adquire permanência. Esse novo tem uma presença imediata, na máquina. “Der Maschinenteil/ will jetzt gelobt sein” (KA II: 249, vv. 7-8) (“a parte da máquina/ quer agora ser louvada”). Tal louvor se relaciona a um ‘agora’ que representa esse novo. Esse presente, essa temporalidade do louvor à máquina não se realiza, nesse sentido, como uma intermediação de tempos que se delineia como uma capacidade do poeta, nos SaO. Este se

¹⁸⁴ *Rächen*: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GR00119>. Acesso 28/09/2018.

¹⁸⁵ <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GV02316>. (28/09/2018).

relaciona com o que está longe, distante (I, 23, v. 13; II, 29, v. 1)¹⁸⁶. Conformava uma junção de tempos, incluindo passado, presente e futuro. Ele mesmo é “einer der bleibenden Boten” (SaO I, 7, v. 12, KA II: 244), “um dos mensageiros que permanecem”. De outro modo, a própria exaltação da velocidade na máquina (I, 22, v. 10, KA II: 251) não deixa de ressignificar a passagem do tempo, o tempo conhecido por uma medida humana. Nos SaO, “a máquina ameaça” também o que é passado (“Alles Erworbne bedroht die Maschine”) (II, 10, v. 1, KA II: 261) (“A máquina ameaça todo o conseguido”, na trad. de Paulo Quintela, RILKE 2003: 220)¹⁸⁷. A ação da máquina – e isto reverbera em seu louvor – se caracteriza como uma ‘má-vontade’ para com o tempo, indica um desprezo pelo que é passado, mesmo uma perda de um sentido da passagem do tempo.

Ainda sobre a seção “Von der Erlösung”, do *Zarathustra*, nela, pode-se perceber uma crítica, entre outras coisas, ao cristianismo (o que se sugere pelo título da seção; decerto, a crítica se refere também a grandes tradições filosóficas, v. JANKE 2005: 253) e seu desprezo pelo que é ‘temporal’, transitório, caduco. Zarathustra procura se contrapor a uma condenação da efemeridade das coisas. Em sua consideração, existe um desprezo pelo que é terreno, uma pregação de que: “‘Alles vergeht, darum ist Alles werth zu vergehn!’” (KSA IV: 180) (“‘tudo é transitório, por isso tudo é digno de perecer’”). Zarathustra, porém, quer uma afirmação do que é efêmero, não uma reprovação do que passou, muito menos uma degradação da esfera do efêmero como se ela dissesse respeito a um âmbito menos verdadeiro, porque perecível. Um ponto de contato entre essa passagem do *Zarathustra* e os SaO, de forma geral (sem focar, aqui, no motivo da máquina), é a afirmação da terra, do transitório. Isto à parte, no que concerne à investigação do caráter poetológico do ciclo, a sua lida com o tema da máquina incide numa reflexão, numa consideração sobre os poetas e sua função, seu louvor.

4. 7. 6. 6. Tematização da arte nos SaO

Como escrito acima, além da própria poesia, em muito através do mito de Orfeu, outras artes são objeto de consideração nos SaO. Nos penúltimos sonetos de cada parte do ciclo, conhecidos como *Wera-Sonette* – as edições de E. Zinn e Engel/ Fülleborn trazem declarações, comentários (*Aussagen, Anmerkungen*) de Rilke de que esses sonetos são dedicados a ela, de que “entram expressamente nessa referência” (“wörtlich in diesen Bezug eintreten”), enquanto outros se

¹⁸⁶ Essa compreensão da figura e atividade do poeta nos SaO parte também da consideração de reminiscências aqui da caracterização do poeta no texto de Rilke “Über den Dichter”, brevemente tratado acima (subseções 4. 7. 3 e 4. 7. 4).

¹⁸⁷ O contrário também é válido para esse verso: “Alles Erworbne bedroht die Maschine” (KA II: 261) (“Todo conseguido ameaça a máquina”).

relacionam ‘levemente’ com a figura da jovem (SW II: 772-773; KA II: esp. 708; 744) –, a dança é mencionada (talvez se lide ainda mais com essa arte no soneto da segunda parte), bem como a música, que tem evidente relação com a dança, e o desenho, arte em que Wera também se exercera. Na rede de relações do ciclo, outras alusões, referências à dança, que se ligam ‘levemente’ à figura de Wera, podem ser percebidas, como no SaO I, 15 e II, 18.

Mesmo na segunda parte, em que, de modo geral, os sonetos se destacam mais da referência e alusão a mitos relacionados a Orfeu, temáticas artísticas não deixam de ser designadas. O II, 2 começa com uma comparação que se refere ao campo da pintura. Uma aproximação com a pintura ou a representação pictórica, imagética, pode ser percebida também nos dois sonetos seguintes. Mesmo o II, 4, conhecido como *Einhorn-Sonett* (soneto do unicórnio), por ter como objeto esse animal mítico, ainda que este não seja nenhuma vez exatamente assim nomeado (*Einhorn*), alude ao conjunto de tapeçaria medieval *La Dame à la Licorne*, uma referência muito significativa, aliás, também no *Malte* (GEROK-REITER 1999: 127-134). Além disso, “Das Einhorn” é o título de um dos *Novos Poemas*: não é incomum *Sonetos a Orfeu* trazerem reminiscências de objetos retratados em obras, escritos anteriores de Rilke, como a rosa, no soneto II, 6. Mesmo a anêmona (“Anemone”), de que se trata no SaO II, 5, foi objeto de comparação com o próprio Autor em carta sua a Lou Salomé (LAS: 337), citada na primeira seção deste capítulo (4. 1) (para a relação deste soneto com o anterior, o II, 4, no que concerne ao tema de uma recepção, concepção, *Empfangen*, v. GEROK-REITER 1999: 129ss.). Em certo nível, vários sonetos apresentam imagens que são usadas por Rilke para se referir à produção poética e/ ou designam elementos recorrentes, palavras-chave de sua poesia. Isto é o caso, por exemplo, do tratamento da “figura” (“Figur”) nos SaO II, 12 e I, 11-12.

Se isto não vale para todos os SaO, muitos deles dizem respeito à arte, à poesia. Em determinado ponto, apenas considerações mais detalhadas podem definir se um vínculo com tal temática subjaz em sonetos que aparentemente lidam com outros assuntos. Mesmo num soneto como o I, 23, para ficar em um caso, que, versando sobre o voo, o avião, inclui-se no âmbito dos sonetos sobre a máquina, podem ser ainda levadas em conta determinações pertinentes ao poeta, a partir de comparações com outras passagens do ciclo. Uma expressão como “Liebling der Winde” (KA II: 252, v. 7) (“amado dos ventos”) se deixa associar a uma imagem antiga dos poetas como seres ‘leves’ que, inspirados, entusiasmados, levantam voo (no diálogo Íon, 534b, PLATÃO 2011: 38s.; o motivo do voo poético, do poeta é bastante conhecido também da ode IV. 2, de Horácio, e de poemas de Hölderlin). A estrutura sintática do soneto, que se baseia numa extensa frase *wenn – dann* (se – então), mas intercalando essas conjunções, lembra o

poema que se encontra na continuação, por Tieck, do romance de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* “Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren” (NOVALIS 1968 [1802]: 295), em que uma relação poética, através da poesia, e uma abstrata, ‘calculada’, com as coisas do mundo são contrapostas. Aqui, no soneto a Orfeu, é realizada, antes, uma reflexão sobre as distinções relativas a ser “Jener den Fernen Genachte” (KA II: 252, v. 13) (“aquele que é próximo das lonjuras”), caracterização que convém ao poeta nos SaO, intermediando o que está distante, mesmo passado e futuro, com o perto, conjugando espaços e tempos.

Nos SaO, o caráter reflexivo, de retratar aspectos da poesia e do poeta, extrapola um quadro de referências mais imediatas ao mito de Orfeu. Não obstante, uma característica poetológica sua se reconhece ainda nas constantes reminiscências à poesia e à própria poesia do Autor. De todo modo, o caráter reflexivo desses sonetos diz respeito também a outras artes. Eles se estendem sobre determinações acerca da arte e do artista.

4. 7. 7. SaO II, 13¹⁸⁸

Em palavras do próprio Rilke, em carta de 2 de abril de 1922 a Katharina Kippenberg, esse soneto é para ele “o mais válido de todos [...] Ele contém todos os outros e exprime o que, não obstante isto ainda me ultrapasse amplamente, um dia deve ser a minha mais pura consecução, no meio da vida” (“Das Gültigste von allen [...] es enthält alle übrigen und es spricht das aus, was, ob es mich gleich noch weit übertrifft, eines Tages meine reinste und endgültigste Erreichung, mitten im Leben, müßte sein dürfen”) (apud KA II: 753s., v. também SZONDI 1975: 507). A ele foi dedicada aqui uma análise um tanto mais detalhada:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike –, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

¹⁸⁸ Citado de KA II: 263s.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.

A sua frase inicial pode ser lida por mais de uma perspectiva. Trazendo-a em relação ao mito de Orfeu, que é o ponto central aqui, serve como uma tradução, uma compreensão, em representação espacial, de Rilke do que pode ser designado como “Des Nicht-Seins Bedingung” (v. 9), “a condição do não-ser”, da ordem do Hades a Orfeu de não olhar para trás. “Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter/ dir” (vv. 1-2) (“Está à frente de toda separação, como se ela estivesse atrás/ de ti”): como se sugere nas *Geórgicas*, existe uma sequência determinada por Perséfone para a subida do mundo dos mortos, com Eurídice posta atrás (e se subentende que Orfeu vai à frente) (Georg. 4, vv. 486-487) – a sequência assim é, de todo modo, muito representada nas artes plásticas. ‘Estar à frente de toda separação, como se ela estivesse atrás de ti’ alude a um não olhar para ela, para trás, que é a ordem expressa nas Met. 10, vv. 50-52 para a saída (de ambos) do Hades: nesse sentido, estar à frente de uma separação não como se esta já estivesse consumada, senão que ‘superada’, ecoando a expressão idiomática *etwas hinter sich haben* (ultrapassar, superar algo, normalmente em referência a uma situação difícil).

Essa frase inicial do poema diz respeito também, decerto, ao que se tem, o que está à frente. Comparando com outro poema de Rilke, o que ela formula é um modo contraposto à situação, ou à “postura” (“Haltung”) (KA II: 226, v. 71) que a “Oitava Elegia de Duíno” (finalizada em 8 de fevereiro de 1922; os sonetos da segunda parte do ciclo SaO foram escritos principalmente entre 15 e 17 desse mês, KA II: 673; 753) designa como a de ‘alguém que parte’, ‘que escapa’ (“Haltung [...] von einem, welcher fortgeht”) (KA II: 226, v. 71-72): “Wie er auf/ dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal/ noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt –,/ so leben wir und nehmen immer Abschied” (KA II: 226, vv. 72-75) (“como ele sobre/ a última colina, que lhe mostra novamente/ por inteiro seu vale, vira-se, para, demora –,/ assim vivemos e estamos sempre nos despedindo”). Adiantar-se à despedida, na formulação do SaO II, 13, deve referir-se não a um ato contínuo de se despedir ou constantemente presentificá-la, voltando-se a ela, à separação. A palavra que fecha esse primeiro quarteto, “übersteht” (v. 4), contribui ainda na consideração desse sentido de ‘estar acima disso’, superar.

No contexto da citada elegia (DE VIII), a situação de ‘viver se despedindo’ (KA II: 226, v. 75) se vincula a uma postura que se pode caracterizar, de modo amplo, como elegíaca. Nas *Elegias*, isto se refere a uma condição humana, decerto sopesada como mais drástica no sujeito moderno por este se definir, em muito, por seu isolamento. No encadeamento da “Oitava Elegia”, o ser humano é definido como aquele que (em comparação com outros animais) se

reconhece, de maneira mais arguta, aguda, em contraposição às coisas. O reconhecimento de si como parte de um todo passa por uma fratura. Isto vale mesmo para sua inserção no mundo, quer dizer, no interior de referências culturais próprias. Para além disso, ainda esse mundo de referências que ele constantemente cria para si e as coisas, em que ele se orienta, pode orientar-se, ele próprio também destrói (KA II: 226, vv. 68-70) – isto, decerto, não apenas de maneira individual, mas também cultural e coletiva (tendo isto, deveras, um aspecto positivo, em sua atividade de pôr em xeque e (re)organizar o seu conhecimento de si e das coisas, o aspecto da perda e destruição também convém à lembrança de que as *Elegias de Duíno* são perpassadas pelo período da 1ª Grande Guerra). Ele ‘sempre’ tem uma oportunidade de se perceber separado, distinto de seu entorno, das coisas; reatualizar a consciência de sua efemeridade, quer dizer, da efemeridade das coisas e de si próprio.

A primeira frase do SaO II, 13 designa certa contraposição, de maneira espacial, a algo que se delineia na “Oitava Elegia” como uma constante visão da morte: “*Ihn sehen wir allein*” (KA II: 224, v. 10) (“Nós somente *a* vemos”) (o pronome retoma a “morte”, “*Tod*”, do verso anterior). Em última instância, e esta é, afinal, uma referência próxima, nos SaO, a despedida se reporta a morte, bem como efemeridade, desvanecimento das coisas. Mas – talvez mais imediatamente – no âmbito dos SaO, a sentença “*Ihn sehen wir allein*” (KA II: 224, v. 10), “Nós somente *a* vemos”, se deixa abarcar, dentre tantos sentidos que ela possui, em seu aspecto de parcialidade, mesmo abstração. Orfeu – e a poesia proposta nos SaO –, pois, estende-se por um “domínio duplo” (KA II: 245), “*Doppelbereich*” (SaO I, 9, v. 12): não só se relaciona com os âmbitos da vida e da morte, mas com suas passagens, interpenetrações, conjunções. No SaO II, 13, isto encontra uma fórmula concisa no verso “*Sei immer tot in Eurydike*” (KA II: 263, v. 5) (“Sê sempre morto em Eurídice”), em que vida *e* morte se referem.

No conjunto dos versos do primeiro quarteto do SaO II, 13, “o inverno que está passando” (“*der Winter, der eben geht*”) (KA II: 263, v. 2) é uma comparação (“*wie*”) notável, se não insólita, já que, afinal, o inverno é algo de que, usualmente, não é difícil de se despedir. É esperado, desejado que se ‘vá’ (“*geht*”) (v. 2). O poema dá, nessa perspectiva, à separação, “despedida” (v. 1), um aspecto agradável. A chegada da primavera tem um significado de melhora nas condições de vida, de volta de mais condições de cultivo, colheita. De forma até convencional, o inverno é um símbolo da morte. No poema, como escreve Peter Sprengel (2011: 246), isto se evidencia ainda na expressão “*so endlos Winter*” (KA II: 263, v. 3) (“inverno tão sem fim”). Contudo justamente essa distinção, nas repetições de “*Winter*” (“inverno”) na estrofe, indica que não se trata aqui somente do inverno e mesmo da morte como

um fim último. Nesse primeiro quarteto, existem algumas aproximações, conjunções entre o tu indicado no poema (principalmente através dos repetidos imperativos) e a natureza, integração que se tematiza mais no último terceto. Nesse primeiro quarteto, o “du” e o “inverno” compartilham traços. O “inverno” se liga à separação, despedida, mesmo morte, no paralelismo com “Abschied” (v. 1), mas possui uma mobilidade, um movimento, que se associa ao “du”. Ele é aquilo que representa uma separação e sua passagem. A intersecção, o cruzamento, entre o “inverno” e o “du” se dá principalmente na palavra “überwinternd” (v. 4), “invernando”, “hibernando”. Este é um modo através do qual se realiza uma passagem pelo inverno, uma resistência a ele, mas a linguagem figurada do poema faz pensar numa interiorização do inverno, de suas características, pelo sujeito. Algo disto se mostra na ideia de *frieza*, uma frieza de sentimentos que se sugere pela proximidade de “überwinternd” com o “coração” (“Herz”): “überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht” (v. 4) (“hibernando, teu coração sobretudo sobressai”), o que deve ligar-se a um não sentir, não sentir mais uma separação. Nesse quarteto, não deixa de já se delinear a referência à própria morte. Não exatamente como uma antecipação, mas uma realização. Seu superar, ultrapassar através de uma conservação. O modo como isto se realiza, através de interiorização e exposição, transposição (ao que *über* se liga, no ciclo, p. ex.), de acordo com os recursos formulados nos SaO, diz respeito a uma transformação em poesia, poema, sua elaboração, criação.

Talvez esteja na última metade do segundo quarteto, vv. 7-8, a formulação mais expressiva do motivo da poesia como alcance de algo feito, do estado de algo consumado, que ‘sobressai’ (v. 4), perdura, mesmo com uma ‘destruição’ de sua fonte, quer dizer aqui, o poeta: “Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,/ sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug” (KA II: 263) (“Aqui, entre tudo que está desvanecendo, sê, no reino do declínio,/ sê um cristal toando que se despedaçou já no tom”). No trecho, o próprio verbo *klingen* vai de uma forma presente para o passado, mas um passado que tem sua duração, uma permanência (“im Klang”), ainda que, em certo aspecto, efêmera: “Klang” é, no poema, um nome, mas soa igual ao verbo no tempo *Präteritum*. Em “Klang” (um som, tom), há uma consumação, uma realização mais completa do soar de uma forma – *Glas* significa vidro, mas como cristal, no português, é também um recipiente. Na passagem, uma transformação material é retratada, do vidro em som, de uma materialidade mais para outra menos palpável, por assim dizer. A frase dos vv. 7-8 apresenta uma imagem da ressonância, que se reflete também no léxico (“klingend [...]”, “Klang”) – justamente este verso, aliás, tem um acento (um pé métrico, pode-se considerar) a mais. *Zerschlagen* (despedaçar) (v. 7) é a ação das ménades, no SaO I,

26 v. 10, sobre Orfeu, que é assim destruído, enquanto seu “som” (“Klang”) (SaO I, 26 v. 11) continua a ‘ressoar na natureza’ (v. o primeiro terceto do SaO I, 26). Na formulação do SaO I, 26, essa ação das mênades de despedaçar produz uma distribuição do som de Orfeu, sua propagação, ressonância. No II, 13, esse ato de ‘despedaçar’ (v. 8) se liga também a uma consumação sonora, uma transformação em som. É uma reflexão daquilo por que passa Orfeu (no SaO I, 26). Ainda que aquilo que produza o som, a poesia, seja efêmero, um dia ‘se quebre’, o som permanece. Uma passagem do “du” à natureza, na qual este deixa de se constituir como indivíduo, é designada ainda no último terceto do SaO II, 13, sua ‘adição à’ “provisão da natureza plena” (KA II: 264, v. 13) (“Vorrat der vollen Natur”). Nessa moldura, o soneto lida com atributos apolíneos e dionisíacos do poeta, em sua oscilação entre conservação e dissolução do *princípio de individuação* (em reminiscência do SaO I, 26), também em sua relação com a obra de arte.

Decerto, os vv. 7-8 do SaO II, 13 são uma alusão ao mito de Orfeu, quando este toca no Hades em busca de Eurídice, ao qual convêm menções como “Reiche der Neige” (KA II: 263, v. 7) (“reino do declínio”), “unter Schwindenden” (v. 7), “entre tudo que está desvanecendo”. A imagem do v. 8 (“ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug”) (“um cristal toando que se despedaçou já no tom”) pode ser transposta para o mito de Orfeu para retratar sua situação de tocar no reino dos mortos mesmo sem estar morto. Seguindo essa imagética, é como se o imperativo referente a esse trecho do soneto (vv. 7-8) exortasse ainda, de maneira geral, à incorporação dessa passagem, do conhecimento do mundo dos mortos na produção do “som”, da poesia. Ainda nesses vv. 7-8, em relação ao mito de Orfeu, pode-se observar a estilização por Rilke do seu tempo, do mundo moderno, “Hier” (KA II: 263), “aqui”, como o Hades.

Decerto, algumas passagens das *Elegias* e da já citada carta a W. Hulewicz podem ser aproximadas na caracterização desse ‘aqui’ (KA II: 263, v. 7) como um lugar de evanescência, um “reino do declínio” (KA II: 263, v. 7). Elas possibilitam ainda determinações para essa caracterização. Principalmente o v. 7 do SaO II, 13 retoma formulações da “Nona Elegia de Duíno”, que serão ainda usadas na carta a W. Hulewicz de 13 de novembro de 1925. Na “Nona Elegia de Duíno”, “das Hiesige” (KA II: 227, v. 11), “o que está aqui”, na tradução de P. Quintela (RILKE 2003: 190), é logo retomado e descrito, nos vv. 11-12, como “dieses Schwindende, das/ uns seltsam angeht. Uns, die Schwindendsten.” (“isto que desvanece, que/ estranhamente nos concerne. A nós, os que mais desvanecem”). Essa formulação se estabelece como um ponto de articulação entre uma constatação elegíaca e jubilante, que diz respeito ao que é a “tarefa” ‘da terra’ (KA II: 229, v. 70) ao poeta, pela sua relação com o que é efêmero.

Na carta a Hulewicz, Rilke faz um tipo de exegese de suas obras finais, recorrendo a termos da “Nona Elegia” (na seção 4. 2, expõem-se algumas relações entre esses dois escritos; em 4. 7. 4, foram propostas outras aproximações entre essa carta e apontamentos de Rilke sobre sua época). Nessa carta, Rilke escreve que para “nós” (“esses de aqui e hoje”) (“diese Hiesigen und Heutigen”) (apud KA II: 601), “as coisas vivificadas, vivenciadas, que juntamente sabem de nós, declinam [gehen zur Neige] [...]. *Talvez sejamos os últimos que ainda conheceram coisas assim.*” (“Die belebten, die erlebten, die *uns mitwissenden Dinge* gehen zur Neige [...]. *Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben*”) (apud KA II: 602). Nas considerações de Rilke, existe uma responsabilidade que lhes recai justamente por ‘sermos’ (eles serem) esses “últimos”. A poesia que se dedica a transformação e recolhimento das coisas ao que é invisível é, em suas palavras, “respaldada e pressionada” (“gestützt und gedrängt”) (id. ibid.) por esse processo observado de ‘declínio’ das coisas no mundo moderno, de desaparecimento das coisas como então conhecidas¹⁸⁹. Rilke escreve nessa carta sobre uma responsabilidade de resguardar o “seu”, das coisas, “valor humano, lareiro” (apud KA II: 602). “Lareiro”, como Rilke explica, relativo à deidade romana da casa (Lar) (id. ibid.). Isto deve referir-se, por um lado, à relação das coisas com a vida humana, na qual, como se exprime na carta, “quase toda coisa [era] um recipiente, em que [nossos avós] encontravam algo humano e poupavam algo humano” (“fast jedes Ding [war] ein Gefäß, in dem sie [unsere Großeltern] Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten” (id. ibid.)¹⁹⁰; uma relação das coisas conosco em que elas são um índice da memória humana, reportam histórias sobre nós de forma mais diretamente íntima, mesmo particular. Por outro, na interpretação de Janke (2005: esp. 226), a deidade do Lar era a responsável por manter uma ligação com o mundo dos mortos, realizar uma junção da vida presente com os mortos: “coisas lareiras mantêm em aberto a ‘outra relação’, que relaciona o mundo dos mortos à vida” (“larische Dinge halten den ‘anderen Bezug’ offen, der das Totenreich ins Leben einbezieht”) – “anderen Bezug” alude à “Nona

¹⁸⁹ O que Rilke aí delineia deve dizer respeito, no contexto da carta, a um modo de vida e produção que talvez possa ser designado, mesmo nessa referência, de cultura do supérfluo. Além disso, a percepção de que em nossa relação com as coisas, o mundo, impõe-se uma abstração anteriormente desconhecida pode ser encontrada no tratamento do tema da máquina, da tecnologia, em escritos das fases finais de Rilke. O invisível das transmissões e captações de ondas eletromagnéticas é mencionado, por exemplo, no SaO I, 12: “Die Antennen fühlen die Antennen,/ und die leere Ferne trug...// Reine Spannung” (KA II: 246, vv. 7-9) (“As antenas sentem as antenas,/ e a distância vazia portava.../ Pura tensão”). Nas Elegias, o tópico é tratado na sétima, juntamente com a sentença: “Und immer geringer/ schwindet das Außen [...]/ Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos/ wie der spannende Drang, den er aus allen gewinnt.” (KA II: 221, v. 51-52) (“E de forma cada vez mais reduzida,/ o exterior desaparece [...]/ O espírito do tempo adquire amplos reservatórios de energia, sem forma/ como o ímpeto que tensiona, que ele ganha de tudo”). Sobre essa passagem da “Sétima Elegia” e sua interpretação a partir da consideração de uma cultura, civilização tecnológica, v. JANKE 2005: 222s.

¹⁹⁰ Para a formulação do elemento da “figura” em sua poesia, sobretudo na obra final de Rilke, como um recipiente, uma ‘coisa’ relativa à conservação, ALLEMANN 1961: 50-58.

Elegia” (KA II: 227, v. 21), expressão que é paralelizada a “reinen Bezug” (KA II: 263, v. 6) (“pura relação” ou “pura referência”), do SaO II, 13 (SZONDI 1975: 509) e entendida como uma ‘referência’ ao mundo dos mortos (KA II: 754).

Voltando ao último período do quarteto inicial do SaO II, 13, uma alusão ao mito de Orfeu também pode ser aí considerada. No mito antigo, sua cabeça e lira são, ‘sobretudo’, suas partes ‘sobreviventes’. Mas, como escreve Michael Woll (2016: 2013), os SaO introduzem o coração (menção a ele, no SaO II, 13, v. 4) também como um tal elemento da produção e continuação poética de Orfeu, até mesmo “über-haupt” (id. ibid.) (ecoado algo como “sobre [a] cabeça”). O tema aqui é, novamente, o da conservação do poeta, da continuidade da poesia; da sobrevida na poesia. Ele se combina com o da superação da morte pelo poeta, no conjunto do quarteto. Isto se realiza na poesia, na produção poética, “im Klang” (KA II: 263, v. 8), “no som”, como se trata do tema na continuação do soneto, no quarteto seguinte. Seu modo de conservação, “überwinternd” (v. 4), concerne, lidando com componentes linguísticos da estrofe (“Winter”), a uma atividade de interiorização; a uma interiorização de características ligadas à morte, remontando ao SaO I, 9 e aspectos da produção poética formulados ali em relação a isto. O SaO I, 9, como o II, 13, também trata do motivo da catábase de Orfeu – na subseção “O mundo dos mortos”, deste capítulo, foram considerados, por ocasião da análise desse soneto I, 9, sentidos que se vinculam à experimentação, incorporação pelo poeta da morte, de seus atributos na poesia, na imagem do ingerir o seu ópio, a ‘papoula dos mortos’ (KA II: 245, vv. 5-6).

Nesse SaO II, 13, o motivo do conhecimento da morte pelo poeta, da interiorização de aspectos, atributos dela, de uma relação sua com ela se liga, por conseguinte, à fórmula “Sei immer tot in Eurydike” (KA II: 263, v. 5) (“Sê sempre morto em Eurídice”). Como aponta P. Sprengel (2011: 247), “em Eurídice” retoma a fórmula bíblica em Cristo. Nos SaO, não só Orfeu, mas também Eurídice é aproximada à figura de Cristo – algo análogo foi visto durante a análise do poema “Passion” (capítulo 3), de Trakl, em que *Passion* (a Paixão) caracteriza aquilo por que também passa a figura da “irmã” (estilizada no poema como Eurídice). A exortação “Sei immer tot in Eurydike” (KA II: 263, v. 5) (“Sê sempre morto em Eurídice”) convém à alusão, considerada nessa interpretação, ao mito da catábase de Orfeu, em torno do qual esse poema gira. Tendo, assim, os vv. 7-8 uma referência ao canto de Orfeu no Hades, os vv. 5-6 combinam com o momento de descida ao mundo dos mortos; “Sei immer tot in Eurydike” (KA II: 263, v. 5) (“Sê sempre morto em Eurídice”), com uma resolução de se voltar a esse aspecto da existência, na generalização da referência ao mito. O “em Eurídice” se

distingue como uma contraposição ao ‘viver em Cristo’, da “vida eterna em Cristo” (Rm. 6, 23) (“das ewige Leben in Christus”). Nessa referência dos SaO, a morte é entendida como parte a ser acrescentada ao todo da vida (acerca disso, v. também a interpretação de M. FRANK 2015[1988]: 194).

Ainda no primeiro quarteto, “überwinternd” (v. 4) (“hibernando”) se relaciona ao sono (*Schlaf*), que, tradicionalmente tem associações com a morte. Na constelação dos SaO, não apenas sono e morte se ligam, mas também sono e produção poética, como já no SaO I, 2 – neste, através de “fast ein Mädchen” (KA II: 241, v. 1) (“quase uma menina”), a qual se insere no âmbito do motivo da “menina interior” no poeta (“inneres Mädchen”, v. *supra* seção 4. 7. 3 e a análise da figura de Eurídice no cap. 2). No SaO II, 13, há uma junção das características do sono e da morte, no primeiro quarteto, que confluem em Eurídice (no v. 5). Ela é nomeada no conjunto de exortações ao “du”, as quais, em sua referência ao mito de Orfeu, tematizam a figura do poeta e a poesia. A relação, mesmo a junção com ela é algo a que se liga a poesia, na elaboração do mito nos SaO. Ela se distingue, mais uma vez, como uma figura que diz respeito à produção poética, na poesia de Rilke.

No SaO II, 13, o ritmo iâmbico que predomina nos primeiros versos, em que metaforicamente se designa um andar, vai cedendo ao dátilo, que, aqui, parece veicular um tom mais solene, principalmente quando se designa Eurídice, se alude ao Hades, no segundo quarteto. Nas últimas exortações, no segundo terceto, o ritmo é completamente dátilo, com cinco acentos cada, como é o número de acento em quase todos os versos desse poema. A primeira metade do segundo quarteto faz pensar no motivo da catábase, do mito de Orfeu e Eurídice. “Steige” (KA II: 263, v. 5), “sobe”, na trad. de P. Quintela (RILKE 2003: 221), combina com a ideia da subida, do retorno da catábase, até certo ponto triunfante (“singender”, bem como “preisender”, vv. 5-6; os participípios presentes no comparativo são cunhagens aí de Rilke, segundo P. Sprengel [2011: 246]; “mais cantante”, “mais celebrante”, respectivamente, na trad. de P. Quintela, RILKE 2003: 221). Já “zurück” (KA II: 263, v. 6), “de volta”, induz à ideia de uma situação de descida ao Hades, o que se reforça no verso seguinte com a indicação de “Reiche der Neige” (v. 7) (“reino do declínio”). Essa passagem do SaO II, 13 possui um paralelo temático com o SaO I, 9, ao tratar da relação entre o poeta e o mundo dos mortos e da realização de um ‘maior louvor’ (“das unendliche Lob”, nas palavras de I, 9; “singender”, “preisender”, em II, 13). Em sentidos adquiridos da moldura do mito, na poesia de Rilke, vincula-se ao poeta uma tarefa de louvar, sem se restringir diante de um fim.

“Reinen Bezug” (v. 6) (“pura relação” ou “pura referência”), em sua reminiscência a “outra relação” (“andern Bezug”) (KA II: 227, v. 21) da “Nona Elegia”, bem como ao mito, sugere um âmbito da morte. A formulação dos vv. 5-6 do SaO II, 13, ademais, indica, exorta a uma mudança na relação retratada entre Orfeu e Eurídice no sentido daquilo que Rilke escreve, em outra ocasião: “Statt des Besitzes erlernt man den Bezug” (“ao invés da posse, aprende-se a referência”, em carta de 22 de fevereiro de 1923 a Ilse Jahr, apud SZONDI 1975: 509): em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, Orfeu é referido, retratado como um homem que considera reaver sua mulher, com os atributos e predicados de antes de sua morte. Saber ‘a referência ao invés’ de buscar ‘a posse’ indica, na citada carta, levar em conta um princípio de metamorfose (“Das Fassliche entgeht, verwandelt sich”; “o que é palpável se esvai, se transforma”) (id. ibid), o que se apresenta também como um princípio poético, sobretudo na poesia final de Rilke.

No mito, a relação entre Orfeu e Eurídice compreende o amor. Na conformação desse tema por Rilke, no decurso da escrita de sua obra tardia, o amor tem uma importância por levar a uma intensificação, extrapolação do sentimento. Um significado seu mais pleno se efetiva, para Rilke, na medida em que o amor comporta também “o invisível” (‘das Unsichtbare’, do fragmento “Über die Gegenliebe Gottes”, SW XI: 1043-1044), não precisa mais do estímulo de seu objeto primeiro, prender-se a ele, nem mesmo a presença dele mais, mas o ultrapassa, mantendo a intensidade do sentimento. Como o Autor escreve no texto de 1913 “Über die Gegenliebe Gottes” (publicação póstuma, primeiramente na edição de Zinn): “Ihr [der großen Liebenden] Gefühl [hat] auch den Geliebten nicht mehr vor sich, sondern nur seine eigne schwindelnde, seine selige Bahn (SW XI: 1044) (“seu sentimento [das grandes amantes] não tem mais o amado diante de si, mas apenas a sua própria, venturada trajetória, que desaparece”). Esse amor é um que mantém uma ‘referência’ em relação ao outro, mesmo sem ter mais sua presença, o objeto do amor “diante de si”. Na “Nona Elegia”, o amor aparece como ‘uma astúcia desta terra calada’ (usando a trad. de P. Quintela, RILKE 2003: 191) para uma realização da transposição das coisas para o ‘mundo dizível’ (do v. 52 dessa mesma elegia): “Ist nicht die heimliche List/ dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt, daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt?” (KA II: 228, vv. 35-37) (“Não é a astúcia oculta/ desta terra calada, quando impele os amantes, que no seu sentimento cada coisa se enleve na outra”, na trad. de P. Quintela, RILKE 2003: 191). O amor faz, nessa formulação, parte de um movimento de extrapolação para uma esfera mais alargada do sentir. Ele incide na relação com os outros objetos, com as coisas, para que se experienciem. Na menção a “entzückt” (KA II: 228, v. 37)

(*Entzückung* é também êxtase) deve subjazer a ideia, o *tópos* da relação entre amor e poesia, do êxtase poético, para que as coisas sejam expressas, ditas.

De modo geral, o tema do amor se sugere no tratamento da catábase de Orfeu no SaO II, 13. Ao amor se liga, no mito, a ação de se voltar ao mundo dos mortos. O verso 10 (II, 13), “den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung” (“o fundamento infinito de tua íntima vibração”) (KA II: 263), que vem na sequência do imperativo, do v. 9, “sabe”, exorta a conhecer o ‘motivo’ de um ‘impulso’, ‘movimento’. No pano de fundo do mito de Orfeu, essa referência se articula a uma reflexão sobre o motivo da catábase, o impulso do poeta. Por extensão, também da criação poética (*Schwingung* significa, entre outras coisas, a vibração de um instrumento musical de corda, por exemplo). Esse “fundamento”, “motivo” (“Grund”) é adjetivado de “infinito” (“unendlich”). Seu saber diz respeito a que ele ultrapassa uma situação restrita, não tem um fim específico, por mais que tenha uma ligação primeira com algum objeto, objetivo particular. Fazer completamente, consumir (*vollziehen*, v. 11) esse movimento (“Schwingung”) envolve a realização da poesia (*Schwingung* aparece ainda em textos-chave da reflexão de Rilke sobre poesia, mencionados ao longo deste capítulo, como no texto “Erlebnis” e na carta a W. Hulewicz).

Nos últimos versos do soneto, no último terceto, o verbo *hinzuzählen* (v. 14), como junção, adição, gira em torno dos campos semânticos de consumir, consumação (lat. *consummare/ consummatio*) e consumir (lat. *consumere*), que se sugerem, anteriormente, no v. 11 como compleição (*vollziehen*) e, depois, ao final do v. 14, como dissolução (*vernichten*). Essa passagem (último terceto do SaO II, 13) pode ser vista como mais uma formulação, nos SaO, da relação entre elementos apolíneos e dionisíacos, reconhecendo, mantendo uma esfera de direito das duas partes. Ela esconjura o fim de um princípio de individuação, na destruição do número (“vernichte die Zahl”) (v. 14), que se soma ao todo (passa a ser outro), mas não do que foi feito, que também se indica como algo ‘conservado’ (“Vorrat”) (v. 13).

O último terceto recupera ainda, com variação (ou mesmo condensação) de termos, uma contraposição da “Nona Elegia de Duíno” entre os domínios do indizível e do dizível (*unsäglich/ sächlich*). “Unsäglich[...]”, “indizível”, do v. 13 do SaO II, 13, que talvez sirva como aposição de toda “provisão”, todo “ajuntamento da natureza plena” (“Vorrat der vollen Natur”) (v. 13) ou apenas dos ‘ajuntamentos’ “abafados” e “mudos” (“dumpf[...]”, “stumm[...]”) (v. 12), pela ligação de “abafados” e “mudos” com “indizível”, é contraposto a “jubilnd” (v. 14), “com júbilo”, que, no contexto, designa um ‘louvor’, ‘cantar’, dos vv. 5-6, do “du” a ser adicionado a esse “ajuntamento”. Na “Nona Elegia de Duíno”, nos vv. 28-31, há as seguintes

referências ao que é ‘dizível’ e ‘indizível’ na natureza: “Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands/ nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern/ ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun/ Enzian” (KA II: 228) (“Pois o viandante não traz da encosta da montanha/ uma mão cheia de terra para o vale, da terra a todos indizível,/ mas sim uma palavra conquistada, pura, a genciana azul/ e amarela”, na trad. de P. Quintela, RILKE 2003: 191). A oposição *dizível/ indizível* (ou não-dizível), *säglich/ unsäglich*, corresponde, no caso, ao que é formado/ informe. “Nós” também temos parte nisso, em nosso interior, por exemplo, com nosso “mudo coração”, do v. 19 dessa elegia (seguindo suas comparações e analogias), tendo sentimentos, experiências, impressões ‘indizíveis’ e também aqueles que se formam e refletem em palavras. Estamos a lidar, no último terceto do SaO II, 13, com esses aspectos em relação ao poeta. “Gebraucht[...]” (KA II: 264, v. 12) aí lembra a concepção poética, exposta principalmente em DE I e IX, de que as coisas nos ‘usam’ (*brauchen*), a nós, que as dizem, louvam, conservam. ‘Ser usado’ (pelas coisas, pelos objetos) concerne, nesse sentido, à realização da tarefa do louvor pelo poeta, a um processo de constituição da poesia. Essa realização, ‘consumação’, vincula-se a uma própria conservação, continuação em, da poesia (remotamente, pode-se achar aí um eco do mito da aniquilação e permanência de Orfeu, após sua passagem pelo mundo dos mortos).

Nesse último terceto do SaO II, 13, na transformação desse “du”, que se identifica com uma figura do poeta, com Orfeu, em ‘provisão da natureza’ (KA II: 264, v. 13) (“Vorrat der [...] Natur”), ele se aproxima também de Eurídice, como ela é caracterizada no poema “Orpheus. Eurydike. Hermes” (“hundertfacher Vorrat”) (KA II: 503, v. 81) (“cêntupla provisão”). Aqui, pode-se observar mais uma junção de características de Orfeu e Eurídice. Na passagem do “du”, de uma figura do poeta, à natureza, há um reflexo da passagem de Orfeu à natureza, elaborada no SaO I, 26: aí, continua sendo uma ‘fonte’ de poesia para ‘os poetas’.

4. 7. 8. SaO II, 28¹⁹¹

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.
Du warst noch die von damals her Bewegte
und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

¹⁹¹ KA II: 271-272.

besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn.
Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob –; die unerhörte Mitte.

Für sie versuchtest du die schönen Schritte
und hofftest, einmal zu der heilen Feier
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.

No SaO II, 28, ‘vir e ir’, que designa Orfeu no SaO I, 5 (v. 6), é usado em relação à dança, seus passos e movimentos. Com isso, a dançarina é chamada (no imperativo) a se juntar à esfera de Orfeu, a se aproximar de seu fazer. As referências à dança, na interpelação ao “du”, convêm às palavras de Rilke que dedicam o soneto à Wera Ouckama Knoop (SW II: 772-773; KA II: esp. 708; 744), nomeada no subtítulo do ciclo. Sua figura é muito ligada à dança nos SaO.

No primeiro quarteto, a palavra “constelação” (“Sternbild”) (KA II: 271, v. 3) é usada para designar a dança, a sua produção. A aproximação deve resultar da imagem – antiga – da dança do cosmos. A “pura constelação” (v. 3) se sugere como uma dança produzida pela arte. Na contraposição, subjacente, do poema, a dança como um fazer, um produto da arte, é o lugar em que “nós” (v. 4), a dançarina apostrofada e o poeta, ainda que efêmeros (v. 5), como os seres humanos são, “ultrapassam” (v. 5) a ‘ordem’ relativa à natureza (v. 4), a dança do cosmos, essa natureza perene. Esse movimento da natureza segue leis, ‘ordena’ as coisas numa mecânica sem sentidos, por assim dizer: o soneto reporta essa ideia de algo sem sentidos através da palavra “dumpf”, “de modo embotado”, que modifica ‘die ordnende Natur’ (‘a natureza que ordena’) (v. 4). Extrapolando essa moldura do movimento do cosmo, “ordnende Natur” (uma “natureza ordenadora”) convém a um princípio de ordenamento da razão como um exercício, no caso, da razão sem sentido, ao qual se contrapõe, no poema, a arte, com sua harmonia, integração entre esferas.

Na passagem para o segundo quarteto, o movimento do cosmo nessa sua ordenação ‘embotada’ (“dumpf”) (v. 4) é comparado ao movimento que Orfeu produz, efetua na natureza, seguindo, por um lado, o motivo existente em seu mito antigo, e, por outro, a elaboração desse motivo nos SaO. No ciclo, não apenas a natureza o escuta; Orfeu é aquele que dá sentidos a ela. Uma primeira formulação disso nos SaO – e marcante por sua posição no conjunto – é a expressão “hoher Baum im Ohr” (“alta árvore no ouvido”), do SaO I, 1, v. 2 (tratada na seção 4. 7. 2). No SaO II, 28, tal motivo se delineia em: “Denn sie regte/ sich völlig hörend nur, da Orpheus sang” (“pois ela se movimentava/ completamente a ouvir apenas quando Orfeu cantava”) (vv. 5-6).

A formulação no tempo verbal do passado, nos vv. 5-6, cria uma relação com a menina homenageada, a jovem Wera. Ela também não está mais presente. Mas – considerando tal

menção para a apóstrofe do v. 7 – ela ‘ainda’ (“noch”) fora ‘movida’ (“Bewegte”) (v. 7) por Orfeu. Nessa caracterização da dançarina, da dança, de ouvir Orfeu, ouvir a música e movimentar-se, ela é aproximada à natureza – nessa conjunção, há mesmo um certo paralelismo de sua referência “die von damals her Bewegte” (v. 7) (“a que foi movida desde então”) com o pronome “sie” (v. 5) (“ela”), relativo a natureza. A relação, através da ideia de produção de uma dança, entre arte e natureza é feita já no início do soneto, no símile da constelação. Na passagem dos quartetos para os tercetos, “árvore” (“Baum”) (v. 8), que aparece em relação à dançarina, também pode ser vista como um produto da arte, que se destaca da dançarina. No SaO II, 18, o rodopio (“Wirbel”) (KA II: 266, v. 3) da dança é designado “Baum aus Bewegung” (“árvore de movimento”) (v. 3); adiante, nesse mesmo soneto II, 18, a imagem prossegue em “dein Baum der Ekstase” (v. 9) (“tua árvore do êxtase”).

A imagem dos movimentos da dança como uma árvore é indicada no diálogo de Valéry *L'ame et la danse* (*A alma e a dança*): “Olhai enquanto isso esses braços e pernas sem conta!... Um pouco poucas mulheres fazem mil coisas. Mil labaredas, mil breves peristilos, pérgulas, colunas... As imagens se fundem, desaparecem... É um bosque de belos galhos, todos agitados pela aragem da música!” (VALÉRY 2005 [1921]: 21). Rilke lê esse diálogo no começo de janeiro de 1922 e, por volta da metade desse mês, prepara inclusive uma cópia desse texto para Merline (KÖNIG 2014: 81; v. também KA II: 885). Para C. König, a influência desse texto sobre Rilke à época explica até a formulação dos vv. 1-3 do SaO II, 28: “Ergänze/ für einen Augenblick die Tanzfigur/ zum reinen Sternbild einer jener Tänze” (KA II: 271) (“Completa/ por um momento a figura da dança/ em pura constelação de uma daquelas danças”). É difícil reportar essa diferença na tradução, mas, em alemão, a expressão “de uma daquelas danças” seria ‘eines jener Tänze’. Para König (2014: 21s.), Rilke teria, nesse caso, evocado a palavra francesa para dança, *la danse*, que é feminina (em al., dança é um substantivo masculino), resultando na formulação “einer jener Tänze” – de todo modo, a conjectura que ele, König (2014: 266, n. 3), rejeita em sua análise por sair de seu escopo interpretativo, parece bem plausível: haveria nesse trecho (vv. 1-3 do SaO II, 28) uma decomposição da palavra *Tanzfigur* (figura da dança, *Figur* é uma palavra feminina também em alemão) em “Sternbild einer [Figur/ Tanzfigur] jener Tänze”. No citado diálogo de Valéry, a dança se liga a um êxtase tanto daqueles que a observam (VALÉRY 2005 [1921]: 60ss.) quanto da dançarina, cujas últimas palavras podem ser compreendidas como uma descrição do êxtase: “Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas” (VALÉRY 2005 [1921]: 68). Nas palavras que exprimem o olhar mais distanciado de Sócrates no início do diálogo, a dançarina, na dança, ‘se desenraíza’:

“essa mulher bizarramente desenraizada, que se arranca sem cessar da própria forma, enquanto seus membros enlouquecidos parecem disputar entre si a terra e o ar [...]. Se quiseses, alma, tudo isso é absurdo” (VALÉRY 2005 [1921]: 40). Na passagem entre o movimento da dança, do sair de si, estar fora das coisas, e sua fala, a da dançarina, que se refere ao que lhe aconteceu, sua percepção e observação disso, ‘ela vem e vai’, na fórmula dos SaO.

No SaO II, 28, o movimento da dançarina, da sua dança, e o movimento da natureza são aproximados através da escuta de Orfeu, seguindo a elaboração desse motivo nos SaO: “Du warst noch die von damals her Bewegte/ und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang/ besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn” (KA II: 269s., vv. 7-9) (“Tu eras ainda a que foi desde então movida/ e de leve estranhada, quando uma árvore longamente/ se deu conta de ir, junto a ti, segundo a audição”). O trecho é bastante polissêmico. Possui muitos referenciais no âmbito do poema e do ciclo. Considerando o pano de fundo do mito e sua elaboração nos SaO, esse “segundo a audição” (KA II: 270, v. 9) (“nach dem Gehör”) tem como referência processos tanto interiores quanto exteriores. ‘Ir segundo a audição’ (v. 9) (“nach dem Gehör zu gehn”) menciona a escuta da dançarina e seus movimentos, música e dança. Mas nesses vv. 7-9, há uma ressonância do motivo do mito elaborado no SaO I, 1, o de Orfeu mover a natureza com seu canto, com sua lira. Como no SaO I, 1, ele move a natureza ‘para audição’ (“nach dem Gehör”) (SaO II, 28, v. 9). No SaO I, 1, isto leva a uma interjeição, que juntamente caracteriza essa sua ação, capacidade: “O reine Übersteigung!” (KA II: 241, v. 1), a ‘pura transcendência’ (transcendência no sentido dos SaO, próximo de um sentido etimológico da palavra, como passagem de um lugar, um espaço a outro, transição, transposição) da natureza. *Rein* (puro) – que, em sua obra, é quase uma assinatura de Rilke (Rainer Maria) – convém à designação de uma atividade da arte, mais especificamente da poesia, de proceder, realizar uma passagem ao que também é imaterial, invisível.

Na polissemia desses versos 7-9 do SaO II, 28, a “árvore” se transpõe nos sentidos, por assim dizer. Assim como a dançarina, a “árvore” também ‘vai segundo a audição’. Na elaboração do mito no ciclo, ela é transposta, no canto de Orfeu, “para a audição” (“nach dem Gehör”). Já em referência à dançarina, na comparação do movimento da dança com uma árvore (a árvore é o que a própria dançarina produz; é um produto de sua arte, de seus movimentos), como se delineia no SaO II, 18 (decerto em reminiscência ao texto de Valéry *L’ame et la danse*, *A alma e a dança*), a árvore, a partir dessa imagem, passa a fazer parte de uma esfera auditiva, com o visual dos gestos da dança sendo ligado à música, ao ritmo. A “árvore” é incluída na esfera da dança; participa das suas transições, do ‘transitório’ dos passos da dança. Na

realização da dança, de seus passos, ela se torna cada vez mais invisível, passando a existir em um domínio interior, em sua recepção. A audição se relaciona com um aspecto invisível. Nessa elaboração do motivo da natureza em movimento que existe no antigo mito de Orfeu, trata-se aqui também de uma consideração da natureza num sentido interior – na ambiguidade que a formulação disto comporta no ciclo.

Levando-se em conta o mito de Orfeu, esse “lugar” (“Stelle”), no primeiro terceto, “onde a lira/ se ergueu, ressoando” (“wo die Leier/ sich tönend hob”) (KA II: 272, v. 10-11) designa, entre outras coisas também por seu paralelo com o SaO I, 9, o Hades. ‘Levantar a lira’ (SaO II, 28, vv. 10-11; I, 9, vv. 1-2) no Hades, ‘em meio ao que desaparece’ (II, 13, v. 7), refere a uma possibilidade e capacidade de realizar a poesia, uma atividade artística, mesmo um louvor frente à morte, ao desvanecimento. O universo das estrelas, constelações, que aparece evocado na primeira estrofe do soneto (II, 28), pode ser entendido como uma esfera da permanência; nós, como outras formações da natureza, somos “efêmeros” (“vergänglich”) (v. 5). Temos não apenas parte nessa esfera da natureza, mas essa consciência (“wußtest”) (v. 10). Como se assinala no SaO II, 18 (KA II: 266, vv. 1-2), a dança (como a poesia) se liga, seguindo as formulações próprias dos SaO, a uma esfera da efemeridade e realização de sua conservação, ‘transcendência’ na arte, ao ‘transferir’, ao ‘transportar’ “todo perecível em passada” (“Tänzerin: o du Verlegung/ alles Vergehens in Gang”). A tradução do trecho ao português é difícil, por causa de sua polissemia no alemão e de sentidos que se agregam a um uso muito próprio da língua nos SaO (“Bailarina, ó transposição/ de todo perecível em passada”). No contexto desse soneto (II, 18), do ciclo, a “passada” (“Gang”) é uma menção aos passos da dança. Como “Gang” lembra uma forma do passado verbal de *vergehen* (*vergangen*), palavra (“*Vergehen*”) que, por sua vez, possui um eco inicial de “*Verlegung*” (no poema, são formas nominais de verbos; itálico D. S.), no próprio plano da língua existe uma “transferência” do que é ‘efêmero’, ‘transitório’, em algo feito, realizado na arte, que ali adquire sua permanência. Considerando esses vínculos, “für sie” (II, 28; KA II: 272, v. 12), “para ela”, que se refere a esse lugar em que a ‘lira’ de Orfeu ‘se levanta’ (lugar que pode ser identificado com o mundo dos mortos), bem como à própria lira de Orfeu, a dançarina ‘tentava’ fazer a sua arte, “os belos passos” (“die schönen Schritte”) (v. 12) de dança. ‘A lira’ de Orfeu ‘que se levanta’ no mundo dos mortos se liga à elaboração do motivo do mito no ciclo de Rilke, a uma poesia, arte, que contempla, comporta a transitoriedade (assim, resguardando-a), mesmo o perecimento. Nessa relação, a dançarina ‘tentava’ (v. 12) uma dança que fizesse jus a essa realização poética de Orfeu.

Algo audacioso nesse soneto é que “für sie” (v. 12) pode retomar também “die unerhörte Mitte” (v. 11), “o centro inaudito”. A palavra *unerhört* comporta vários significados na passagem (cf. p. ex. KÖNIG 2014: 26s.). No contexto interpretivo desenvolvido aqui, é como se houvesse a indicação de que se lida com algo de Orfeu (da poesia de Orfeu) que é ‘inaudito’, ‘jamais ouvido’, senão que ‘novo’, criado, elaborado, sugerido no ciclo de Rilke. Certa cautela em relação à produção artística da dançarina (“versuchtest”; “hofftest”) (“tentavas”; “esperavas”) (KA II: 272, v. 12; 13) deve assinalar ainda que o alcance do que se propõe na arte não é simples. Nessa leitura, a dançarina ‘esperava’ (v. 13), com sua dança (“Gang und Antlitz”) (v. 14), fazer parte da arte de Orfeu, fazer algo como a sua poesia, o seu louvor, homenageando-o, comemorando: “zu der heilen Feier/ des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn” (“voltar passo e semblante para/ a inteira festa do amigo”) (vv. 13-14), considerando “amigo” (“Freund[...]”) um poeta que mediatamente se liga a Orfeu – o início do soneto seguinte se inicia com a menção a “amigo” (“Freund”) (KA II: 272, v. 1), cujas características se vinculam às do poeta para Rilke (como desenvolvido no texto “Über den Dichter”), bem como a características do poeta mencionadas no ciclo em questão; nessa conjuntura, não é de se excluir que a indicação de Rilke, segundo a qual o SaO II, 29 é dirigido a um “amigo de Wera” (SW II: 773), designe a si mesmo. Por causa da figura retórica do *apokoinou*, em que, no caso, o genitivo “des Freundes” (v. 14) serve tanto ao que lhe é precomo posposto, o período pede também uma outra leitura. Nesta, a dançarina esperava, ao fazer sua arte (v. 12), levar o poeta a participar dessa comemoração, homenagem a Orfeu, nos SaO. ‘Virar’ o “passo e semblante do amigo” (vv. 13-14) recorda a imagem de Orfeu que se vira ao Hades. Desso modo, Wera, que morreu, espera também que o poeta se volte a ela e a inclua nessa esfera da poesia de Orfeu, louvando-a, salvando-a num interior, na poesia, o que é, de modo performativo, realizado nesse soneto.

4. 8. Considerações finais: mito de Orfeu e caracterizações da poesia e do poeta nos SaO

O tratamento do mito de Orfeu nos SaO expõe – de modo até performativo no I, 1, por exemplo – um fazer do poeta que se deixa vincular à tarefa da poesia para Rilke, como analisado ao longo do capítulo. Tal fazer diz respeito a uma transposição (e consideração, também conservação) das coisas num espaço interior. Esse espaço se refere, em certa medida, ao próprio poema, de tal modo que este é para ser abarcado tanto em sua materialidade, sua qualidade sensível, mesmo visível, quanto em um aspecto ‘etéreo’, num sentido mais imaterial. Isto se conjuga com um processo, considerado pelo Autor, de passagem das coisas ao invisível. O mito

em questão é elaborado e aproximado, mesmo conformado a ideias de Rilke sobre poesia, suas concepções poéticas, a partir de motivos encontráveis na Antiguidade, os quais conhecem um entrelaçamento ao longo do ciclo. Estes são, principalmente: o Orfeu capaz de mover a natureza; a sua catábase, bem como a relação entre Orfeu e Eurídice; a morte de Orfeu pelas ménades e a continuidade de sua poesia (junto à cabeça e lira, de seu coração, no ciclo). Há outros motivos desse mito provindos da Antiguidade que vão ainda sendo sugeridos, como a relação entre sua lira e o movimento do cosmos. Pelos poemas analisados aqui de forma mais detida, os sonetos se ligam, textualmente, bastante às *Metamorfoses* de Ovídio. Além disso, saindo das referências mais imediatas à Antiguidade, reporta-se ao próprio poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”.

De todo modo, nessa sua elaboração, o mito de Orfeu funciona como um pano de fundo dos SaO. Quer dizer, o ciclo traz Orfeu no título, mas se reporta a ele de forma alusiva e mesmo mediada, na maioria nos sonetos. Há muitas menções ao mito que puderam ser destacadas, mas não se expõe muito o mito nem se demora em sua narração. Por vezes, ele nem mesmo é narrado, ainda que apareça no soneto o nome de Orfeu ou Eurídice. O mito é quase como uma narrativa subjacente ao ciclo, não unívoca, mas composta por várias narrativas, diversos membros. Algo análogo ao que se observou no capítulo sobre Trakl, existe uma maior abstração no tratamento do mito, em comparação com o poema “Orpheus. Eurydike. Hermes”, por exemplo. Certamente, o soneto que se dedica a contar de maneira mais direta e extensa, menos alusiva, algo do antigo mito de Orfeu é o I, 26. Já em menor medida, o I, 1. Há no ciclo, de maneira geral, uma comemoração, um louvor da arte como um sentido da natureza, através da representação e elaboração do mito de Orfeu.

Outro tema da Antiguidade pertinente a Orfeu tratado no ciclo é sua relação com Apolo e Dioniso. Na Antiguidade, essa relação é figurada de diferentes maneiras. A sua aproximação nos SaO tem um *páthos* conciliatório que lembra a narrativa de Orfeu nas *Metamorfoses*, no que tange à dicotomia Apolo-Dioniso. Mesmo a ação das ménades sobre Orfeu encontra uma justificação (esse motivo do SaO I, 26 retorna em outras passagens do ciclo; nas *Metamorfoses*, elas são punidas por Baco, Met. 11, 67-99). Nos SaO, Orfeu compartilha traços tanto com Apolo quanto com Dioniso. É tanto o “deus com a lira” (“Gott mit der Leier”) (p. ex. I, 19, v. 8, KA II: 250) quanto vinculado ao vinho (I, 7, KA II: 244). Isto diz respeito também a predicados mais abstratos relativos à caracterização de Orfeu no ciclo. Ele se liga tanto à ordem (SaO I, 26, v. 3) (e mesmo à contenção), que podem ser entendidos como atributos de Apolo, quanto à transgressão, de Dioniso. Esses predicados incidem em características da poesia, em atribuições

do fazer poético nos SaO; nas ênfases, ali, tanto num aspecto de clarificação, que se mostra, por exemplo, em sua postura expositivo-didática, de transmissão de saber, quanto no inebriamento, êxtase (*Rausch*).

Além disso, existe ainda no ciclo uma aproximação entre Orfeu e Cristo, Orfeu e motivos do cristianismo (o que se viu, por exemplo, em análises dos sonetos I, 26; I, 1; I, 5). Mas nisso, nessa elaboração dos *Sonetos*, Orfeu não deixa de se designar como algo imanente à natureza, como uma força da poesia. A confluência de características entre Cristo e Dioniso, no Orfeu dos SaO, recorda Hölderlin. Este aparece como um modelo não apenas por ser um autor que trata de intermediações entre Antiguidade e era cristã, Antiguidade e tempo moderno; não apenas por fornecer uma dicção poética que cunha a obra trágica de Rilke, mas Hölderlin é também estilizado como um Orfeu, no poema “An Hölderlin”, em que é representado mesmo como um deus (cf. *supra* esp. seções 4. 7. 5. e 4. 7. 6. 2). O Orfeu dos SaO é, ainda, aproximado à caracterização de Hölderlin nesse poema de Rilke. É de se notar que as representações de Orfeu em Rilke e Trakl se conjugam com um progressivo ‘descobrimento’ da obra de Hölderlin no séc. XX¹⁹².

No que concerne a identificações entre a instância do poeta e o Orfeu representado nos SaO, este aparece como uma referência que ultrapassa o que é singular, particular. O poeta dos SaO não deixa, contudo, de incorporar também características e atividades atribuídas a Orfeu no ciclo, a partir da elaboração de seu mito antigo (como a ‘transposição’ poética); elaboração na qual se constata distanciamentos em relação a predicados de Orfeu expostos em versões antigas do mito. Uma diferença no tratamento do motivo da catábase que possui muitas consequências para concepções sobre poesia expostas nos SaO está em que o canto, o louvor do poeta não deve se limitar a uma ‘conquista’ – algo como reaver Eurídice.

Na elaboração desse mito por Rilke, Eurídice representa também atributos relativos ao poeta e à atividade poética. Eurídice é vinculada ao sono, ao dormir. Mediamente também ao esquecimento e à ebriedade (“Mohn”, no I, 9, v. 5). Em muitos momentos, existe uma confluência das características atribuídas a Orfeu e Eurídice na poesia de Rilke aqui analisada. Algo que resultou da análise do SaO I, 2 é que se podem identificar traços de Eurídice na figuração do motivo da menina interior (*inneres Mädchen*), presente na poesia do Autor. Ela significa para a instância do poeta, entre outras coisas, uma intermediação entre mundo interior

¹⁹² Stefan Metzger (2011: 2ss.) oferece, no seu artigo em *Hölderlin-Handbuch*, um breve resumo acerca das edições de Hölderlin nas duas primeiras décadas do séc. XX.

e exterior. Isto pode ser relacionado à constituição de um *espaço interior de mundo* (*Weltinnenraum*) no poema, algo característico da poesia de Rilke.

5. Ingeborg Bachmann: “Dunkles zu sagen”

No primeiro verso de “Dunkles zu sagen”, quarto poema de *Die gestundete Zeit*, livro de estreia de I. Bachmann publicado ao final de 1953 (v. BARTSCH 1988: 53; WIEDEMANN 2003: 28), o “eu” se compara à figura de Orfeu. Um ano antes da publicação do livro, o poema vem à lume, sem título, ainda com diferenças em relação à versão final (WIEDEMANN 2003: 33), na antologia de Hans Weigel *Stimmen der Gegenwart*, como quinto poema do “ciclo” (“Zyklus”) de poemas de Bachmann *Ausfahrt* (W I: 639). Como nota Barbara Wiedemann (2003: 28), o título dado, “Dunkles zu sagen”, expõe mais as palavras com as quais a primeira estrofe termina (W I: 32, v. 5); com isso, mais ainda a alusão a “Corona” (tratado brevemente no primeiro capítulo; ao longo deste, esse poema de Celan volta a ser um objeto de atenção) – quanto a estrofe, ela é aqui, novamente, entendida num sentido abrangente, gráfico; no poema, não são grupos com a mesma quantidade de versos, que seguem um esquema sempre recorrente. No livro *Die gestundete Zeit*, “Dunkles zu sagen” (citado de W I: 32) se encontra num conjunto de nove poemas inseridos sob a designação “I”, indicando uma primeira parte do livro, a qual começa com o poema “Ausfahrt” e termina com o poema homônimo ao livro, “Die gestundete Zeit”:

Wie Orpheus spiel ich auf den Saiten des Lebens den Tod und in die Schönheit der Erde und deiner Augen, die den Himmel verwalten, weiß ich nur Dunkles zu sagen.	5
Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich, an jenem Morgen, als dein Lager noch naß war von Tau und die Nelke an deinem Herzen schlief, den dunklen Fluß sahst, der an dir vorbeizog.	10
Die Saite des Schweigens gespannt auf die Welle von Blut, griff ich dein tönendes Herz. Verwandelt ward deine Locke ins Schattenhaar der Nacht, der Finsternis schwarze Flocken beschneiten dein Antlitz.	15
Und ich gehör dir nicht zu. Beide klagen wir nun.	20
Aber wie Orpheus weiß ich auf der Seite des Todes das Leben und mir blaut dein für immer geschlossenes Aug.	

‘Tocar’, ‘apresentar a morte’, “como Orfeu” (vv. 1-2): no referencial do mito, as palavras dos primeiros versos do poema sugerem um momento, uma situação de lamento de Orfeu à lira pela perda, morte de Eurídice. Se isto se refere, no âmbito do mito, à sua primeira ou segunda perda, se essa distinção é significativa no poema, não há indicações muito específicas. A relação entre vida e morte nesses versos comportam também contraposições. Ainda que as ‘cordas’ de Orfeu possam ser consideradas ‘da vida’, pelo poder de sua música de mover a natureza, a princípio até trazer os mortos à vida, sua poesia trata da morte; ele delineia, mostra, nesse ponto, a morte. Nessa referência ao mito, a comparação (“wie”) (v. 1) veicula uma imagem, ilustra um exemplo de alguém em situação análoga de tematizar a morte na poesia – análoga porque uma comparação não precisa significar uma identificação completa.

Nessa primeira estrofe, designa-se um “eu” que se ocupa da morte, desse motivo. O ‘dizer escuro’ (v. 5) combina ainda com a temática da morte, também melancolia, tristeza, nesse sentido. Esses aspectos perpassam a relação que se estabelece com um “tu” (pronome possessivo de segunda pessoa no v. 4) no poema, a qual apresenta, juntamente, associações com elementos, motivos amorosos; nessa primeira estrofe, no modo como se mencionam os olhos, por exemplo. Os olhos, como um elemento de identificação e procura entre os amantes, não são algo raro na lírica amorosa. Para B. Wiedemann (2003: 29), “‘olhos que gerem o céu’ poderiam ser vistos em conjunção com elementos típicos do elogio petrarquista às mulheres” (“‘Augen, die den Himmel verwalten’ könnten mit den typischen Elementen petrarkistischen Frauenlobs zusammengesehen werden”). Knittel (1998: 170) aproxima essa passagem, o v. 4 de “Dunkles zu sagen”, com “und dein gewitterhaft blaues/ Aug reicht der Erde den Himmel” (“e teu olho azul de tempestade/ estende à terra o céu”) (KGA: 45, vv. 4-5), do poema “Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt” (“À noite, quando o pêndulo do amor balança”), do livro de Celan *Mohn und Gedächtnis* (final de 1952/ início de 1953). Aqui, pelo título, quer dizer, primeiro verso do poema, a imagem dos olhos que refletem o céu pode ser inserida, em alguma medida, junto à temática amorosa. Sem entrar em detalhes específicos dessas imagens nos poemas citados, em certas tensões que se vinculam a elas ali, os olhos, o olhar que é relacionado com o céu – o traço que motiva essa imagem é certamente a cor, são as cores que podem existir em olhos e no céu – indica uma intermediação, junção entre planos distintos, domínios diferentes (terra e céu), retratando uma força do amor. Num sentido abrangente, pode indicar uma promessa ou um prenúncio, apesar dos perigos (“gewitterhaft”, “tempestuoso”, em KGA: 45, vv. 4), de enlevo, mesmo paraíso ou até salvação.

Existem algumas recorrências nos versos apontados desses dois autores. Em nível mais formal, o verso (o quarto verso, em ambos os casos) se inicia com a conjunção coordenada aditiva “und”, seguida de um pronome possessivo de segunda pessoa do singular, o qual é relacionado ao(s) olho(s). No entorno desse v. 4, apresentam-se as palavras “Erde” (“terra”) e “Himmel” (“céu”), nos poemas. Nos vv. 4-5 de “Dunkles zu sagen”, o espelhamento do céu nos olhos, continuando no âmbito da imagem proposta, também diz respeito a um “eu” que mostra uma noite (designada ainda em “Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt”, “À noite, quando o pêndulo do amor balança”) para o “tu”; um “eu” que expressa, expõe, com suas palavras, em direção a ele o ‘escuro’, ‘o que é escuro’ (“Dunkles”). O ‘escuro’, novamente, convém à indicação da “morte” (“Tod”), do início do poema. Designações de amor e morte, aparecem, assim, em certa conjunção. Junto a esse tema da morte, na primeira estrofe de “Dunkles zu sagen”, o dátilo, que comparece entre um ritmo alternante (al. *alternierend*, quer dizer, alternando *Senkungen* e *Hebungen*, sílabas não-acentuada e acentuada no verso), contribui para a distinção de um caráter mais solene (um exemplo de passagem em que o dátilo se faz perceber: “**auf den Saiten des Lebens den Tod/ und in die Schönheit der Erde**”). Aliás, uma cláusula métrica que não deixa de ter suas relações com a poesia antiga em hexâmetro, pois muitos desses versos terminam assim, bem como com odes, especialmente a sáfica, e que se destaca nessa primeira estrofe de “Dunkles zu sagen”, é a conhecida como adônio (-uu-u). Distinguível já no título (“Dunkles zu sagen”), ela ressoa em outros momentos do poema, além da primeira estrofe (nesta estrofe: “Schönheit der Erde”, “Himmel verwalten”, “Dunkles zu sagen”). Na lírica alemã, essa cláusula lembra – decerto que não exclusivamente, mas de forma muito característica – a tematização do poeta, “stiften die Dichter” (StA 2,1: 189, v. 59 de “Andenken”) e do amor, em “Hälfte des Lebens”¹⁹³ (na primeira estrofe desse poema de Hölderlin). Esses motivos (a tematização do poeta e do amor), ou, de outro modo, a conjunção desses motivos constitui parte intrínseca do mito de Orfeu. No que concerne ao aspecto métrico de “dunkles zu sagen”, dessa expressão, ele ecoa o fim do verso de “Corona” do qual essas palavras do poema de Bachmann apresentam também um espelhamento, “sagen uns Dunkles” (KGA: 39, v. 9) – os versos citados de “Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt” também terminam em adônio: “**Erde den Himmel**” (KGA: 45, vv. 4-5).

O motivo do olhar, que aparece nessa primeira estrofe de “Dunkles zu sagen”, é um elemento muito característico do mito de Orfeu. No mito, o olhar de Orfeu, de certo modo, é um que, como se designa no poema, ‘gerencia’, ‘controla o céu’ (W I: 32, v. 4), pois caso ele

¹⁹³ V., a esse respeito, o livro de Menninghaus (2005) sobre o adônio e o citado poema de Hölderlin.

se vire para baixo (como nas versões de Virgílio e Ovídio) e olhe para Eurídice, ela tem de voltar ao reino das sombras, da escuridão, e não tem mais acesso ao ‘mundo superior’ e a esse céu (na imagética da mitologia grego-romana, o mundo dos vivos é súpero, enquanto o dos mortos, desce-se até ele, p. ex. Met. 10, vv. 11-17; ainda seguindo essa imagética, o Hades é o reino das sombras, como visto no terceiro capítulo, o sol não o visita, Met. 2, 45-47): “Wie Orpheus spiel ich/ auf den Saiten des Lebens den Tod/ und in die Schönheit der Erde/ und deiner Augen, die den Himmel verwalten,/ weiß ich nur Dunkles zu sagen” (W I: 32, vv. 1-5) (“Como Orfeu toco/ nas cordas da vida a morte/ e à beleza da terra/ e de teus olhos, que gerem o céu,/ sei dizer apenas coisas escuras”). Nessa consideração, o olhar do “du” é um como o de Orfeu; ele recebe traços de Orfeu.

A imagem, no poema, dos ‘olhos que dão acesso ao céu’ (v. 4) se associa, por essa perspectiva, não apenas à lírica amorosa, mas a uma tensão entre eu e tu, a qual se distingue ainda na palavra “verwalten” (v. 4). Como no mito em questão, em “Dunkles zu sagen” esse motivo do olhar aparece em intersecções entre as esferas da vida e da morte. Por um lado, temos a “beleza da terra” (“Schönheit der Erde”), a beleza de quem se ama (representado de forma metonímica nos “olhos”), por outro, o predicado da ‘escuridão’ (“Dunkles”), que é um característico do Hades. No poema, existe uma constituição de coordenadas referentes a planos superior e inferior através da sequência “terra” (v. 3) e “olhos”/ “céu” (v. 4). Nessa relação com o mito, fica latente a ideia de um “eu” localizado num plano inferior, relativo ao mundo dos mortos do mito de Orfeu, ao Hades, e identificado com sua escuridão, que ‘se dirige em direção à terra’, acima, aos olhos do “du” – a ideia de um movimento se delineia pelo uso da preposição “in” mais acusativo (v. 3). Nessas designações, o eu se identifica à figura de Eurídice, enquanto o “du” a Orfeu e seu olhar que ‘controla o céu’ (W I: 32, v. 4). No mito, o olhar no mundo dos mortos se dá com Orfeu num plano superior e Eurídice ‘dirigindo-se à terra’ (W I: 32, v. 4), para cima (sendo o Hades um mundo inferior).

Na segunda estrofe do poema, uma comparação, uma aproximação entre eu e tu encontra uma formulação condensada na expressão “auch du” (v. 6) (“também tu”). “Também” o “du”, no caso, ‘viu’ “o rio escuro” (“den dunklen Fluß sahst”) (v. 10), ‘que passou ao seu lado’ (“der an dir vorbeizog”) (v. 11). Seguindo a imagética do mito assinalado no poema, ‘o rio escuro’ é parte da paisagem do mundo dos mortos, do Hades. Pode ser compreendido como uma alusão ao Estige, citado no mito de Orfeu em Virgílio (Georg. 4, v. 480, ver esp. v. 506) e Ovídio (Met. 10, v. 13), ao Cócito (com seu “negro limo”, “limus niger”, Georg. 4, v. 478, ainda que ele seja descrito aí mais como um lago) ou mesmo ao Aqueronte. De modo sucinto, esse “rio” (W I:

32, v. 10) convém a uma menção ao Hades. Isto tem ainda uma correspondência com que, no poema, o ‘escuro’ é muito relacionado com a morte. A visão do ‘rio escuro’ pelo eu aponta, no âmbito do mito, para a morte de Eurídice: ela morre e vai à região dos mortos. A morte, nesse sentido, ‘passa ao lado’ (v. 11) do “du”: Orfeu ‘vê’ a morte de Eurídice. Ele desce ao mundo dos mortos em sua busca. Nessa referência, ambos ‘veem’ o rio escuro, passam pelo, para o Hades.

Nas *Metamorfoses*, a morte de Eurídice é conjugada com indicações de suas núpcias. Ali, referências a isto são, por exemplo, a presença de Himeneu no início da narrativa (Met. 10, v. 2) e a denominação “nupta” (Met. 10, v. 8) (“noiva”, “esposa”) para ela. A morte de Eurídice em suas núpcias parece ecoar em “Dunkles zu sagen” com a menção ao “leito” (na tradução de “Lager” por João Barrento, BACHMANN 1992: 27; sobre isto, v. também JAGOW; STEGER 2002: 107s.). Essa “manhã” (“Morgen”) (W I: 32, v. 7) aparece, em tal aproximação, como um despontar, um momento de início da ‘nova’ vida nupcial. Mesmo o “cravo” (“Nelke”) (v. 8) pode ser associado a uma imagem da esfera amorosa. Para Knittel (1998: 172), é comum o cravo ser um “símbolo do amor e fertilidade” (“Liebes- und Fruchtbarkeitssymbol”). Talvez, por ter características de apelo a nossas sensações, o cravo se relacione a sensualidade. Em “Dunkles zu sagen”, como o ‘cravo dorme no coração’, a imagem pode indicar um apaziguamento ou uma satisfação (amorosa, no caso). Como seja, nessa segunda estrofe, temos elementos que também se deixam abarcar como parte da esfera amorosa/ conjugal, como parte “do discurso amoroso” (“des Liebesdiskurses”) do poema, nas palavras de B. Wiedemann (2003: 29). Ela (WIEDEMANN 2003: 29) vincula esses elementos, como a relação do olhar/ céu, o orvalho no leito, a flor no coração (W I: 32, vv. 7-9), à linguagem da lírica amorosa, uma que remonta à lírica trovadoresca, *Minnesang*; a imagens de canções d’alba (*Tagelied*). Knittel (1998: 172) também os compreende como indicativos do término de uma noite de amor, a qual é seguida de um abrupto despertar (contrapondo um momento de felicidade a seu final). Como no mito de Orfeu, designa-se uma virada, mudança de sina, a entrada em cena de uma catástrofe num momento auspicioso, algo que ecoa a morte da jovem Eurídice em seu casamento. Note-se, contudo, que, como no caso de ‘olhos que gerem o céu’ (W I: 32, v. 4), junto a indicativos de uma relação e linguagem amorosa, existe uma violência latente que perpassa essas imagens do poema. Ela é mais exposta na terceira estrofe.

A relação que se delineia no poema entre eu e tu é atravessada pela experiência de amor e morte, experiência de um acontecimento terrível que os afeta e mesmo caracteriza. No mito, isto diz respeito à passagem pela morte que concerne, de maneiras diferentes, tanto a Orfeu

quanto Eurídice. Nesse ponto, procede-se a uma aproximação entre os dois, entre esse eu e tu, na segunda estrofe do poema. Uma das maneiras em que ela acontece é através da lembrança. Recorre-se ao que se passou entre eles. A mudança do tempo verbal do presente para o passado (*Präteritum*), na passagem da primeira para a segunda estrofe, liga-se a uma recuperação de aspectos que incidem em suas determinações. Ela se vincula ainda à exortação ao não esquecimento, com o imperativo que abre a segunda estrofe (“Vergiß nicht”) (W I: 32, v. 6). Esse voltar-se ao passado se conjuga com uma contraposição à força do esquecimento, talvez em geral, mas também a um esquecimento de algo que determina sua relação (a entre eu e tu). O tempo passado prossegue na terceira estrofe, o que sugere a continuação desse estímulo à lembrança, de uma recuperação de traços que conformam sua relação.

A terceira estrofe de “Dunkles zu sagen” apresenta certa indeterminação sintática em sua primeira frase. B. Wiedemann (2003: 30) a considera “peculiar”, entre outras coisas, “por causa de seu nexos sintático pouco claro na primeira parte” (“merkwürdig wegen ihrer unklaren syntaktischen Verhältnisse im ersten Teil”). Nela, algo de arcaico ressoa, com sua “construção participial, que”, nas palavras de Wiedemann (id. ibid.), “parece algo do latim” (“lateinisch anmutende Partizipialkonstruktion”). A construção e formas arcaizantes combinam com o tratamento no poema desse mito grego, conhecido – para nós – em muito pelas suas transmissões latinas. Em relação à estrofe anterior, já que existe uma continuação do passado (*Präteritum*) no poema, o início da terceira estrofe, “Die Saite des Schweigens/ gespannt auf die Welle von Blut” (W I: 32, vv. 12-13) (“tendo a corda do silenciar/ tensa pela onda de sangue”; ou, na trad. de J. Barrento: “com a corda do silêncio/ tensa sobre a onda de sangue”, BACHMANN 1992: 27), pode indicar uma situação ou ameaça de emudecimento, em decorrência do ‘acontecimento tenebroso’ referido na segunda estrofe, a morte de Eurídice. Dada a polissemia das palavras e construção dessa passagem, o que se designa nos vv. 12-14 oscila entre a consideração de uma mudança para o emudecimento ou o fazer soar: “Die Saite des Schweigens/ gespannt auf die Welle von Blut,/ griff ich dein tönendes Herz” (W I: 32) (“tendo a corda do silenciar/ tensa pela onda de sangue,/ agarrei teu coração soante”), principalmente pela contraposição entre “corda do silenciar” e “coração soante”.

Em ‘tocar’, ‘apanhar o coração’ (*das Herz greifen*) (v. 14) ressoa um sentido de *mexer com o coração, tomar o coração*¹⁹⁴: o “eu” comove, por assim dizer, o “du”. Seguindo as

¹⁹⁴ Em alemão, existe a expressão idiomática *jemandem ans Herz greifen*, com o sentido de abalar alguém, provocar reação emocional, afetar (emocionalmente), sensibilizar. Um sentido de *greifen* que se associa a essa passagem também é, certamente, o de tocar na acepção indicada ao final (IV) da entrada *greifen*, no dicionário *Grimm*: “mit vorliebe und wohl ursprünglich in anwendung auf saiteninstrumente” (“com preferência e decerto

referências do mito, com a morte de Eurídice, aludida na segunda estrofe (por uma perspectiva, Eurídice é agora vinculada a um silenciar que é próprio do mundo dos mortos), o coração de Orfeu é ‘tocado’, ‘abalado’; coração de Orfeu, ao qual convém o adjetivo “tönend” (W I: 32, v. 14), que destaca a característica, a qualidade musical dessa figura. Mas ainda no que diz respeito ao aspecto musical, a esse atributo em consideração ao “eu” e “tu”, nos vv. 12-14, designa-se aí, por essa imagem, que o “eu” é também aquele que ‘dedilha’ (na trad. do trecho por Barrento: “dedilhei o teu coração vibrante”, BACHMANN 1992: 27), ecoando os versos iniciais do poema “Dunkles zu sagen”. A menção à “corda” usada em instrumentos musicais (“Saite”), no v. 12, mesmo a qualificação sonora (“tönend”) (W I: 32, v. 14) para o “coração” (“Herz”) lembra o uso de *greifen* junto a tocar um instrumento, uma nota musical. Por outro ângulo, nessa identificação do coração (v. 14) com a corda (v. 12), dá-se a entender que mesmo a lira, as ‘cordas’ de Orfeu são perpassadas, nesse ponto, por um emudecimento. Já que se lida com uma “corda do silêncio” (v. 12), há uma ambivalência, nessa passagem, entre tocar e silenciar. O fazer poético, na imagem do ‘tocar o coração tensionando as cordas’, é ‘abalado’ por um emudecer.

Levando-se em conta a sequência do poema, existem alusões a passagens das figuras (Eurídice e Orfeu; eu, tu) pelo mundo dos mortos. Em consideração ao “du”, ela se divisa ainda nos versos seguintes da terceira estrofe, na sua transformação em noite (“Verwandelt ward deine Locke/ ins Schattenhaar der Nacht”) (W I: 32, vv. 15-16) (“Tua madeixa tornou-se/ o cabelo de sombra da noite”), em sua passagem ao domínio do escuro – nesse aspecto, *tönen*, em relação ao coração (v. 14), entra numa sequência de indicações de mudança de cor. Ainda sobre os vv. 12-14 do poema, mais uma vez, e talvez num exemplo mais extremo, temos um trecho em que menções a elementos característicos da esfera amorosa se imbricam com sugestões de brutalidade, constrangimento (como os ‘olhos’ do “du” ‘que gerem o céu’, na primeira estrofe). No ‘tocar’, ‘tomar o coração’ (vv. 12-14), a força da expressão concorre com uma imagem visceral. Mas a passagem de Orfeu ao mundo dos mortos não precisa dizer respeito a algo como sua morte definitiva: existe também sua descida ao Hades em busca de Eurídice; a sua ida, em vida, por assim dizer, na designação do mito, ao mundo dos mortos após a morte de Eurídice (aludida na segunda estrofe, seguindo a leitura aqui feita).

Uma diferença na menção ao coração do tu na segunda e na terceira estrofe é que aqui ele é ‘tocado’ (v. 14), enquanto que lá é designado como algo adormecido, dormente (vv. 8-9);

originalmente aplicado para instrumentos de cordas”). <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=greifen> (Acesso 11/12/2018).

aproximado de uma aquietação, um recolhimento, em consideração a esse campo semântico. Em conjunção com isso, ‘o ser tomado’ (v. 14) se relaciona com uma mudança de estado do “du”, na terceira estrofe, e uma participação, entrada nesse domínio do ‘escuro’, retratada ao longo da terceira estrofe. Nisso, o “tu” faz uma passagem para a esfera vinculada ao “eu” desde o início do poema, para o escuro, que também se relaciona com a morte (v. 2). Aproximações e distanciamentos entre as esferas, características do eu e tu são indicados. Nas duas primeiras estrofes, destacam-se no tu os olhos, a visão. A ‘escuridão’ não deixa de ser um impedimento para a vista. Eu e tu do poema são apresentados em certa tensão, nessas relações e separações. Os olhos do tu exercem um domínio sobre o eu. Mas em sua ‘transformação’ (v. 15) (“verwandelt”), ele é ‘tocado’, afetado pelo eu (v. 14). Nessas caracterizações de eu e tu, existem ainda os reflexos do mito elaborado no poema. Seu “cacho”, sua “madeixa” lembra o cabelo cacheado de Orfeu representado em antigos vasos gregos. “Schattenhaar” (v. 16) (“cabelo de sombra”) convém à representação dos mortos no Hades como sombras. Em relação ao mito de Orfeu, isto sugere uma descida ou ida para o mundo dos mortos. Na expressão do poema “Schattenhaar der Nacht” (v. 16) (“cabelo de sombra da noite”), continua-se no âmbito de uma aproximação do tu com o céu, um céu agora noturno. A imagem, a metáfora cosmológica segue até o final, já que *blauen* (v. 23) é um verbo usado em relação ao céu, quando se torna azul. ‘Como Orfeu’, trata-se de uma passagem pelo mundo das sombras, não uma permanência lá, por assim dizer. Essa passagem pelo mundo das sombras significa ainda, no poema, uma passagem pelo sombrio: nos últimos versos da terceira estrofe, temos esse “du”, acobertado pela ‘escuridão’. A expressão “der Finsternis schwarze Flocken” (v. 17), “negros flocos da escuridão” (na trad. de J. Barrento, BACHMANN 1992: 27), que caem sobre o “du” (W I: 32, v. 18), que o encobrem (*beschneien*¹⁹⁵, v. 18), não só acentua palavras relativas à escuridão, mas o aspecto sombrio, terrífico (“Finsternis” tem, em seus sentidos estendidos, o significado de trevas).

Como brevemente apontado acima, a terceira estrofe de “Dunkles zu sagen” possui algumas peculiaridades. Segundo B. Wiedemann (2003: 30s.), a forma “ward” (W I: 32, v. 15), a palavra “Antlitz” (v. 18), por exemplo, fazem-se notar, pelo seu arcaísmo, mais ainda por constituírem exceções no contexto do livro *Die gestundete Zeit* (essas formas não se encontram novamente nesse livro). Em contrapartida, elas são bastante recorrentes na obra inicial (*Frühwerk*) de Celan (WIEDEMANN 2003: 30s.). Já as primeiras palavras de *Mohn und Gedächtnis* são “ein Kranz ward gewunden” (“uma coroa foi vergada”), no poema “Ein Lied

¹⁹⁵ <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GB05152>. Acesso 13/12/2018.

in der Wüste”, em que “ward” retorna repetidamente (KGA: 27). Dessa terceira estrofe de “Dunkles zu sagen”, mesmo *Haar* (W I: 32, v. 16), que aparece bastante nesses poemas de Celan, e “schwarze Flocken” (W I: 32, v. 17) podem ser ainda incluídos nas reminiscências ao autor. “Schwarze Flocken” é o título de um poema do livro *Der Sand aus den Urnen* (KGA: 19). Lançado em 1948 e logo recolhido por Celan (a princípio, por causa de erros tipográficos) (*Druckfehler*), não foi republicado depois por ele. Aproximadamente a metade dos poemas desse livro é integrada, com modificações, ao livro *Mohn und Gedächtnis* (1952), o que não é o caso de “Schwarze Flocken” (em KGA: 588, estima-se que o poema foi escrito depois de julho de 1944). I. e., o poema não faz parte desse que é considerado o primeiro livro de poemas autorizado por Celan (v. GW III: 210; 215), mas foi publicado, além de em *Der Sand aus den Urnen*, separadamente na revista *Plan*, em 1948 (KGA: 589).

Um traço comum às poesias de Bachmann e Celan e que se pode notar especialmente nessa terceira estrofe de “Dunkles zu sagen” são as chamadas metáforas genitivas (*Genitivmetaphern*). Além da própria expressão “Dunkles zu sagen”, há, assim, um conjunto de referências a esse autor. Em larga medida, esse poema de Bachmann lida com Celan, sua poesia. Não obstante, referências e alusões a outros autores podem ser constatadas nessa estrofe. Knittel (1998: 170) indica ressonâncias de Else Lasker-Schüler e Gottfried Benn. No poema “Sein Blut”, do primeiro livro de Lasker-Schüler, *Styx* (1902), no trecho “griff er mein spielendes Herz” (LASKER-SCHÜLER 1966: 53, citado da edição dos poemas de 1920), temos a combinação *ein Herz greifen*, como no v. 14 de “Dunkles zu sagen”. Os elementos “Blut”, do título do poema citado de Lasker-Schüler, e *Estige, Styx*, título do livro, também têm associações com o que se elabora no poema de Bachmann. A palavra “Schattenhaar” (W I: 32, v. 16) aparece na prosa de Gottfried Benn “Das letzte Ich” (GWE II: 106), publicada pela primeira vez em 1921¹⁹⁶.

Um procedimento compositivo que se pode distinguir em poemas desse livro de Bachmann é a incorporação de textos preexistentes, os quais podem ser reconhecidos aí de forma mais ou menos implícita. Como escreve Knittel (1998: 169s.), consideram-se “ressonâncias efetivas ou ocasionais de expressões da poesia de autores modelares, as quais, em detalhe, praticamente não são passíveis de serem avaliadas” (“wirkliche oder zufällige Anklänge an Wendungen aus der Dichtung vorbildhafter Autoren, die im einzelnen kaum zu

¹⁹⁶ Eberhardt (2002: 62s.; 153ss.), recorrendo ao estudo de Ulrich Thiem (1972), indica proximidades da expressão “Schattenhaar”, do v. 16 de “Dunkles zu sagen”, com autores que vão de Lasker-Schüler (do poema “Dasein”, também do livro *Styx*: “Hatte wogendes Nachthaar”, LASKER-SCHÜLER 1966: 21) a Celan, passando por Gertrud Kolmar. De todo modo, nessas indicações, o compósito “Schattenhaar” é assinalado apenas em Benn.

beurteilen sind”). Uma ‘dificuldade de julgar em detalhe’ a significância dos empréstimos linguísticos nesses textos reside em que muitos trechos ou formulações do poema de Bachmann apontam para mais de uma referência (como brevemente indicado na última nota). Segundo Joachim Eberhardt (2002: 62s.), U. Thiem utiliza o termo “Spiegelung” (“espelhamento”) para designar ainda que a retomada de palavra ou expressão de outros autores pela lírica de Bachmann reflete, para além da formulação de uma passagem particular de seu poema, também o contexto do elemento ‘espelhado’. Eberhardt (id. ibid.) questiona o alcance e mesmo a aplicação dessa definição de *Spiegelung*, indicando justamente que o poema de Bachmann inclui por vezes a consideração de muitas possibilidades de pré-texto, de textos a que se faz referência. Levando-se em conta o caso aqui, é deveras difícil, através de umas poucas mediações, sopesar como a palavra “Schattenhaar” (W I: 32, v. 16) retoma, de maneira algo intrínseca, mais elementos do texto e o contexto da prosa de Gottfried Benn “Das letzte Ich”. Contudo, a menção a Lasker-Schüler e Benn, sem se deter exatamente nos seus textos aqui citados, como “Sein Blut” e “Das letzte Ich”, recorda um diálogo poético que abrange uma relação amorosa, algo que não está distante do que se elabora em “Dunkles zu sagen” (v., p. ex., em *Benn-Handbuch*, SCHRAMM 2016: 363ss., abaixo, alguns aspectos desse diálogo entre Lasker-Schüler e Benn são delineados). Através das referências literárias de “Dunkles zu sagen”, formam-se intersecções entre as temáticas da poesia, do(s) poeta(s) e do amor. Elas são, em boa medida, suscitadas pela menção, já em seu primeiro verso, ao mito que, afinal, trata desses motivos. Essas intersecções se estendem também sobre as referências a Celan em “Dunkles zu sagen”, de uma maneira que escapava aos contemporâneos das primeiras publicações desse poema, pelo menos a um círculo mais amplo.

Segundo B. Böschstein e S. Weigel (1997: 9s.), que publicam o livro *Poetische Korrespondenzen* (*Correspondências poéticas*), sobre Bachmann e Celan, amigos e conhecidos sabiam de alguns pontos de seu relacionamento, como o encontro no começo de 1948 em Viena, onde Bachmann era estudante de filosofia e Celan chegara em dezembro do ano anterior, vindo de sua fuga de Czernowitz; a partida de Celan para Paris, em junho de 1948; a ida de Bachmann a Paris, no outono de 1950. “Tudo o mais permaneceu especulação e projeção” (“Alles weitere blieb Spekulation und Projektion”) (acerca disto, v. também BURDORF 2003: esp. 7; 15-17). Quando do lançamento do livro sobre as *Correspondências*, em 1997, estas precisavam significar, basicamente, as poéticas, não as trocas de cartas; sua ‘correspondência’, nesse último sentido, ainda se encontrava fechada em arquivos (BÖSCHSTEIN; WEIGEL 1997: 9; mesma situação em BURDORF 2003). Assim, trata-se de uma correspondência que é

perpassada pela poesia, uma relação e reverberação poética – ainda que isto não tenha se mostrado sempre uma via de mão dupla. Quer dizer: os vestígios de Celan na obra de Bachmann são maiores e mais bem definidos na crítica, enquanto os de Bachmann na poesia de Celan, controversos (uma discussão condensada da questão é oferecida em BURDORF 2003: 16-19). Como seja, referências mútuas na poesia de Bachmann e Celan não são o tema a ser analisado aqui. O ponto é que “Dunkles zu sagen” entra em um diálogo com a poesia de Celan, algo que pode ser percebido com as retomadas, já no título e na primeira estrofe, do poema “Corona”. Esse poema do primeiro livro de Bachmann se oferece a um diálogo. Nesse âmbito, o eco de Lasker-Schüler e Benn em “Dunkles zu sagen” convém no sentido de que eles – Lasker-Schüler e Benn – representam um caso daquilo que se denomina, no âmbito da crítica, “literarischer Dialog” (SCHRAMM 2016: 364), um “diálogo literário”. Um diálogo como o entre Lasker-Schüler e Benn talvez não tenha sido conduzido através das poesias de Bachmann e Celan. Não obstante, a designação “diálogo literário” também é usada em referência à sua relação (‘literarischer Dialog’, p. ex. ALBRECHT 2013: 283, em *Bachmann-Handbuch*). Dada essa conexão, a seguir, delineiam-se alguns aspectos dessa relação entre Lasker-Schüler e Benn, pensando em um ‘espelhamento’ seu no diálogo entre eu e tu de “Dunkles zu sagen”, já que os autores são mencionados nesse poema.

No caso de Benn e Lasker-Schüler, seu “diálogo literário” se caracteriza, entre outros procedimentos poéticos, pela (re)tomada mútua de motivos, por ecos de palavras em seus poemas (SCHRAMM 2016: 364; em comparação com Bachmann/ Celan, cf. BURDORF 2003: 18s.). A aproximação entre ambos aparece também em dedicatórias. O ciclo de poemas de Benn *Söhne (Filhos)* é publicado em outubro de 1913 com uma dedicatória a Lasker-Schüler (GWE I: 618; OSTMEIER 2000: 45). Else Lasker-Schüler também tem um conjunto de poemas dedicados, dirigidos a Gottfried Benn. Na edição *Die gesammelten Gedichte* (1917), aparece o ciclo *Gottfried Benn* (LASKER-SCHÜLER 1966: 121-131; 328ss.; v. ainda OSTMEIER 2000: esp. 45; 70, de acordo com Ostmeier, *ibid.*, nesse ciclo foram incluídos poemas que datam mesmo de antes de se conhecerem; a figura do *du*, amado, em relação tensa e mesmo destrutiva com o eu, é bastante profícua e perpassa a sua lírica mesmo antes da entrada em cena de G. Benn). Alguns de seus poemas são tratados, pelo menos em um nível de sentido, como interpelações ou respostas um ao outro. Algumas publicações de seus texto à época provocam a aproximação. Como M. Schramm (2016: 364) exemplifica, um ensaio de Lasker-Schüler sobre Benn é publicado na revista *Die Aktion*, em junho de 1913, ao lado de um poema desse autor, “Drohungen” (“Ameaças”), do seu ciclo *Alaska*. Como nota Dorothee Ostmeier (2000:

54), *Alaska* ecoa Lasker. Alasca, como fronteira do mundo, lugar à margem, conforma-se com uma imagética profícua em poemas dirigidos um ao outro – em poemas que são assim considerados. O poema “Drohungen” tematiza o amor: “Meine Liebe weiß nur wenig Worte:// Es ist so schön an deinem Blut” (GWE I: 49, vv. 4-5) (“Meu amor sabe palavras apenas um pouco:// é tão bonito junto ao teu sangue”). Nesse poema, em combinação com a ideia, elaborada no primeiro poema do ciclo (GWE I: 42), de saída de um âmbito cultural europeu, assinalado como decadente, degenerante, e encontro com o homem em estado mais primitivo, o poeta se apresenta com traços, predicados de selvagem, animais – no texto de Lasker-Schüler, aliás, Benn é caracterizado com atributos da natureza, de feras (LASKER-SCHÜLER 1966: 328s.). O “du”, a quem se dirige ao longo do poema “Drohungen”, é designado, no v. 26, como “Ruth” (GWE I: 49), identificando-a na tradição judaica (Else Lasker-Schüler era de família judaica; seu ciclo “Hebräische Balladen”, que trata do episódio de Ruth e Boas, é publicado ao fim de 1912, com a data de 1913¹⁹⁷).

Um exemplo prominente desse “diálogo literário” (para usar novamente a expressão de SCHRAMM 2016: 364) são os poemas “Hier ist kein Trost” (“Aqui, não há consolo”), de G. Benn, e “Höre” (“Escuta”), de E. Lasker-Schüler (nessa ordem de publicação, pelo que se pode constatar, diferentemente do que apresentam SCHRAMM 2016: 364 e SCHILLING 2015: esp. 72-74, ainda que seja muito difícil determinar as datas de escrita dos poemas; v. GWE I: 519; LASKER-SCHÜLER 1966: 314-329; o poema de Benn é publicado pela primeira vez em outubro de 1913, “Höre”, em abril de 1914¹⁹⁸). O poema de Benn começa: “Keiner wird mein Wegrund sein” (GWE I: 70) (“Ninguém será minha beira de caminho”). Nesse poema, a beira do caminho (“Wegrund”) designa balizas, aquilo que poderia limitar ou fazer o sujeito parar em seu ‘caminho’; oferecer descanso a ele (‘consolo’); contê-lo; aquilo que ele, destarte, rechaça, extrapola. Em “Höre”, do ciclo de Lasker-Schüler *Gottfried Benn*, a palavra é retomada, por volta da metade do poema: “Ich bin dein Wegrund./ Die dich streift,/ stürzt ab.” (LASKER-SCHÜLER 1966: 127, vv. 7-9) (“Sou tua beira de caminho./ A que te roça/ soçobra”). Esses versos apresentam uma mistura de suavidade e violência que não deixa de ser típica da linguagem erótica desses poemas. A “beira do caminho”, em que eventualmente se resvala e que se arranca (para trilhar o caminho), é conjugada, em ambos os poemas, com elementos do âmbito amoroso e/ou erótico. Contendo essa sugestão do ‘roçar’ (*streifen*) e repelir (ser roçado e repelido), de atos da esfera amorosa, uma identificação de si com ‘a beira do caminho’ é

¹⁹⁷ Informações acerca da publicação: https://www.kj-skrodzki.de/Dokumente/Text_012.htm, na página de Karl Jürgen Skrodzki. Acesso 12/01/2019.

¹⁹⁸ https://de.wikisource.org/wiki/Die_wei%C3%9Fen_Bl%C3%A4tter. (Acesso 20/ 12/ 2018).

retomada em “Höre”, afirmada e ressignificada ao longo do poema, que termina com uma pergunta algo provocativa no contexto desse “diálogo”¹⁹⁹.

Um ponto considerado nevralgico dessa relação literária se liga ao poema de Lasker-Schüler “Die Verscheuchte”. As últimas palavras de sua primeira versão, publicada na revista de exílio (*Exilzeitschrift*) editada por Klaus Mann *Die Sammlung*²⁰⁰, em 1934, são: “Und deine Lippe, die der meinen glich,/ Ist wie ein Pfeil nun blind auf mich gezielt...” (LASKER-SCHÜLER 1966: 337) (“E teu lábio, que se assemelhava ao meu/ É agora como uma flecha, cega, dirigida a mim...”). Segundo M. Schramm (2016: 365), esse poema foi escrito quando da fuga da autora da Alemanha e “é, certamente, para ser lido como reação imediata à resposta aberta de Benn aos emigrantes literários, de 1933, na qual ele expressamente se declara junto aos nacional-socialistas” (“wohl als unmittelbare Reaktion auf Benns öffentliche Antwort an die literarischen Emigranten von 1933, in der er sich ausdrücklich zu den Nationalsozialisten bekannte, zu lesen ist”). A “Resposta aos emigrantes literários” (“Antwort an die literarischen Emigranten”), publicada em *Deutsche Allgemeine Zeitung* de 25 de maio, foi instigada por uma carta, privada, de Klaus Mann dirigida a ele (v. p. ex. GWE II: 398ss.). Nessa “Resposta...” (“Antwort an die literarischen Emigranten”), Benn mostra entusiasmo com os acontecimentos na Alemanha e se declara ao “novo Estado” (“ich erkläre mich ganz persönlich für den neuen Staat”), i. e., ao regime nazista (GWE II: 300; 567s.). O posicionamento de Benn, a simpatia, pelo menos nesse momento inicial, ao regime nazista, que leva o antissemitismo a uma política de Estado dominante, significa uma ameaça, inclusive física, a Lasker-Schüler. O contexto de publicação de “Die Verscheuchte” (“A escorraçada”) se oferece à indicação de que o ‘afugentar’, o ‘escorraçar’ (*verscheuchen*) se vincula à perseguição aos judeus na Alemanha.

Nesse poema (“Die Verscheuchte”), aquele a quem o “eu” se dirige é relacionado aos ‘poetas’ (“Dichter”) (LASKER-SCHÜLER 1966: 204, vv. 14-15) – o que ainda contribui, pelo menos em determinado nível de sentido do poema, para uma identificação do “du” com G. Benn. Um eco do seu diálogo em poemas talvez possa ser escutado na palavra “Wegerich” (LASKER-SCHÜLER 1966: 204, v. 12): “– Die scheuen Tiere aus der Landschaft wagen sich

¹⁹⁹ Para além do quadro de referências dos poemas e talvez mesmo de possíveis referências a “Dunkles zu sagen”, no discurso de Benn *Erinnerungen an Else Lasker-Schüler*, proferido no Centro Britânico (*Britisch Centre*), em Berlim, em 23 de fevereiro de 1952, e publicado no dia seguinte em *Tagesspiegel* (GWE III: 714), ele volta ao poema “Höre”, respondendo afirmativamente aos seus últimos versos: “‘Fühlst du mein Lebtum/ Überall/ Wie ferner Saum?’/ Dieses Lebtum als fernen Saum habe ich immer gefühlt, alle Jahre, bei aller Verschiedenheit der Lebenswege und Lebensirrunen. Darum stehe ich heute hier, sieben Jahre nach ihrem Tod” (GWE III: 543) (“‘Sentes minha vivacidade/ por todo lugar/ como borda distante?’/ Eu sempre senti essa vivacidade como borda distante, todos os anos, por toda diferença de caminhos e errâncias da vida. Por isso estou aqui hoje, sete anos após sua morte”). Sobre controvérsias relacionadas a esse discurso de Benn, v. SCHRAMM 2016: 365.

²⁰⁰ Ano 1, nº 7. https://www.kj-skrodzki.de/Dokumente/Text_020.htm. (Último acesso 14/01/2019).

–/ Und ich – vor deine Tür, ein Bündel Wegerich”²⁰¹ (“– Os animais ariscos da paisagem ousam –/ E eu – à tua porta, um feixe de plantago”). A ligação do “eu” com o “plantago”, “Wegerich”, dentre tantos sentidos que pode ter, lembra, por a palavra sugerir ‘aquilo que se encontra no caminho, à beira de caminho’²⁰², a consideração de si como *Wegrand* (beira do caminho). No conjunto de seus poemas aqui referidos, um termo de comparação entre Lasker-Schüler e Benn resulta de suas estilizações, na caracterização de si e do outro enquanto poeta, como figuras selvagens e/ou indomésticas – de modo geral, figura, em suas variadas gradações, de identificação do poeta no Expressionismo, como pode ser observado acima no capítulo terceiro, sobre Trakl. Em “Die Verscheuchte”, a aproximação do “eu” com “Wild” (LASKER-SCHÜLER 1966: 204, v. 8), o “cervo”, reforçada pela imagem da ‘caça’, ao final do poema (“Und deine Lippe, die der meinen glich,/ Ist wie ein Pfeil nun blind auf mich gezielt...” (LASKER-SCHÜLER 1966: 337) (“E teu lábio, que se assemelhava ao meu/ É agora como uma flecha, cega, dirigida a mim...”), caracteriza não só uma figura – como um selvagem – à margem da cultura, mas, no caso, uma vítima dela; alguém que é repellido, enxotado, está a ponto de ser abatido. Essa designação do poeta em vínculo com o que é selvagem aparece, de certa forma, como uma contraparte da de Benn, no ensaio sobre ele de Lasker-Schüler publicado na revista *Die Aktion* (LASKER-SCHÜLER 1966: 328s.), em que ele é caracterizado com traços de predador. O paralelo com a caça (“Wild”) (LASKER-SCHÜLER 1966: 204, v. 8) ameaçada pela flecha (LASKER-SCHÜLER 1966: 337) se relaciona com a lírica amorosa, a temática do sofrimento amoroso, também na medida em que lembra a comparação do poeta com “a caça atingida” (“das getroffene Wild”) (HE IV: 83, v. 5), no poema de Hölderlin “Menons Klagen um Diotima”, a qual, por sua vez, tem um precedente na narração de Virgílio do episódio de Eneias e Dido, num símile que concerne a ela (v. Aen. 4, 68-72 [“qualis coniecta cerva sagitta”] e os comentários de J. Schmidt em KV I: 704s.). Essa passagem, estrofes 3 e 4, de “Die Verscheuchte” se aproxima ainda do poema de Hölderlin nas indicações ao sonhar ambivalente do amante entre alegre e triste (LASKER-SCHÜLER 1966: 204, v. 9; HE IV: 82s., v. 14; 24-28) e à ameaçadora ‘tempestade do norte’ (LASKER-SCHÜLER 1966: 204, v. 10; HE IV: 84, v. 47). Nesse âmbito, incluem-se no “diálogo literário” entre Schüler e Benn, em associação, os temas do amor e da perseguição aos judeus na Alemanha nazista.

²⁰¹ Citado de https://www.kj-skrodzki.de/Dokumente/Text_020.htm. (Acesso 28/12/2018).

²⁰² Cf., p. ex.: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GW11324>: “die pflanze hat ihren namen von dem häufigen vorkommen an wegen” (“A planta tem seu nome devido à ocorrência frequente junto a caminhos”). (Acesso 28/12/2018). Essa sugestão tem um eco no plano material da palavra.

Voltando a “Dunkles zu sagen”, aqui, o falar com o “du” abrange também o tratamento da perseguição aos judeus pela Alemanha nazista, nas referências à poesia de Celan que tematiza o genocídio. Na terceira estrofe de “Dunkles zu sagen”, “schwarze Flocken” (W I: 32, v. 17), como acima apontado, são palavras que dão título a um poema de Paul Celan; nele, o poeta é confrontado com o perecimento, com imagens da morte de seus pais. Sua morte, relacionada ali com sua procedência judaica, na indicação, por exemplo, do sangue judeu ameaçado, supliciado (“Jaakobs himmlisches Blut, benedeiet von Äxten...”) (KGA: 19, v. 6) (“sangue celestial de Jacó, abençoado por machados...”) ²⁰³, faz pensar no extermínio perpetrado pelos nazistas, na Shoá. Como expõe B. Wiedemann em seus comentários à edição do autor, elementos autobiográficos são implicados no poema, como a mensagem vinda de “ukrainischen Halden” (KGA: 19, v. 3) (das “encostas ucranianas”), na qual se designa a morte do pai, já se sugere a morte dos pais e que se associa à deportação dos pais de Celan para campo de extermínio em solo ucraniano (KGA: 589; v. apontamentos sobre esse poema também em WIEDEMANN 2002: 31).

A passagem de “Dunkles zu sagen” (W I: 32, vv. 17-18) “schwarze Flocken/ beschneiten dein Antlitz” (“negros flocos/ de neve cobriram teu semblante”) convém a um “du” que se encontra numa situação enlutada. Veicula a imagem de um cobrir-se, um tornar-se sombrio. Um ato de lamentar é referido, em relação também ao “tu”, expressamente alguns versos adiante (“beide klagen wir nun”, W I: 32, v. 20). O lamento deve ter, nessa chave de leitura, um aspecto pessoal, com contornos históricos distintos, em conjunção. Essas indicações provocam, de certo modo, uma tensão com a referência ao mito mencionado, no sentido de que, em um caso, o lamento de Orfeu, o lamento da figura do poeta se refere à morte da amada; em outro, à morte da mãe, dos pais. Em todo caso, o diálogo com a poesia de Celan inclui também a temática do amor, própria ao mito de Orfeu, ao retomar o poema “Corona”, sua expressão central, considerados título e última linha (de “Corona”) como uma moldura: “wir sagen uns Dunkles” (KGA: 29, v. 9) (“nós nos dizemos coisas escuras”). Como se buscou expor aqui, no início do primeiro capítulo, nesse poema de Celan a temática do amor, erótico, e a da recordação, lembrança dos mortos se mesclam – aí, mesmo a expressão “Wir sagen uns Dunkles” (KGA: 29, v. 9) (“nós nos dizemos coisas escuras”) indica de modo ambivalente uma linguagem do luto e do amor, cifrada, incompreensível (‘obscura’), talvez porque pessoal, particular da esfera amorosa. Num poema como “In Ägypten” (“No Egito”), também do livro

²⁰³ A ideia do sangue derramado, que escorre, é talvez ainda ocasionada pela menção, no verso anterior, ao caudal de uma correnteza (KGA: 19, v. 5) e, no verso posterior, ao “gelo de vermelhidão que não é terrena” (“Eis unirdischer Röte”) (v. 7).

Mohn und Gedächtnis, segundo poema do ciclo *Gegenlicht* (*Contraluz*), poema ao qual ainda voltaremos, realização amorosa e do lamento são de certa forma aproximadas. Em “Corona”, essa relação entre amor e mundo, domínio dos mortos se apresenta de maneira condensada no verso que indica um movimento para baixo, uma catábase, por assim dizer: “Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten” (KGA: 39, v. 6), em que a polissemia de “Geschlecht der Geliebten” pode ser resolvida considerando-se tanto a temática erótico-amorosa quanto a do assassinio em massa de judeus durante a Segunda Guerra (“sexo da amada”/ “estirpe dos amados”). Nas palavras de B. Wiedemann (2003: 27): “Em ‘Corona’, os dois modos de leitura estão firmemente ancorados no texto. Aqui, parece que foi feita a tentativa – decerto extrema – de escrever um poema de amor ‘depois de Auschwitz’” (“In *Corona* sind beide Lesarten im Text fest verankert. Hier scheint der – freilich extreme – Versuch gemacht, ein Liebesgedicht ‘nach Auschwitz’ zu schreiben”)²⁰⁴.

Os versos de “Dunkles zu sagen” “der Finsternis schwarze Flocken/ beschneiten dein Antlitz” (W I: 32, vv. 17-18) (“negros flocos de neve/ da escuridão cobriram teu semblante”) podem funcionar, ainda, no âmbito da imagética do mito de Orfeu. Jagow e Steger (2002: 109) aproximam essa passagem de “Dunkles zu sagen” (W I: 32, vv. 17-18) aos versos das *Geórgicas* em que se retrata o lamento de Orfeu pela perda definitiva de Eurídice: “Solus [Orpheus] Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem/ arvaque Rhipaeis numquam viduata pruinis/ lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis/ dona querens” (Georg. 4, vv. 517-520) (“Sozinho, [Orfeu] perambulava pelos gelos hiperbóreos, pelo nevado Tánais,/ pelas arvas dos Rifeus nunca desprovidas das frias névoas,/ lamentando o rapto de Eurídice e as dádivas sem efeito de Pluto”). Nessas passagens citadas (W I: 32, vv. 17-18; Georg. 4, vv. 517-520), mostra-se o “du”, o poeta, Orfeu, toldado, mesmo acossado pela neve, lamentando em paisagem gélida. Nesse ponto, temos mais um entrelaçamento entre o “du” de “Dunkles zu sagen”, Celan e a figura de Orfeu.

A distribuição dos papéis de Orfeu e Eurídice entre as instâncias do poema “tu” e “eu”, em “Dunkles zu sagen”, é perpassada pela referência a Celan e sua tematização da Shoá. Seguindo a leitura aqui proposta, a comparação inicial do poema entre “eu” e Orfeu (W I: 32, v. 1) não significa que o “eu” tome para si esse papel, mas que se equipara a ele em algumas de suas características – ambos são aproximados por representarem a morte num plano da vida, ainda que de maneiras diversas. A partir da análise de motivos do mito, como o olhar, a

²⁰⁴ Wiedemann (2003: 27) se refere à problematização de Adorno do gênero lírico depois dos acontecimentos em Auschwitz; a partir do conhecimento do que ocorreu em campos de concentração (*Konzentrationslager*) durante a Segunda Guerra.

passagem pelo mundos dos mortos, o lamento em paisagem gélida, na leitura do poema aqui, o “eu” é identificado à figura de Eurídice, o “tu”, a Orfeu – diferentemente, por exemplo, de B. Wiedemann (2003: 35), que interpreta a posição do “eu” como a de Orfeu e a do “du”, perfilado através de citações de Celan, i. e., um “du” que é relacionado a P. Celan, como a de Eurídice. Ainda no que concerne à relação entre Orfeu e Eurídice delineada através da presente análise, em “Dunkles zu sagen”, principalmente equivalências, aproximações entre “eu” e “tu” são recobradas nas duas primeiras estrofes do poema – algo que se definiu de maneira condensada na expressão “auch du” (W I: 32, v. 6) (“também tu”). Na sequência do poema, diferenças entre os dois, um campo de experiências diversas por que passam, são expostas.

A aproximação entre o “tu” e P. Celan é atravessada pelo eco (referido acima) de Lasker-Schüler e Benn no poema. Não deixa de existir aí um ‘espelhamento’, para usar o termo de U. Thiem (apud EBERHARDT 2002: 62s.), de um ‘diálogo poético’, considerando que um espelhamento inclui também mudanças de aspectos, diferenças na reflexão. Aliás, um traço da construção formal que se pode divisar nesse poema de Bachmann é o espelhamento entre elementos, com suas inversões – e mesmo alterações – na última estrofe. Em “Dunkles zu sagen”, um diálogo entre autores de poesia se delineia através das interpelações ao “du”, mas, seguindo o que foi acima apontado, uma diferença fundamental assinalada pela crítica na consideração desses diálogos poéticos é que há uma retomada mútua bem mais explícita de elementos na poesia de Lasker-Schüler e G. Benn; de certa forma, ao longo da obra de Bachmann e Celan, não acontece um diálogo poético nos moldes de Lasker-Schüler e G. Benn (em muito devido à falta de referências mais explícitas a Bachmann na poesia de Celan, v. p. ex. BURDORF 2003: 16-19). Não obstante, aproximando “Dunkles zu sagen” ao diálogo poético de Benn e Lasker-Schüler descrito brevemente acima, algumas correspondências ainda podem ser determinadas no que concerne a temas e motivos – de modo geral, uma aproximação se sugere pela relação entre Bachmann e Celan que envolve um plano pessoal e poético e que gira em torno do amor. O diálogo se designa, no âmbito desse poema de Bachmann, pela sua estrutura de interpelação, pelo seu caráter apelativo, que converge nas referências a Celan. No reflexo, no ‘espelhamento’ do diálogo conduzido em poesias de Lasker-Schüler e Benn, “Dunkles zu sagen” lembra uma imagética que reúne suavidade e violência. Esse diálogo, essa relação entre os autores inclui um conflito, uma confrontação com, uma tematização da perseguição aos judeus e do genocídio perpetrado na Alemanha nazista. Nesse ponto, a diferença do momento histórico em que esses autores se encontram quando de suas publicações talvez encontre uma condensação em que o aspecto da memoração é muito determinante em

“Dunkles zu sagen”, recobrando vários níveis do poema. Introduzidos por “Vergiß nicht” (W I: 32, v. 6) (“Não esqueças”), os verbos das estrofes intermediárias (estrofes dois e três) em tempo pretérito se remetem a um acontecimento passado, cujos reflexos incidem no presente, enquanto um poema como “Die Verscheuchte” (LASKER-SCHÜLER 1966 [1934]: 204; 337) tem sua parte central dominada por verbos no tempo presente, com o qual se mesclam projeções sobre o passado e futuro. Neste caso, o poema retrata um momento inicial da perseguição e do extermínio perpetrados pelos nazistas contra judeus. Em ambos os casos, a relação entre Benn e Lasker-Schüler e entre Bachmann e Celan une pessoas que não deixam de pertencer a grupos distintos, em face dos acontecimentos da época. Uma diferença básica – evidente – é que aqueles que não são judeus não sofrem tal perseguição e ameaça de extermínio. Outra diferença é que não há – de forma alguma, muito o contrário – em Bachmann algo como o que foi apontado em Benn, um tipo de declaração aos nacional-socialistas.

Em “Dunkles zu sagen”, o verso “beide klagen wir nun” (W I: 32, v. 20) (“ambos lamentamos agora”) pode vincular-se a uma postura do “eu” também frente ao período do domínio nazista, ao antissemitismo e suas consequências, na medida em que uma situação de tristeza do “du” no poema se distingue através da imagem, da expressão “Schwarze Flocken” (W I: 32, v. 17), a qual se associa a poema de Celan (“Schwarze Flocken”) que alude à morte de seus pais durante o Holocausto, o Churban, como designa B. Wiedemann (2003: 21). A consideração desse ‘lamento’, a afirmação de um lamento pelo “eu”, essa sua aproximação às vítimas de maneira geral, ao seu sofrimento, a esse “du” identificado aqui com P. Celan, conjuga-se, ainda, com uma declaração de que “eu” e “tu” pertencem a esferas distintas: “Und ich gehör dir nicht zu” (W I: 32, v. 19) (“E eu não pertenço a ti”). Esse verso (19) se reporta, em reflexão, ao sexto. Quer dizer, o décimo nono verso é o sexto no poema, contado de baixo para cima. Ele é, em certa medida, uma inversão de “auch du” (W I: 32, v. 6), “também tu”. Marca uma separação entre eles, um não pertencimento. No contexto da referência a Celan, isto incide em que Bachmann não pertence ao grupo perseguido e largamente executado dos judeus. Mas antes de examinar consequências disto e mais detalhadamente a sentença “beide klagen wir nun” (W I: 32, v. 20) (“ambos lamentamos agora”) no âmbito do poema “Dunkles zu sagen” e mesmo da poesia dos autores, volta-se a atenção para o funcionamento dos vv. 19-20 em referência ao mito da catábise de Orfeu e Eurídice elaborado no poema.

No âmbito do poema e do mito em questão, o verso “Und ich gehör dir nicht zu” (W I: 32, v. 19) (“E eu não pertenço a ti”) se associa à catábise, à passagem pelo mundo dos mortos. Ainda que Orfeu possa descer ao Hades, ele e Eurídice são separados pelos ‘lados’, para usar

uma palavra do poema, da vida e da morte. Nas *Geórgicas*, na cena em que Orfeu, contrariando a imposição dos regentes no Hades, volta-se para trás durante a subida do mundo dos mortos, o seu ímpeto de olhar para “sua Eurídice” (“Eurydickenque suam”) (Georg. 4, v. 490) é contraposto à fala de Eurídice, enquanto ela retorna ao mundo ífero, “heu! non tua” (Georg. 4, v. 498), “ai!, não tua”. Eles já pertencem a esferas distintas. Além disso, o conflito entre o olhar de Orfeu para Eurídice, entendido de forma abrangente, e suas determinações próprias é um motivo elaborado extensa e densamente pelo poema de Rilke “Orpheus. Eurydike. Hermes”, como aqui analisado no cap. 2. Uma ideia de que Eurídice (ainda) possa pertencer ao homem que busca reavê-la é tratada de maneira categórica nos versos: “sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,/ die in des Dichters Liedern manchmal anklang,/ nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland/ und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.” (KA I: 502, vv. 75-78) (“ela já não era esta mulher loira,/ que às vezes ressoava nas canções do poeta,/ não mais aroma do leito largo e ilha/ e não mais propriedade daquele homem”). Esse conflito, essa tensão do mito pode ser rastreada em fontes da Antiguidade, como acima indicado nos dois primeiros capítulos. Nesse ponto, Ovídio tem uma posição de destaque. Mesmo essa passagem supracitada do poema de Rilke pode ser especialmente relacionada, no segundo capítulo, com a fala de Orfeu no mundo dos mortos, nas *Metamorfoses*, em que ele pede por Eurídice. Nessa sua fala, ele apresenta todo um vocabulário jurídico, em um discurso argumentativo que, entre outras coisas, gira em torno da consideração de que, como cedo ou tarde tudo que vive deve ir à ‘casa’ de Hades, seus senhores, i. e., Hades e Perséfone, são aqueles que exercem domínio, regem por mais tempo sobre nós. Quando Orfeu diz a eles que Eurídice “iuris erit vestri” (Met. 10, v. 37), “será de vós de direito” (“she also shall be yours to rule”, na trad. de F. J. Miller, OVÍDIO 1984: 67), ele toca numa questão do pertencimento de Eurídice. Na sequência, ao formular “pro munere poscimus usum” (Met. 10, v. 37) (“I ask the enjoyment of her as a boon”, “peço o proveito dela como uma mercê”, na trad. de F. J. Miller, OVÍDIO 1984: 67), “usum” (Met. 10, v. 37) se encaixa no conceito do direito romano de usufruto (a passagem é muito polissêmica, na trad. de D. Lucas Dias: “em vez de um presente/ peço o usufruto”, OVÍDIO 2017: 529): um pedido por uma concessão para fruir, desfrutar de algo que pertence a outro – o verbo se encontra, em latim, na primeira pessoa do plural. A fala é ambivalente. Acaba sugerindo um tratamento de Eurídice na seguinte relação de pertencimento: no futuro, aos regentes no mundo dos mortos; antes disso, também a Orfeu (o uso da primeira pessoa do plural termina por incluí-lo nisso). Na palavra *usus* fica latente a ideia do fruto, do desfrutar, com sua nuance sexual. Mesmo na sequência (Met. 10, v. 38), a síntese de sua fala que converge para uma “veniam pro coniuge”,

um “favor”, uma “permissão”, uma “concessão para o cônjuge”, leva à consideração de sua posição como marido (“coniuge” pode ser masculino ou feminino; é normalmente feminino, mas o uso de *conjunx* em referência ao cônjuge pode ser encontrado nas *Metamorfoses* mesmo²⁰⁵).

No livro *Die gestundete Zeit*, no poema que traz esse mesmo título e fecha a parte em que se encontra “Dunkles zu sagen”, a primeira das três partes marcadas com numerais romanos no livro, volta-se, desta vez sem denominar explicitamente, ao mito de Orfeu e Eurídice, segundo, p. ex., B. Wiedemann (2003: 34s.). A relação que se delineia entre os amantes nesse poema retoma algo da tensão do mito, assinalada logo acima, que envolve as figuras de Orfeu e Eurídice. Em “Die gestundete Zeit” (poema próximo, no livro, e com o mesmo número de versos de “Dunkles zu sagen”), a alusão ao mito se distingue, entre outras coisas, pelo motivo de uma ida para baixo, por volta da metade do poema: “Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,/ er steigt um ihr wehendes Haar”) (W I: 37, vv. 12-13) (“Do outro lado, tua amada sucumbe no areal,/ ele progride em torno dos seus cabelos esvoaçantes”). Esses dois versos apresentam uma quebra das apóstrofes ao “du”, que marcam os versos anteriores, para um *Er-Stil*, um estilo em terceira pessoa, descritivo. O “areal” (W I: 37, v. 12) (“Sand”, “areia”, masculino em alemão) se oferece como uma referência mais imediata para o pronome “er” (“ele”), no v. 13. Na repetição desse pronome (*er*) nos versos subsequentes (vv. 13-16), na contraposição *ele/ ela* (desses pronomes, em diferentes casos nessa passagem do poema), o pronome masculino convém à associação com uma pessoa (de todo modo, seria então algo como uma personificação da areia, do areal), induzindo a uma indicação, nesse trecho (v. 12), de um homem que, assim como Orfeu, também ‘desce’ pela amada (“steigt um ihr wehendes Haar”, W I: 37, v. 13) (para uma percepção mais abrangente desses versos, v. ainda as traduções de João Barrento e Matheus Barreto, respectivamente em BACHMANN 1992: 39 e BARRETO 2018: 96s.; neste, também comentários). Antes, no poema, o verso “Dein Blick spurt im Nebel” (W I: 37, v. 9) (“O teu olhar abre caminho no nevoeiro”, na trad. de J. Barrento, BACHMANN 1992: 39) é entendido por Wiedemann (2003: 35) no âmbito das referências ao mito, como uma alusão a Ovídio, numa descrição da situação de descida e retorno do mundo dos mortos (Met. 10, esp. vv. 53-54; o olhar é, de maneira geral, um distintivo desse mito de Orfeu; nesses versos das *Metamorfoses*, a menção à névoa se distingue em “trames [...] caligne densus opaca”, “caminho [...] cerrado por escura neblina”). A sentença “Sieh dich nicht um” (“Não olhes para

²⁰⁵ Na entrada da palavra (*conjunx*), o dicionário *Lewis & Short* traz alguns exemplos também nas *Metamorfoses*: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=coniuge&la=la&can=coniuge0&prior=pro#lexicon>.

trás”), do verso 19 de “Die gestundete Zeit” (W I: 37), remete-se à condição para Orfeu na subida do mundo dos mortos. Nesse âmbito alusivo ao mito de Orfeu, a continuação de “Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,/ er steigt um ihr wehendes Haar,/ er fällt ihr ins Wort”) (W I: 37, vv. 12-14) (“Do outro lado, tua amada sucumbe no areal,/ ele vai em torno dos seus cabelos,/ ele interrompe a fala dela”) reflete também essa problemática, esse conflito que se vê em representações do mito, do homem que busca ‘reaver’, possuir a mulher. Aponta-se ainda aqui, lateralmente, que a posição, o papel do “eu” de “Die gestundete Zeit” coincide em certos traços com o dos regentes do Hades, mais especificamente com a figura de Perséfone, como aludido em Virgílio (Georg. 4, v. 487), com seu ‘mandamento’ “Sieh dich nicht um” (W I: 37, v. 19) (“Não olhes para trás”), o qual, nesse poema de Bachmann, em relação a outros elementos seus, ganha um sentido de *Rücksichtslosigkeit*, de dureza, crueldade, desprezo, desrespeito (num sentido quase etimológico, de *re-spectus*, com o prefixo “des” exprimindo falta). Por essa perspectiva, a fala dessa figura, essa admoestação (W I: 37, v. 19), contribui para um tipo de autorrealização da profecia que se apresenta em algumas sentenças do poema (quanto a isso, v. p. ex. SCHÄRF 2002: esp. 33) e irrupção do cenário catastrófico aí conjurado: “es kommen härtere Tage” (“Dias mais duros vêm”) (W I: 37, v. 1). Trazendo isto, essa elaboração do mito de Orfeu e Eurídice, em relação a outros elementos do livro de Bachmann, ‘não olhar para trás’ pode ser associado ainda a uma falta de confrontação, no presente, com acontecimentos de ‘sete anos’ atrás, para usar o título de um poema publicado por Bachmann em 1952, “Sieben Jahre später” (“Sete anos depois”), quando também “Die gestundete Zeit” foi publicado pela primeira vez (cf. W I: 644s.). ‘Sete anos atrás’, nessas referências, coincide com o período do nacional-socialismo, o estado de guerra, perseguição e genocídio realizados contra judeus. No poema “Die gestundete Zeit”, a crueldade se conjuga com a preparação para uma situação catastrófica. A falta de consideração com o que se passou já é parte do ‘des-respeito’.

O outro verso que conforma a quarta estrofe de “Dunkles zu sagen”, o v. 20, “beide klagen wir nun” (W I: 32) (“ambos lamentamos agora”), também pode ser relacionado, em referência ao mito antigo, à passagem pelo mundo dos mortos, à cena da catábase. Novamente em Virgílio, a fala de Eurídice a Orfeu, sua despedida quando ele vira seu olhar e ela tem de voltar ao Hades, apresenta aspectos de um lamento (Georg. 4, vv. 494-498): justamente na passagem correspondente do mito nas *Metamorfoses*, que, como apresentado acima, no primeiro capítulo, no que concerne a uma comparação com o episódio de Orfeu e Eurídice nas *Geórgicas*, pode ser caracterizada, ao seu modo próprio, como um tipo de emulação de Virgílio, assinala-se que Eurídice ‘não lamentou’, ‘não se queixou’ nesse momento (“iamque iterum

moriens non est de coniuge quicquam/ questa suo”) (Met. 10, vv. 60-61). *Queri* (“questa”, em Met. 10, v. 61) é a primeira palavra que aparece na entrada *klagen*, no dicionário *Grimm*²⁰⁶. Há muitas interseções de sentidos que ambas as palavras recobrem (lamento, queixa, reclamação). Em Ovídio, ela pode servir para uma designação – conflituosa – do que acontece na representação do mito em Virgílio: em diversos níveis, há muitos ecos dessa passagem das *Geórgicas* no episódio em questão das *Metamorfoses*, como se apontou aqui no primeiro capítulo (no vocabulário, percebe-se, no caso, já de início, a repetição de “iam” nesse momento da despedida, Georg. 4, v. 497; Met. 10, v. 60). Considerado o pano de fundo, esses vv. 61-62 do décimo livro das *Metamorfoses* culminam de certa forma numa provocação (numa oração parentética, na edição *Loeb*): “quid enim nisi se quereretur amatam?” (Met. 10, v. 61) (“de que haveria ela de se queixar senão de ser amada”, na trad. de Domingos Lucas Dias, OVÍDIO 2017: 531). Em parte, o poema de Bachmann retoma e apresenta uma releitura de algumas tensões do mito que se expõem de maneira um tanto quanto decisiva nas *Metamorfoses*, algo que acontece também, a seu modo, em “Orpheus. Eurydike. Hermes”. Em “Dunkles zu sagen”, a menção a “ambos” (“beide”) (W I: 32, v. 20) implica uma consideração do lamento de Orfeu, referido mais extensamente e em relação à Eurídice nas *Georgica* (4, vv. 505-520; “querens” no v. 520, após a catábase), mas que também se encontra nas *Metamorfoses* (10, vv. 73-77; “questus” no v. 76, a palavra tem aqui ainda um sentido algo pronunciado de queixa, reclamação contra os regentes do mundo dos mortos, também após a catábase). Nesse livro de Virgílio, as palavras de Eurídice (Georg. 4, vv. 494-498) denotam sofrimento, desolação, como na designação de si mesma como “miseram” (v. 494) ou mesmo das ‘mãos fracas’. Também se caracterizam como *queri* (palavra usada nas Met. 10, v. 61) no sentido de uma queixa, que de certo modo se endereça a Orfeu, na menção a um “furor” que os arruína (“perdidit”) (Georg. 4, vv. 494-495). De todo modo, seu gesto de estender as mãos em direção a ele (Georg. 4, v. 498) talvez seja ainda uma tentativa de aproximação.

No poema de Bachmann, a sentença que afirma uma diferença entre ambos, “ich gehör dir nicht zu” (W I: 32, v. 19) (“eu não pertença a ti”), é vinculada a outra que exhibe uma aproximação, no apontamento de que ‘ambos lamentam agora’ (v. 20). Na elaboração do mito desse poema, observa-se uma intersecção, uma sobreposição do motivo amoroso com uma dimensão histórica, por assim dizer, do lamento pelos mortos, que também se liga a uma questão poética. As referências a Celan, principalmente, põem em cena essas dimensões. Por um lado, nesse pano de fundo do mito, os vv. 19-20 de “Dunkles zu sagen” se associam a tensões e

²⁰⁶ <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=klagen>.

conflitos ligados à temática amorosa, a ser cativo; à defesa de uma esfera de integridade, contra uma dominação ou mesmo cooptação pelo outro; à separação; despedida; lamento. Por outro, existe uma dimensão histórica, social, que é trazida em referência a situações de lamento nesse poema, principalmente através de alusões a P. Celan, a aspectos de sua poesia, a poemas que lidam com o extermínio perpetrado contra os judeus. Nesse âmbito, o lamento mencionado pelo próprio “eu” (W I: 32, v. 20) se relaciona e se distingue do do “tu” (v. 19). De certa forma, o “eu” não pertence a “Geschlecht der Geliebten”, “à estirpe dos amados”, para usar a expressão de “Corona” (KGA: 39, v. 7), poema com o qual “Dunkles zu sagen” dialoga. Esse verso de “Corona” (KGA: 39, v. 7) se caracteriza ainda, em conjunção com as imagens eróticas do poema, como uma referência à amada. “Corona”, aliás, é um dos poemas no exemplar de Ingeborg Bachmann de *Mohn und Gedächtnis* marcados com “f. D.” na letra de P. Celan (iniciais para *für Dich* [para você], KOSCHEL 1997: 17; 22; ao todo, são 23 poemas com essa dedicatória, vale lembrar que, no geral, é uma dedicação posterior, muitos desses poemas foram escritos antes do encontro com Bachmann, alguns são dedicados ainda a outras pessoas, v. WIEDEMANN 2002: 30). De todo modo, nesse poema de Celan, nessa formulação “Geschlecht der Geliebten” (KGA: 39, v. 7), realiza-se uma associação entre a amada e os amados pertencentes a um grupo sistematicamente exterminado durante o regime nazista. Decerto, na continuidade, ao longo do poema “Corona”, existem, além de confluências, também conflitos, contraposições entre a temática do amor erótico, sua realização, e a da memória, do resgate dos mortos. O poema lida com uma tensão entre esses diferentes âmbitos – o que ainda será objeto de mais consideração abaixo.

Em “Dunkles zu sagen”, a distinção entre “eu” e “tu” em relação a um pertencimento é apontada (W I: 32, v. 19) e posta em paralelo com a tema do lamento (v. 20). Essa distinção deve ter consequências para o lamento (“*klagen*”) (v. 20) e incidir numa questão do fazer poético – no entrelaçamento desse poema entre um mito que trata da poesia e um diálogo com a poesia de Paul Celan. Num sentido abrangente, indicações de lamento fazem parte da poesia desses primeiros livros de Celan (considerando *Der Sand aus den Urnen*). O que se apresenta já no poema de abertura de *Mohn und Gedächtnis*, “Ein Lied in der Wüste” (“Uma canção no deserto”), do ciclo *Der Sand aus den Urnen*, título este que se associa a âmbito fúnebre, pode ser trazido em relação a uma tarefa determinante do poeta que se distingue no livro. O primeiro verso, “Ein Kranz ward gewunden aus schwärzlichem Laub in der Gegend von Akra” (KGA: 27, v. 1) (“uma coroa foi vergada a partir de folhagem escura no território de Acra”), anuncia a feitura, a realização desse elemento que caracteriza o livro, a coroa (que se remete também ao

poema que contém a expressão que dá título ao livro, “Corona”). A coroa se relaciona com um caráter cíclico do livro, mas principalmente com uma homenagem aos mortos buscada ali. Em cenário que se reporta a outros momentos históricos de perseguição aos judeus (Acra deve referir-se aos ataques e à ocupação da região por Antíoco IV, séc. II a. C.), a luta contra a morte, a designação da devastação, de um massacre, dos mortos, sua lembrança, no poema “Ein Lied in der Wüste”, aparecem como um meio de tematizar aquilo que resiste a uma representação apropriada, os acontecimentos recentes na Europa, a política e maquinaria nazista de aniquilamento em massa. Trazer à tona o que se perdeu, foi destruído, zelar pelos mortos, dar dignidade a eles e à sua morte se distinguem como atividades do poeta, senão “keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen” (KGA: 27, v. 6) (“não há quem cuide para mim, ao dormir, dos que se foram aqui descansar”). A coroa, que ainda é um símbolo das núpcias – e, como já mencionado, a vertente da lírica amorosa, o tratamento da temática erótica, a celebração do amor conformam também uma importante parte de *Mohn und Gedächtnis* –, combina aqui, no caso, com um aspecto fúnebre. Mesmo a designação de sua cor, “schwärzlich[...]” (KGA: 27, v. 1) (“enegrecido”) aponta, de maneira algo até destacada de uma ligação tradicional da coroa com a imortalidade, para melancolia, luto. O fazer do poeta aí se relaciona com uma perda, um luto coletivos, com sua elaboração. Nessa conjuntura, nesse sentido, sua poesia é marcada por um lamento. Sem adentrar aqui em determinações formais, critérios específicos para a definição do lamento, pode-se notar em muitos poemas ou trechos de poemas dos primeiros livros de Celan traços de tristeza, melancolia, desolação, lágrimas. Um exemplo disso se encontra no poema já referido “Schwarze Flocken”, na indicação final da “lágrima” (“kam mir die Träne”) (KGA: 19, v. 19) – poema esse que se assinala como poesia de memoração dos mortos da Shoá, uma memoração que é, apesar de esse poema não fazer parte de *Mohn und Gedächtnis*, o “grande tema” desse livro, segundo Joachim Seng (2012: 59) (“die Erinnerung an die Toten der Shoah ist das große Thema des Bandes Mohn und Gedächtnis”). Para citar outros exemplos de elementos que se associam a tristeza, sofrimento, em *Mohn und Gedächtnis*, no poema “Umsonst malst du Herzen” (KGA: 28) (“em vão pintas corações”) se indicam “die Halme der Schwermut” (v. 5), “os colmos da melancolia” – *Halm* (colmo) é muito recorrente no livro, é um de seus *Leitmotive*, poderia ser dito (*Halme der Nacht*, *Colmos da noite*, é o último ciclo do livro), colmo que, ao final do poema, é aproximado, justaposto à “flor do tempo” (“Blume der Zeit”) (GKA: 28, v. 11); no poema “Die Hand voller Wunden” (“a mão cheia de feridas”), há o pesar, o equilibrar-se em “Waage des Leids” (KGA: 29), na “balança do sofrimento”. No poema “In Ägypten”, as menções à tristeza (à água nos

olhos, KGA: 42, vv. 1-3) e à dor (“Schmerz”, KGA: 42, v. 9) se vinculam a nomes de mulheres judaicas (v. KGA: 610s.), “Ruth! Noëmi! Mirjam!” (KGA: 42, v. 4; 6; 9): elas são evocadas através das lágrimas, o que sugere uma recordação dos mortos, do genocídio de poucos anos antes.

De outra forma, traços do lamento também podem ser percebidos na poesia de Bachmann de *Die gestundete Zeit*, ou melhor, traços de “klagen” (W I: 32, v.20), que em alemão, algo parecido com o latim *queri*, abrange sentidos que vão de choro, expressão de dor, luto, condolência, à reclamação, mesmo acusação, denúncia²⁰⁷ – talvez a palavra em português que mais se adéque seja queixa. Não apenas o sentido, mas há um ponto de vista diferente em Bachmann, no que concerne a *klagen*, em comparação com Celan. No poema “Herbstmanöver” (“Manobra de outono”), por exemplo, que precede “Die gestundete Zeit”, trata-se, de diferentes formas ao longo do poema, de um “wir”, um “nós” e suas ‘manobras’ para esquecer o passado, ‘manobras’ e dispositivos para não se confrontar com consequências e continuidades do tempo que traz uma “culpa”, uma “dívida” (“Schuld”): “Laßt uns die/ unbeantworteten Briefe an das Gestern vergessen!/ Die Zeit tut Wunder. Kommt sie uns aber unrecht,/ mit dem Pochen der Schuld: wir sind nicht zu Hause”. (W I: 36, vv. 20-23) (“Vamos/ esquecer as cartas não respondidas ao ontem!/ O tempo faz milagres. Se ele, porém, nos vem incorretamente,/ com o bater da culpa: nós não estamos em casa.”). O poema traz à tona o motivo de uma “culpa”, uma “dívida” (“Schuld”). A “culpa” (W I: 36, v. 23) aponta para o tempo do nacional-socialismo, que é o ‘passado’ imediato (o “ontem”) na história da Alemanha e Áustria.

Herbst, o outono, se liga, de maneira geral, à tristeza, melancolia. Ele, junto com o inverno, é um tempo com o qual se lida muito, de forma bastante recorrente, na poesia de P. Celan (v. WIEDEMANN 2002 30ss.). Ele é um tempo de retorno, lembrança. No poema “Schwarze Flocken”, “der Herbst unter mönchischer Kutte” (KGA: 19, v. 2), “o outono sob hábito de monge” traz ao poeta uma “folha” (“Blatt”) (KGA: 19, v. 3) que assinala a morte de seu pai. Como escreve B. Wiedemann (2002: 31), “o pai de Celan morreu no outono de 1942 no campo de extermínio Michailowska, na Ucrânia [...], a mãe foi fuzilada ali no inverno seguinte” (“Celans Vater starb im Herbst 1942 im ukrainischen Todeslager Michailowska [...], die Mutter wurde dort im Winter darauf erschossen”). No poema “Herbstmanöver”, um dos sentidos, uma das providências que se liga à “manobra de outono do tempo” (“Herbstmanöver der Zeit”) (W I: 36, v. 3) é um despiste, uma finta, para não se confrontar com o outono, tempo

²⁰⁷ Cf. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=klagen>. O dicionário *Duden* registra ainda uso de *klagen* no alemão austríaco como *verklagen* (processar, acusar). V. <https://www.duden.de/rechtschreibung/klagen>.

de meditação, reflexão, que aponta, no caso, para vestígios, acontecimentos históricos. ‘Despiste’ em direção ao verão, ao prazer, à beleza que dispersa, faz esquecer, o que se delineia mais concretamente no poema, que deve ainda tratar de um estado de ânimo do início do chamado milagre econômico na Alemanha e Áustria do pós-guerra, em: “Laßt uns eine Reise tun! Laßt uns unter Zypressen/ oder auch unter Palmen oder in den Orangerien/ zu verbilligten Preisen Sonnenuntergänge sehen,/ die nicht ihresgleichen haben” (W I: 36, vv. 17-20) (“Vamos fazer uma viagem! Vamos ver pores do sol/ sem iguais entre cipresses/ ou sob palmeiras ou em campo de laranjas,/ a preços promocionais”). Muitos adjetivos do poema sinalizam irritação, mesmo um estado de deploração do “eu”: os seus versos iniciais, “Mit wertlosem/ Sommergeld in den Taschen liegen wir wieder/ auf der Spreu des Hohns, im Herbstmanöver der Zeit” (W I: 36, vv. 1-3) (“Com desvalorizado/ dinheiro de verão nos bolsos nos deitamos novamente/ no joio do escárnio, na manobra de outono do tempo”), fazem um arco com os do final, “im Keller des Herzens, schlaflos, find ich mich wieder/ auf der Spreu des Hohns, im Herbstmanöver der Zeit” (W I: 36, vv. 24-25) (“na cave do coração, insone, encontro-me novamente/ no joio do escárnio, na manobra de outono do tempo”). O aspecto cíclico, uma ‘coroa’ entre versos iniciais e finais, determina em muitos poemas desse livro de Bachmann, talvez principalmente os de sua primeira parte. Ele se relaciona com um tempo que é percebido de forma ambígua, que se confunde em suas passagens e permanências. Nos adjetivos desse arco, nos versos finais do poema “Herbstmanöver”, expõe-se uma condição lastimável do “eu”, que ‘desvela’, indica que se adota aí uma postura de escárnio (de modo ambíguo e desestabilizante ao longo do poema).

Aliás, uma ‘manobra’ com o tempo, formas de encarar sua passagem e permanência, encontram diferentes formulações, como já se designa no título, em *Die gestundete Zeit*. A relação do tempo com uma dívida, culpa, que se distingue em “Herbstmanöver der Zeit” (W I: 36, vv. 20-23), parece ressoar nessa expressão, *Die gestundete Zeit*, numa figura de substituição, na medida em que uma dívida (*Schuld*) é passível de ser “aprazada” ou mesmo “adiada” (*gestundet*)²⁰⁸ – claro que isso é mais problemático para uma culpa (*Schuld*) –; figura retórica no sentido de que se fala que uma dívida é “prolongada” no tempo, não exatamente o tempo mesmo. No âmbito do poema homônimo ao livro, a expressão também sugere uma tensão entre a chegada de algo novo, de um começo, na visão daquilo que ‘desponta’, ‘aparece no horizonte’, na imagem de “Die gestundete Zeit” desse tempo que “se torna visível no horizonte” (“wird

²⁰⁸ Na entrada *stunden* ou *gestunden*, do dicionário *Grimm*: www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=stunden/
<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=gestunden>.

sichtbar am Horizont”) (W I: 37, v. 11), e um tempo que se prolonga (esse é um aspecto da coroa também, *Corona* em alemão, significando *fermata*, v. WIEDEMANN 2002: 32). Em conexão com indicações de K. Bartsch (1988: 55), essa tensão se deixa abarcar como expressão de conflitos da época entre a ideia de um novo começo após o fim da guerra, com uma reformulação da sociedade e quiçá mesmo do capitalismo, e tendências restaurativas. Uma precipitação disso nesse livro de Bachmann deve dizer respeito a passagens que consideram elementos de continuidade, não apenas consequências, da guerra. O poema “Alle Tage” (“Todos os dias”), por exemplo, começa: “Der Krieg wird nicht mehr erklärt,/ sondern fortgesetzt” (W I: 46, vv. 1-2) (“A guerra não é mais declarada,/ mas continuada”). “Alle Tage”, assim como “Herbstmanöver”, chama a atenção pelo uso de um vocabulário que se remete ao setor bélico. Seguindo K. Bartsch (1988: 54), esse traço tem uma correspondência na crescente (re)militarização de países, da própria sociedade: “é o tempo em que, na Alemanha assim como na Áustria, outrora grandes do Estado nacional-socialista começam com sucesso a reconquistar reputação e posições de poder na sociedade e tendências militaristas se fazem novamente perceptíveis” (“es ist die Zeit, in der ehemalige Größen des nationalsozialistischen Staates im westlichen Deutschland ebenso wie in Österreich gesellschaftliche Machtpositionen und Reputation erfolgreich zurückzuerobern beginnen und sich erneut militärische Tendenzen bemerkbar machen”).

Nesse ponto, mais especificamente em relação a “Henker von gestern” (K I: 44, v. 21), “carrascos de ontem”, K. Bartsch (1988: 54s.) compreende que há, no poema “Früher Mittag” (“Meio-dia, cedo”, na trad. de João Barrento, BACHMANN 1992: 51), um “lamento” (“Klage über die Wiederkehr der ‘Henker von gestern’”); ele (BARTSCH 1988: 54) considera que aí “se apresenta uma queixa” (“wird die Klage erhoben”) acerca disso. Esse poema, publicado em 1952 com o título “Sieben Jahre später” (W I: 645), precede em *Die gestundete Zeit* “alle Tage”, juntando-se a este no tratamento mais explícito da guerra que parece cunhar a metade final da parte II do livro. “Sieben Jahre später” é ainda uma expressão que aparece duas vezes no poema (W I: 44, vv. 13-17): “Sieben Jahre später/ fällt es dir wieder ein,/ am Brunnen vor dem Tore,/ blick nicht zu tief hinein,/ die Augen gehen dir über” (“Sete anos depois/ ocorre-te novamente,/ junto ao poço em frente ao portão,/ não olhes aí muito ao fundo,/ os olhos te encham”). Esses versos designam uma lembrança, ‘algo que vem novamente’ (W I: 44, v. 14). A menção ao choro, na referência à canção de Goethe “Der König in Thule” (para além disso, Jo 11, 35, na tradução de Lutero), “die Augen gehen dir über” (W I: 44, v. 17), apresenta uma reação, dificuldades e mesmo interditos (“blick nicht zu tief hinein”) (W I: 44, v. 16) ao lidar com o

passado. Uma problemática ainda relativa a lidar com a tradição, uma tradição literária-popular (nessa estrofe e no poema, há ecos de “Der König in Thule”, que se aparenta a uma canção popular, e “Winterreise”, de Wilhelm Müller), vem à tona, na medida em que esta é marcada pela sua apropriação, instrumentalização, ligada a ideias de caráter, espírito alemão (“Deutschtum”), poesia da terra, sensibilidade alemã, no período do nacional-socialismo (sobre o tema e referências, v. OLSCHNER 2002: 51ss.).

Na estrofe seguinte à logo acima citada de “Früher Mittag” aparece novamente a expressão temporal: “Sieben Jahre später,/ in einem Totenhaus,/ trinken die Henker von gestern/ den goldenen Becher aus./ Die Augen täten dir sinken.” (W I: 44, vv. 18-22) (“Sete anos depois,/ numa casa dos mortos,/ os carrascos de ontem bebem/ a taça de ouro até o fim./ Os teus olhos baixam.”). Considerando, de acordo com a primeira publicação do poema, que os “sete anos depois” são uma referência ao final da guerra, que o pós-guerra significa o tempo presente aqui, é sugestivo, nesse contexto, que “os carrascos de ontem” (W I: 44, v. 20) (“die Henker von gestern”) designem perpetradores durante o regime nacional-socialista. A citação a “Der König in Thule” comporta uma significativa inversão. Enquanto, no poema de Goethe, a indicação da tristeza, das lágrimas do rei vem na sequência da menção ao seu ato de beber da taça dourada (GOETHE 2006: 286s., segunda estrofe da canção), símbolo da lembrança, uma ligada à morte da amada, a ação de beber dos “carrascos de ontem” (W I: 44, v. 20), em “Früher Mittag”, é seguida por um reelaboração do verso que, na canção de Goethe, alude à morte do rei (GOETHE 2006: 288s., última estrofe da canção): só que, diferentemente de “Der König in Thule”, na alusão à morte em “Die Augen täten dir sinken” (W I: 44, v. 22) (“Os teus olhos baixam”), a referência muda, relacionando-se não a quem bebe da taça dourada, mas a outra pessoa. A ação dos carrascos que bebem dessa taça dourada aparece como algo inconsequente e mesmo funesto, mortificante, mas não exatamente para si mesmos. Assim, esse ato dos carrascos (W I: 44, v. 20) é aproximado, nas palavras de Leonard Olschner (2002: 53), a uma “imagem de espoliação, do banquete imperturbável, de bem-estar” (“Bild der Ausbeutung, des ungestörten Schmauses, des Wohlergehens”). O beber nesse local dos mortos, nessa ‘casa dos mortos’ (W I: 44, v. 19) (“Totenhaus”), distingue-se figurativamente como uma atitude de desrespeito, irreverência dos carrascos frente aos mortos (por eles). No poema, uma perversão da tradição cultural alemã é performatizada: o beber da taça dourada, que é conhecido da canção “Der König in Thule” como um símbolo de ligação, da lembrança, mesmo um culto a quem morreu, é vinculado a seu contrário.

A partir do que foi exposto acima, a declaração de “Dunkles zu sagen” “beide klagen wir nun” (W I: 32, v. 20), “ambos lamentamos agora”, pode ter uma referência poética; pode servir para designar, de modo diverso em cada um, um aspecto, mesmo que não o mais distintivo, da poesia nos primeiros livros de ‘ambos’, Celan e Bachmann, considerando um sentido abrangente da palavra *klagen*. Em Bachmann, existe uma queixa, também uma articulação de elementos que denotam tristeza na poesia. Um dos objetos da queixa, da tristeza é a consideração de consequências e continuidades do tempo do fascismo no presente. A tematização da Shoá em *Die gestundete Zeit* ocorre também a partir de uma reflexão poética; em “Dunkles zu sagen”, por exemplo, através de menções a poemas de P. Celan que tratam do genocídio perpetrado contra os judeus durante o regime nazista.

A última estrofe do poema “Dunkles zu sagen” apresenta o retorno do nome de Orfeu e da comparação com ele (W I: 32, v. 21). Ela é também um exemplo da característica cíclica de poemas de *Die gestundete Zeit*, em que a última estrofe perfaz uma ‘coroa’ em relação à primeira. Nessa retomada, há alguns espelhamentos entre a primeira e última estrofes, os quais, como próprio a espelhamentos, comportam certas inversões. Nessa última estrofe, aparece pela primeira e única vez no poema um “Aber” (v. 21) (“porém”). Essa adversativa deve ter aí um sentido abrangente, relacionando-se tanto às indicações de distinções, separações, entre o “eu” e “tu” do poema quanto à sentença acerca do lamento (v. 20). Decerto, refere-se a um aspecto diferente do lamento, mesmo a outra temática, a uma contraparte do ‘tocar a morte’ (v. 2). O verso espelhado, a expressão que apresenta inversões em sua formulação, é principalmente o segundo com o vigésimo segundo: “auf den Saiten des Lebens den Tod” (“nas cordas da vida a morte”) e “auf der Seite des Todes das Leben” (“no lado da morte a vida”). Passagens entre os âmbitos da morte e vida fazem parte do mito de Orfeu. Afinal, esse mito concerne a uma figura que desce, conhece em vida o mundo dos mortos – e volta de lá, ainda que sem ter obtido o que desejava, sem Eurídice. Nas segunda e terceira estrofes do poema (“Dunkles zu sagen”), recobrou-se um conhecer da morte, um ser tocado, afetado por ela, determinado por seus silêncios e escuridão. Agora, na última estrofe, aponta-se para o domínio da vida, um ‘saber’ (v. 21) referente a ela.

Ao fazer uso de um jogo de palavras entre os homófonos *Saite* (v. 2) e *Seite* (v. 22), o poema ainda chama a atenção para um aspecto da sonoridade, para a questão do som, mas designa uma mudança de *médium* poético, das ‘cordas’ (*Saiten*) para a ‘página’ (*Seite*), mais em concordância com uma situação presente da poesia. Nas ressonâncias entre os versos da primeira e última estrofes do poema, “Seite” (v. 22) (“lado”) soa igual a “Saiten” (v. 2)

(“cordas”) – a forma plural descontada –; as palavras “wie Orpheus” (“como Orfeu”) e “ich” (“eu”) ocupam posições análogas nos primeiros versos de cada estrofe. Nisso, sobressai a mudança entre os verbos “spiel” (W I: 32, v. 1) (“toco”) e “weiß” (v. 21) (“sei”), pois o lugar desse verbo (“weiß”) (v. 21), que aparece também na primeira estrofe, só que em seu último verso (v. 5), substitui o “spiel”, v. 1, no espelhamento entre as estrofes. Uma das primeiras coisas que se percebe nesses versos iniciais da última estrofe é que, na elaboração do mito de Orfeu ao longo do poema – olho, *Auge*, também é uma palavra que se vincula a um elemento muito significativo do mito, nessa sua relação com Eurídice e catábase, e ocorre em ambas as estrofes, novamente na primeira vez no plural (v. 4) e, depois, no singular (v. 24) –, a ênfase, característica da tradição antiga do mito, no tocar, no poder da lira, é deslocada para a questão do saber, a qual também é parte de suas representações. “Orpheus. Eurydike. Hermes”, por exemplo, designa uma problemática da percepção, do conhecimento, na interpretação acima procedida (no segundo capítulo). A mudança no tocar (*spielen*, W I: 32, v. 1) diz respeito também a um tematizar. Ao longo de “Dunkles zu sagen”, através da retomada e articulação do mito, de uma lembrança, fala-se de um saber não mais ligado a uma restrição (“nur”, v. 5, “apenas”, “somente”). Esse saber final não se liga a um saber falar ‘apenas coisas escuras’ (v. 5): ele se distingue como uma contraparte do falar da morte, ainda que ela seja aí também assinalada e considerada.

Saber, *wissen*, é uma palavra enfatizada, aparecendo junto a uma exclamação (KGA: 39, v. 14), ao final do poema que apresenta o motivo do ‘falar coisas escuras’, o poema “Corona”, de Celan. De certa forma, o que se relaciona ao saber aí, ao final de “Corona”, refere-se, em vários níveis, à ‘vida ao lado da morte’. Uma formulação condensada disso se encontra na imagem da ‘pedra’ que “se acomoda a florescer” (“Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt”) (v. 15). Até certo ponto paradoxal, essa imagem, em que o que é inanimado medra, imbrica elementos que se associam a vida e morte: um tipo de superação da morte repercute nessa imagem, no âmbito da passagem das estações do ano abordada no poema, mas, para além disso, a pedra (v. 15) se remete a *Grabstein*, à lápide que é enfeitada – com uma guirlanda, p. ex., *corona*²⁰⁹ –; o verso se vincula a uma homenagem aos mortos, à lembrança deles.

Nessa imagem do v. 15 (“Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt”), sobressai uma conjunção entre aspectos da morte e vida. No poema, essa relação é ainda permeada pelo tema do amor. Uma expressão disso se apresenta em “Geschlecht der Geliebten” (v. 7), em que,

²⁰⁹ Indicada no *Lewis & Short* como a primeira acepção da palavra latina (versão online do dicionário): <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=corona&la=la#lexicon>.

em uma leitura, trata-se da “amada” (em “der Geliebten”). A expressão pode ser lida, porém, como “estirpe dos amados” (“Geschlecht der Geliebten”) (v. 7), mencionando o povo judeu e o genocídio perpetrado contra eles sob o regime nazista, na tessitura de referências própria da obra de Celan (a ‘folha do outono’ nesse poema, KGA: 39, v. 1, por exemplo, remete-se a “Schwarze Flocken”). Os elementos do amor e do voltar-se aos mortos, da lembrança, presentificação deles, são condensados no verso cujo final dá título ao livro: “Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis” (KGA: 39, v. 10) (“nós nos amamos como papoula e memória”). O “nós” é ambivalente aí. Deve incluir o “eu”, a amada e os amados mortos (“Geschlecht der Geliebten”), na imbricação desses aspectos (v. 7). O mesmo deve valer para o “nós” nos vv. 13-14: “Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:/ es ist Zeit, daß man weiß!” (KGA: 39) (“Ficamos entrelaçados à janela, eles nos olham da rua:/ está na hora de saber”, na trad. de Claudia Cavalcanti, CELAN 2009: 25).

No que diz respeito a um nível mais formal, “Mohn und Gedächtnis” (KGA 39: v. 10) exhibe uma associação entre um elemento concreto e um abstrato. Tal associação é típica da poesia desse livro de Celan. No caso, temos, por um lado, a planta, a flor, a “papoula”. Por outro, a “memória”. Eles são termos que não deixam de ser conflitantes. A papoula se combina, desde a Antiguidade, com o esquecimento (v. p. ex. Georg. 1, v. 78, “Lethaeo perfusa papavera somno”, e esp., junto ao mito de Orfeu, Georg. 4, v. 545, “Lethaea papavera”). Os termos se relacionam ainda à “lembrança” dos mortos e àquilo que leva a um inebriamento, mesmo êxtase, *Rausch* (ao que é, em Nietzsche, a característica do princípio dionisíaco, KSA I: 30s.): “ópio e memória” (na trad. de C. Cavalcanti, CELAN 2009: 25). *Mohn*, que, em muitos casos, incorpora atributos, características da morte, do mundo dos mortos grego antigo, como o esquecimento (Lete), é vinculado também à vida, a um aspecto regenerativo (na Antiguidade, a Ceres, Georg. 1, v. 212, “Cereale papaver”). De alguma forma, está ligado à continuidade da vida, ao amor. No v. 10 (KGA 39), o amor combina conservação e esquecimento, lembrança e ebriedade. A aproximação entre esses termos no verso, “Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis” (KGA: 39, v. 10), paradoxal na junção de opostos, reflete aspectos da dor, da tristeza, pela perda e morte, e da continuação da vida. Esses aspectos se condensam na relação do poeta que se assinala como sobrevivente, cujo ‘povo’ (KGA: 39, v. 7) é vítima de um genocídio, com o amor. Em imagens do poema “Corona”, a recordação, a lembrança é algo a ser integrado à continuidade da vida, à passagem do tempo: *Mohn* e *Gedächtnis* são elementos a serem postos em combinação, não de modo, porém, a se anularem, excluírem.

A homenagem, a consideração aos mortos, indica uma recordação e, juntamente, o saber dos acontecimentos passados, do genocídio; saber que afeta o presente e mesmo a posição da cultura, arte, poesia. O próprio acontecimento da Shoá apresenta questões para a continuidade da poesia lírica. Como escreve Theo Buck (2002: esp. 17s.), nesse livro de Celan, em poemas do autor, expõem-se “a junção obscena de alta civilização e mais primitiva barbárie, [...], a oscilação entre banalidade e demonismo” (“die obszöne Verbindung hoher Zivilisation und primitivster Barbarei, [...] das Oszillieren zwischen Banalität und Dämonie”). Dessa fase poética, “Todesfuge” talvez seja o poema mais emblemático acerca disso, da imbricação entre cultivo de uma sensibilidade romântica, manejo de códigos culturais e crueldade, indiferença, precisão na execução de tarefas e ordens de extermínio, do genocídio. Lidar com isso, esses acontecimentos, carregar, reportar uma lembrança, sua dor, não se restringe a um indivíduo, grupo ou lado. O saber da Shoá não diz respeito a um plano apenas particular, mas afeta basicamente a todos, vai além do ‘entrelaçamento entre o eu e seus amados’: “Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:/ es ist Zeit, daß man weiß!” (KGA: 39) (“Ficamos entrelaçados à janela, eles nos olham da rua:/ está na hora de saber”, na trad. de Claudia Cavalcanti, CELAN 2009: 25). A adjecência, a confrontação, nos versos 13-14, entre um interior, uma esfera íntima do amor, da família, e uma exterioridade, que pode ser identificada com um espaço público, que se refere a uma coletividade maior, mais abrangente, designada de modo impessoal, geral (“sie”, “man”, vv. 13-14), indica sua relação e separação visível, por assim dizer. Nesse contexto, os lados distinguem um domínio mais particular, ligado ao grupo de judeus assassinados, e um mais geral. O que se expõe é que a continuidade do tempo, da vida, que inclui enlace, confluência, união, i. e., o amor com sua força geradora, com seu caráter de arrebatamento e mesmo extático, não significa uma anulação da lembrança, esquecimento ou motivo para uma insciência – isto encontra ainda uma figuração na imagem da ‘pedra’ que “se acomoda a florescer” (“Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt”) (KGA: 39, v. 15), em que a vida é vinculada a uma recordação dos mortos. Essa tensão, junção de *Mohn* e *Gedächtnis*, quer dizer, de qualidades que esses elementos representam, inclui-se num tema, num motivo maior elaborado no poema: a passagem do tempo. O tempo pode trazer esquecimento, mas também lembrança, em seu aspecto cíclico que se percebe nas estações do ano – o poema se inicia com uma referência a elas. “Corona”, contudo, não se detém no tempo de retorno, de retesamento, num tempo ‘paralisado’, seguindo a formulação imagética dos primeiros versos do poema (KGA: 39, vv. 1-3); num tempo ‘adiado’, ‘prolongado’, para usar a expressão de Ingeborg Bachmann (*Die gestundete Zeit*). A exigência de mudança do tempo,

“dass es Zeit wird” (KGA: 39 v. 17), “que tempo se transforme” (“está na hora de ser hora”, na trad. de C. Cavalcanti, CELAN 2009: 25), contrapõe-se a um ‘aprazamento’ seu, à permanência do tempo no passado, do tempo do passado. Esse é um momento utópico de sua poesia: o apontamento, a designação do que (ainda) não tem lugar; a projeção da entrada do novo, do que é diferente. Isto se liga à passagem do tempo que contempla uma força regeneradora e a lembrança.

Em “Dunkles zu sagen”, o ‘saber a vida, do lado da morte’ (W I: 32, vv. 21-22) – uma afirmação que inclui ainda o amor, seguindo o tema do mito tratado no poema – é associado também a uma passagem do tempo, por causa dos versos finais, principalmente do verso seguinte, em que aparece o verbo “blaut” (W I: 32, v. 23) (“azulece”). Esse é um verbo usado especialmente em relação ao céu, à (mudança de) sua cor²¹⁰. Isto deve ressoar nesse trecho do poema também porque existe na primeira estrofe, com a qual a última apresenta reflexões, uma conjunção entre olhos, que aparece novamente na última estrofe, na forma singular (“Aug”, W I: 32, v. 24), e céu (v. 4). Na expressão da primeira estrofe, os olhos do interlocutor “gerem”, “regem”, “controlam o céu” (v. 4). Eles são um acesso ao céu; são mesmo identificados com ele. O olho, para o qual antes se disse “algo escuro” (vv. 4-5), é conjugado, agora, com esse verbo *blauen* (“azulece”, v. 23), estabelecendo uma passagem do escuro a um azul, lembrando o uso desse verbo em referência ao céu, a passagem da noite ao amanhecer, o que se remete a uma passagem do tempo. “Blaut” (W I: 32, v. 23) sugere algo para o que, de certa forma, ainda não houvera lugar no poema: uma mudança do ‘dizer apenas coisas escuras’ (“nur dunkles zu sagen”) (v. 5); ‘dizer escuro’ que se percebe ao longo do poema, quando se indicam cor, tonalidades (“den dunklen Fluß”, v. 10; “Schattenhaar der Nacht”, v. 16; “der Finsternis schwarze Flocken”, v. 17). Destacado no poema pelo título, o verbo *sagen* (dizer), que aparece na primeira estrofe (v. 5), diferentemente de muitas outras palavras dela, não retorna na estrofe final. Porém, com o uso do verbo *blauen* (“Und mir blaut/ dein für immer geschlossenes Aug”) (vv. 23s.) (“E para mim se torna azul/ teu olho para sempre fechado”), o eu ‘diz algo’ que se relaciona com uma cor, uma tonalidade. Decerto, essa cor ainda pode ser escura, mas, ao final, o dizer alude – também nessa relação com indicações de cor, tonalidades ao longo do poema – a algo que se torna mais claro, que vai se tornando mais claro, nessa referência ao céu matinal, à passagem do escuro da noite para um azul da manhã. Essa consideração de uma transição da noite, uma contraparte de ‘algo escuro’, convém ainda à afirmação dos versos anteriores de ‘saber a vida mesmo do lado da morte’ (vv. 21s.).

²¹⁰ Em <https://www.duden.de/rechtschreibung/blauen> e <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=blauen>.

De todo modo, essa imagem final de “Dunkles zu sagen” é muito paradoxal – característica, aliás, do final de muitos poemas do livro de Celan *Mohn und Gedächtnis*. Contrastando com um entendimento de “blaut” (“azulece”, W I: 32, v. 23) como uma saída da escuridão, em combinação com o destaque para a palavra “vida” (“Leben”) no v. 22, a última menção ao olho transmite uma ideia de morte, “dein für immer geschlossenes Aug” (v. 24), “teu olho fechado para sempre”, com o ‘para sempre fechado’ (ainda que “olho” esteja no singular). A constituição da relação do azul com o olho e o céu encontra resistência na indicação do olho fechado, que se reporta, novamente, ao que é opaco, escuro. O que se designa nesses últimos versos, a relação do olho fechado com um azulear, deve referir-se, nesse sentido, a algo da memória, à lembrança desse olhar. Na referência ao mito, esses últimos versos de “Dunkles zu sagen” parecem também combinar com uma separação entre Orfeu e Eurídice, após a catábase. Aí, não se define exatamente a perspectiva de novo encontro entre eles, além dessa relação da memória. O que sobressai, apesar de se delinearem passagens entre domínios, entre vida e morte, no mito, é que pertencem a esferas, âmbitos distintos. Decerto, no pano de fundo desse mito, “dein für immer geschlossenes Aug” (W I: 32, v. 24) (“teu olho fechado para sempre”), pode ter ainda sentidos como um olho que deixa de ‘gerenciar o céu’ (W I: 32, v. 4), quer dizer, ter o sentido de uma libertação da dependência, do controle de um olhar, por assim dizer. Mas, seja como for, é difícil inserir de modo transparente esses versos finais de “Dunkles zu sagen” na moldura do mito mencionado ao longo do poema. Por um lado, a atribuição a Eurídice de ‘saber a vida do lado da morte’ (vv. 21-22) convém a algo do mito, a sua reaproximação, em parte, à vida, no mundo dos mortos. Por outro, indicações díspares de algo como uma consideração, projeção, lembrança por Eurídice de Orfeu morto, com ‘olhos fechados para sempre’ (W I: 32, v. 24), relacionadas a um ‘saber do âmbito da vida’ (vv. 21-22), dificultam a localização da passagem em algum ponto, parte específica do mito antigo, pelo que se tem visto acima. Mesmo da perspectiva de Orfeu, uma afirmação da vida, em relação a Eurídice, após sua passagem pelo mundo dos mortos (aludida nas estrofes intermediárias de “Dunkles zu sagen”), i. e., após o fracasso de seu intento de tomar Eurídice do Hades, não corresponde ao que se pode conhecer do mito antigo. Essas oscilações, contudo, devem convir à própria característica do poema, que não é uma apresentação, narração do mito como em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, por exemplo, mas, já desde o início (W I: 32, v. 1), propõe uma comparação com Orfeu, elementos e personagens do mito, i. e., uma aproximação.

É de se considerar que, ao longo do poema, a designação de elementos vinculados a Orfeu e Eurídice, que se associam às instâncias da primeira e segunda pessoas do poema,

destaca-se da referência ao mito antigo em favor de um referencial que vai se desenvolvendo no próprio poema. Quer dizer, em uma das camadas de sentido do poema, o “du” se relaciona com Paul Celan e sua poesia. A caracterização do “du”, que se delineia através do mito, deve referir-se também ao que se elabora em sua poesia, a sua representação mesmo como poeta, a designações de si e de um tu, de si e da amada em seus poemas. Um tal paradoxo em que o poeta, o “eu”, é caracterizado como morto, mas não deixa de ser vinculado à vida, acha-se, por exemplo, no último verso de “Erinnerung an Frankreich” (“Recordação à França”), “[w]ir waren tot und konnten atmen” (KGA: 35, v. 9), “[e]stávamos mortos e podíamos respirar”, em que “wir”, “nós”, pelo menos em uma leitura que se oferece do poema (v. CADUFF 1997: esp. 152s.), pode ser especificado como um “eu” e um “tu”, sendo que este se distingue como uma amada (elementos disso no poema estão, principalmente, nos vv. 1-3, na menção aos “corações” [“Herzen”], a “nosso quarto”, “unsere[...] Stube”, GKA: 34). Não que esse poema tenha, em sua concepção, algo de biográfico sobre a relação amorosa entre Celan e Bachmann. Ele é de antes de seu encontro em Viena (v. KGA: 602) e a dedicação – “Erinnerung an Frankreich” é um dos poemas dedicados a Bachmann em seu volume de *Mohn und Gedächtnis* (v. KOSCHEL 1997: 22) – é um acontecimento posterior. Mas, frente ao que se distingue em relação a “Corona”, não seria sem precedente Bachmann refletir também aqui sobre o uso pronominal de eu e tu, que se combinam, novamente, com a figura do poeta e da amada, em Celan. Sem adentrar muito numa interpretação de “Erinnerung an Frankreich” e em suas especificidades, poema no qual, como exposto no título, o processo de recordação desempenha papel fundamental, a condição paradoxal descrita em “[w]ir waren tot und konnten atmen” (KGA: 35, v. 9), “[e]stávamos mortos e podíamos respirar”, em que se mesclam morte e vida – o verso se remete a uma imagem da morte como sono sem sonho; também a morte dos amantes no sentido de *la petite mort* do francês, referência cultural que combina com o título –, essa condição paradoxal entre vida e morte serve, de maneira abstrata, para caracterizar a situação, com seu cunho próprio no poema de Bachmann, das instâncias “eu” e “tu”, tanto de Eurídice quanto de Orfeu, em “Dunkles zu sagen”.

Ademais, “blaut” (“tornar-se azul”), aí (W I: 32, v. 23), não precisa ter necessariamente (ou só) como referência um ‘olhar’ do “tu” conservado pelo “eu” na lembrança ou o significado de uma expressão de esperança, no reflexo do céu que se torna azul. No poema de Celan “Der Sand aus den Urnen”, do livro *Mohn und Gedächtnis*, o verbo “blaut” é usado também em ligação com uma pessoa, ou parte de uma pessoa, um “tu”: “Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann” (KGA: 31, v. 2) (“diante de cada um dos portões que

ventam, teu menestrel decapitado azulece”). Aqui, temos outra vez a conjugação do verbo com uma indicação de morte, o ‘menestrel decapitado’ (KGA: 31, v. 2), mas a ele se vincula, ainda, atividade. Ele é o sujeito dos versos seguintes e sua ação se remete a de artistas menestréis. Só que, sem boca, decapitado, sua expressão é gráfica: “Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;/ mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue./ Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner Lippe” (KGA: 31-32, vv. 3-5) (“Ele rufa a ti o tambor feito de musgo e amarus pelos pubianos;/ com ulceroso dedo do pé, ele pinta na areia tua sobancelha./ Ele a desenha mais comprida do que era, e o vermelho dos teus lábios”). Essa é uma figura do poeta, que delineia uma boca, uma expressão que lhe falta. Nessa imagem de mutilação, o verbo “blaut” (KGA: 31, v. 2; “azulece”) se associa a uma ideia de lividez, de algo lívido, de dor²¹¹. Deveras, a muito mais: não apenas à cor de batida, hematoma ou mesmo surra. Nessa passagem, *blauen* chega a designar um dilaceramento, um suplício (‘decapitação’, KGA: 31, v. 2). O que faz esse menestrel, “aus Moos und bitterem Schamhaar” (KGA: 31, v. 3), ‘por musgo e amarus pelos pubianos’ – por causa de um esquecimento (“Moos”, v. 3, remete-se a “Schimmel”, “mofo”, que se remonta a um “esquecimento”, “Vergessen”, no primeiro verso do poema) e por motivo sexual –, é uma representação do “tu” na areia. O que ele representa é o que lhe falta, a si mesmo, a esse poeta (menestrel). Sendo a areia, pelo título “Der Sand aus den Urnen” (“A areia das urnas”) – *Urne* tem um significado de urna mortuária –, relacionada aos mortos, o poeta é aproximado aos mortos. De outra forma, o que essa figura do poeta faz é dar feição à areia, a esse designativo dos mortos. Nessa poesia, que se caracteriza como um lugar de preservação para os mortos, de sua lembrança, como um recipiente, uma ‘urna’ (o dêitico “hier” pode ter como referência o próprio poema: “Du füllst hier die Urnen“, KGA: 32, v. 6, “Enches aqui as urnas”), essa figura busca oferecer uma contraposição à sua violação, uma violação coletiva, à inumanidade da morte industrial, em série, instituída pela maquinaria de aniquilação nazista. Nesse contexto, os versos “Und mir blaut/ dein für immer geschlossenes Aug” (W I: 32, vv. 23-24), de “Dunkles zu sagen”, associam-se a uma expressão de perda, dor. A relação entre o verbo *blauen* e uma parte, um órgão do corpo lembra, de maneira geral, lividez, talvez a designação de um hematoma, e, na reminiscência de “Der Sand aus den Urnen”, o acossamento, o flagelo, a violência, em uma figura do poeta. O azul (W I: 32, v. 23) recorda, indica, nessa consideração pelo “eu”, a dor do “tu” – e, nessa relação do poema (“Dunkles zu sagen”) com a poesia inicial de Celan, do “tu” com P. Celan, a dor tem como um referente a Shoá, o ‘olhar’ perdido dos ‘seus’, que faz com que o poeta busque essa aproximação com os

²¹¹ V. entrada *blau*, do *Grimm*: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=blau>.

mortos. O dativo, “mir”, nesses versos (W I: 32, vv. 23-24), deve indicar que essa dor importa ao “eu”.

Como seja, nessas interseções, nesse diálogo, em “Dunkles zu sagen”, com a poesia de Celan, numa aproximação com o que se formula ao final de “Corona”, tanto uma afirmação do amor quanto lembrança, indicação da morte, do genocídio perpetrado poucos anos antes, mencionado através das referências a Celan, são integradas em consideração à passagem do tempo (nessa identificação, no poema, do ‘olho’ com o ‘céu’ que ‘se torna azul’). Em seu paradoxo, em seu destaque para o ‘olho fechado para sempre’, a imagem final de “Dunkles zu sagen” não é redentora. De todo modo, a articulação de elementos na estrofe se relaciona com o que se delineia na poesia de Celan: uma integração do amor – aspecto que se designa em “Dunkles zu sagen” através do mito de Orfeu e Eurídice e de ressonâncias de linguagens da lírica amorosa –, da continuidade da vida, da passagem do tempo e seu caráter de esquecimento – indicado também no amor, no poema, na segunda estrofe de “Dunkles zu sagen” – com o conhecimento e a memória da Shoá, tematizada especialmente através das menções à própria poesia de Celan (e também do eco da de Lasker-Schüler e G. Benn).

A aproximação da figura de Orfeu a Celan tem ainda outro aspecto, do qual se propõe a tratar aqui brevemente, para além do poema “Dunkles zu sagen”. Acima, no início do primeiro capítulo, foram mostrados alguns exemplos na crítica em que motivos do mito de Orfeu em Celan, mesmo identificações da figura do poeta em Celan com a de Orfeu são referidas e consideradas – para o último caso, o livro de Firges (1999) dá um tratamento extenso a esse tema. Ao mesmo tempo, ainda que se possa constatar que Celan se ocupa de passagens, de textos que apresentam Orfeu na Antiguidade, não há uma menção explícita a Orfeu na sua obra poética. Decerto, uma semelhança que se aponta reside na figura do poeta que se volta com sua poesia ao mundo dos mortos; que trata de operar um resgate aí; faz uma homenagem, um tributo aos mortos (*munus*, na designação de Georg. 4, v. 520). Mas, pelo que se tem exposto aqui, existem principalmente dois aspectos do mito de Orfeu, de motivos desse mito, que não se identificam, que estão até em contraposição ao que se designa na poesia de Celan em seu primeiro livro. Uma diferença é que, na representação do lamento fúnebre de Orfeu, com suas canções, o amor é algo ausente. De maneira drástica, indica-se que, em sua situação deplorável, não há a consideração de “nenhum amor”, “Nulla Venus”, (Georg. 4, v. 516), por Orfeu. Essa indicação se contrapõe à mescla entre lembrança dos mortos e lírica amorosa, poema de amor, em Celan. Nessa poesia, existe a lembrança, “Gedächtnis” (KGA: 39, v. 10), que se vincula a uma lembrança dos mortos, bem como “Mohn” (KGA: 39, v. 10), que pode ser também ligado

a um elemento dionisíaco (*Rausch*). Já em muitas representações na Antiguidade, Orfeu é delineado como um contemptor de Dioniso, o que na sequência da narrativa das *Georgica* encontra um eco no desmembramento de Orfeu por mulheres num rito báquico (Georg. 4, vv. 520-522). Orfeu se caracteriza como contemptor de Dioniso pela sua negação do amor (“Nulla Venus”, Georg. 4, v. 516). Nessa situação, antes de sua morte, Orfeu é retratado como estéril, infértil, – o que tem um significado para o poeta, a atividade artística – nessa lembrança e nesse lamento, sucumbindo a isso, em Virgílio, na imagem de Orfeu envolto, coberto por frio e neve (Georg. 4, vv. 516-520) – não é incomum, aliás, nessa comparação, gelo e neve designar desolação, em muito em relação com a Shoá, em Celan (“Schwarze Flocken” e sua colocação em “Dunkles zu sagen” é um exemplo disso, v. também BEVILACQUA 1987: esp. 127-129). Nessa representação de Virgílio, “Papaver[...] Lethae[um]” (Georg. 4, v. 545), ‘papoula do esquecimento’ é o que se dedica a Orfeu como oferendas fúnebres (“inferias”). A papoula se distingue, aí, como um elemento a ser atrelado a Orfeu; como uma contraparte sua.

Outra diferença é que Orfeu não integra esse lamento fúnebre que faz com sua poesia a uma sociedade. Nesse ponto, temos uma representação disso tanto em Virgílio quanto em Ovídio. Nas *Georgica* (4, vv. 507-520), após a perda de Eurídice, Orfeu é retratado vagando por paisagem gélida, lugares ermos, em isolamento, quer dizer, acompanhado apenas por animais selvagens e árvores, que ele encanta, até ele ser morto pelas mênades, desmembrado e espargido na natureza. Nas *Metamorfoses*, ao final do livro décimo e início do décimo primeiro, ele aparece, ao apresentar seu canto após a morte de Eurídice, ainda que não seja um lamento fúnebre em relação a ela, rodeado por árvores e feras. Essa é sua audiência, seu público, *corona*, no vocábulo do poema de Celan. Em “Corona”, a consideração de um âmbito mais público, social, indica-se no v. 13 (GKA: 39): “Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße” (“Nós estamos abraçados à janela, eles nos observam da janela”). Essa interação designada pelo olhar, potencialmente, sugestivamente ameaçadora, a qual comporta uma separação, envolve a possibilidade de um ‘saber’ (GKA: 39, v. 14). Esse ‘saber’ diz respeito, basicamente, a todos. Ele se relaciona, de modo algo particular e determinado, com o tempo, com o que aconteceu e seu decurso, suas continuidades – apesar de no poema haver apenas o tempo verbal presente, as mudanças do tempo se vinculam a imagens de seus retornos e andamentos. Ele concerne a um resgate dos mortos. Em “Corona”, um círculo de pessoas do espaço íntimo do poeta se pode identificar como seus ‘amados mortos’, familiares que pertencem ao povo judeu, que representam o extermínio buscado contra eles. Uma separação, no poema, é, por um lado, bem marcada, designada de forma até intimidadora (GKA: 39, v.

13). Por outro, possui uma característica de permeabilidade, porque é uma diáfana, que permite a visão. Mesmo a relação entre a amada e o poeta se define pela aproximação de elementos de planos diferentes, mesmo opostos (GKA: 39, v. 10).

Seja aqui ainda assinalado de maneira secundária, sobre “Corona”, que esse “processo de percepção” (“Wahrnehmungsvorgang”), na expressão de B. Wiedemann (2014: 9-10), o qual tem um ponto culminante na contraposição entre um interior e exterior (GKA: 39, v. 13), pode ser transposto para uma relação entre poema e público, que é o público leitor alemão – num sentido abrangente, de língua alemã – que em larga medida tem parte nos acontecimentos durante o nazismo (seguindo sugestões e indicações de Wiedemann 2014: 8-10). O olhar, ao longo do poema, é conduzido através de uma ida ao mundo dos mortos, que se delineia como uma tentativa de resgatá-los, presentificá-los, até incidir sobre o próprio público, uma sociedade.

Voltando a “Dunkles zu sagen”, a representação do “eu” calcada no papel de Eurídice tem uma correspondência com a caracterização da ‘amada’ no poema “Corona”, em que alguns elementos semelhantes ao mito de Orfeu podem ser apreendidos, de modo abstrato, como a descida ao encontro dos mortos e a designação do olhar nessa situação. Como se tem exposto, “Dunkles zu sagen” se caracteriza, entre outras coisas, como um diálogo, polêmico e concordante, com o poema de Celan. Esse poema de Bachmann se delineia também como uma tentativa de comunicação – seguramente, para além da figura e do poema de Celan. Uma comunicação difícil, na indicação do ‘falar aquilo que é sombrio’, ‘obsuro’, mas que não exclui a possibilidade de um esclarecimento, como se alude no final poema. Essa característica de seus poemas concorre com uma significância dada ao diálogo na criação poética que perpassa, de diferentes maneiras, declarações poetológicas de ambos, Bachmann e Celan, considerações suas sobre o escritor e o poema que, mesmo que enunciadas numa época posterior à escrita dos poemas aqui tratados, refletem-se em predicados de sua poesia, de modo geral (v., acerca do tema, também para nuances, BURDORF 2003: esp. 10-14): expondo aqui de maneira sintética, no discurso de recebimento do *Prêmio dos cegos de guerra para drama radiofônico (Hörspielpreis der Kriegsblinden)* (1959), “Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar” (“A verdade é exigível às pessoas”), Bachmann diz: “Der Schriftsteller – und das ist auch in seiner Natur – ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet” (“O escritor – e isto está também em sua natureza – está, com todo seu ser, direcionado a um tu”) (W IV: 275-276); no discurso de Celan ao receber o *Prêmio Georg Büchner (Georg-Büchner-Preis)*, em “Der Meridian” (“O meridiano”) (1960), ele formula de uma maneira determinante a ideia de que “Das Gedicht will

zu einem Andern [...] es wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch” (GW III: 198) (“o poema quer o outro [...] ele se torna diálogo – muitas vezes, é um diálogo desesperado”).

“Dunkles zu sagen” mostra uma reverberação do poema, da poesia de Celan. Nesse poema de Bachmann, temas tratados em “Corona” são reunidos em motivos do mito de Orfeu. Significante aí é sua junção de temática amorosa e lamento fúnebre, junção delineada nesses poemas de modo próprio. O mito vem ainda a propósito porque trata da continuidade da poesia diante da ameaça de aniquilação. “Corona”, a poesia de P. Celan, significa, em certa medida, a poesia lírica, ainda uma poesia amorosa, que implica a Shoá; que não a omite. “Dunkles zu sagen”, que em larga medida pode ser definido como um poema de amor, faz referências à Shoá. Nesse âmbito, a formulação do mito convém a que ele se distingue ao longo da tradição, em linhas gerais, como um da poesia que não deixa de tematizar o amor mesmo diante da morte, da poesia que resiste mesmo a uma passagem pela morte, pelo mundo dos mortos. Nessas elaborações do mito em Celan e Bachmann, o Hades se caracteriza – metonimicamente considerando – como campos de extermínio operados durante o nazismo. Não é de se desconsiderar ainda que, de outro modo, nesses poemas, a catábase se designa como uma *petite mort* de amor.

O tratamento do mito de Orfeu por Bachmann é também desestabilizador. Certa virada se delineia em relação ao papel de Eurídice. Em “Dunkles zu sagen”, temos uma Eurídice, por assim dizer, abscôndita, o que reflete algo da tradição, no sentido de que ela é, de diversas formas, uma figura enigmática em representações observadas acima. Além disso, temos, por um lado, uma figura imediatamente identificada como poeta, Orfeu, e por outro, uma que tradicionalmente não representa funções, atividades do poeta. Isto é contrabalançado ao longo do poema de Bachmann nas indicações de um diálogo poético, no diálogo de poetas que aí se distingue, em que “eu” e “tu” são vinculados ao fazer poético. Eurídice, até certo ponto, é aproximada a Orfeu, no poema. Compartilha traços com ele, apresentando, contudo, contrastes e tensões nessa aproximação e comparação. Na identificação em Eurídice de atributos relacionados à poesia, Bachmann pode ser inserida numa sequência de representações do mito que temos visto aqui, elaboradas por Rilke e por Trakl. Mas se, seguindo o analisado nos capítulos anteriores, em Rilke e em Trakl, Eurídice se caracteriza em larga medida por aspectos de um mundo das sombras e noturno, de uma noite que é associada a elementos da produção poética, como a uma interioridade geradora, a um desabituar-se de esquemas fixados, um esquecimento, a um âmbito dionisíaco, de ebriedade (*Rausch*), também com seu caráter de esquecimento e produtor de êxtase, a uma esfera de silêncios e percepção de melodias, ao sono

e sua visão, a uma intermediação e confluência entre interior e exterior, Eurídice se caracteriza em Bachmann principalmente por um saber, ‘ich weiß’, “eu sei”, na afirmação ao final do poema (W I: 32, v. 21) (para o qual converge também o “Vergiß nicht”, “não esqueças”, do v. 6), ainda que esse saber, essa lembrança também sejam relacionados a aspectos da noite, morte, sua passagem: de certa forma, são basicamente outros registros cognitivos que temos na Eurídice de Bachmann em comparação com os autores anteriormente aqui analisados. Mas antes de tratar de características gerais da elaboração do mito em “Dunkles zu sagen”, ainda se volta aqui a mais algumas considerações sobre a representação do eu, da figura do poeta, a partir da figura de Eurídice, no contexto do diálogo poético aí desenvolvido.

A figura de Eurídice apresenta uma aproximação, uma identificação com os mortos. A relação do mito de Orfeu em “Dunkles zu sagen” com o que se designa no poema “Corona”, de forma geral, sugere ainda uma imbricação entre Eurídice, a amada do poeta, com ‘os amados mortos’ (GKA: 39). Em sentido abstrato, ela se liga a um buscar os mortos, algo também contemplado em “Corona”, em que se pode ainda considerar uma amada presente. A amada, em “Corona”, é associada à ‘estirpe dos amados’ (GKA: 39, v. 7), quer dizer, de certa forma, ela se reporta ao grupo das vítimas no genocídio. Um ponto em comum disso com o papel de Eurídice é que ela se vincula ao mundo dos mortos. Essas relações, no entanto, conflitam com uma posição, com determinações da própria Bachmann, não apenas porque – claro – ela é uma sobrevivente (de todo modo, como apontado acima, há em Celan representações de si e da amada em tensão entre indicadores de vida e morte), mas também porque ela não é, não foi perseguida, nesse sentido. Ela pertence ao círculo (para usar uma palavra sugerida em “Corona”) de apoiadores dos perseguidores, perpetradores, por sua proveniência, seu círculo familiar. Em resumo: Kärnten, onde ela passa sua infância e juventude, é caracterizada por B. Wiedemann (2014: 8) como região “nacional-socialista de modo extremamente fiel” (“ausgesprochen linientreu nationalsozialistisch[...]”); seu pai filia-se ao partido de Hitler (NSDAP) já em 1932, quando ainda era ilegal (v. p. ex. BW: 361; WIEDEMANN 2014: 8). Para evitar mal-entendidos: em declarações posteriores sobre sua infância e juventude, Bachmann expressa indignação e horror ao nacional-socialismo, ao antissemitismo, a demonstrações nazistas (BARTSCH 1988: 175s.) – em relação ao pai, o tema é evidentemente mais complexo (alguns apontamentos sobre isto em ALBRECHT; GÖTTSCHE 2013: 2). Mas a questão aqui diz respeito a, nas palavras de Wiedemann (2014: 9), “diferença do experienciado e do vivido em uma e mesma situação histórica” (“Die Verschiedenheit des Erlebten und Erfahrenen in ein und derselben historischen Situation”). Em consideração a essas

diferenças, caracterizações e atribuições da amada no poema “In Ägypten” podem ajudar a definir aspectos das imbricações elaboradas nas suas poesias. Celan envia esse poema a Bachmann, com uma dedicação a ela, em sua saudação de aniversário, no ano em que se conheceram, 1948 (I. Bachmann nasceu no dia 25 de junho, a carta deve ser de um dia antes, BW: 7).

“In Ägypten” traz, na carta mencionada, a data 23 de maio de 1948 (a data 23/04/1948, na edição comentada dos poemas, GKA: 610, é provavelmente resultado de algum equívoco; para a datação em maio, v. também BW: 227). Bachmann e Celan se encontram pela primeira vez em 16 de maio de 1948, começando um relacionamento amoroso após quatro dias. Mesmo em carta de 31 de outubro de 1957 de Celan a Bachmann, em fase de novo reencontro e período de troca de cartas entre eles após anos de separação e distanciamento, Celan mais uma vez relaciona o poema “In Ägypten” a I. Bachmann: “Denk an ‘In Ägypten’. Sooft ichs lese, seh ich Dich in dieses Gedicht treten: Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil du die Rechtfertigung meines Sprechens bist und bleibst” (BW: 64) (“Pensa em ‘In Ägypten’. Sempre que o leio, vejo-te entrando nesse poema: és o fundamento vital, também por isso, porque és e permaneces a justificativa do meu falar”). Aqui, há ainda uma exposição da significância de Bachmann para Celan que é difícil mensurar, sondar em suas ramificações, em sua extensão e seu escopo. A qualificação “justificativa do meu falar” (BW: 64) deve tocar em algo da própria produção poética – talvez Bachmann signifique para Celan, nesse ponto, a figura de acesso, de intermediação ao outro, estranho e desconhecido, próximo e distante, que perpassa sua obra em busca determinada e difícil por comunicação, articulando (e se confrontando com) diferentes tradições de representação poética e cultural; o diferente, fascinante, potencialmente perigoso, mas em quem se pode encontrar uma ressonância de tarefa poética decisiva sua: a lembrança dos mortos e crimes perpetrados na Shoá. Mas, como seja: voltando a “In Ägypten”, é provável que esse poema tenha sido escrito antes de “Corona” – este, também um poema de Viena, escrito durante a permanência de Celan nessa cidade, no primeiro semestre de 1948 –, pois, segundo B. Wiedemann (2014: 8), “Corona” é “certamente” o último poema antes de sua partida a Paris. Num âmbito biográfico, aliás, há outras ligações do poema com Bachmann, além de a escrita incidir na época de seu relacionamento: *Mohn* e *Gedächtnis* são mencionados em cartas como parte, mesmo representantes de sua relação (v. carta de Celan a Bachmann de 20 de junho de 1949, BW: 11; ele costumava enviá-la esse tipo de flor, v. BW: 251; 254). No livro *Mohn und Gedächtnis*, o poema “In Ägypten” se localiza após “Corona”. Ou mais precisamente: “Corona” fecha o primeiro ciclo do livro, ciclo intitulado *Der Sand aus den*

Urnen, seguido pelo poema-ciclo *Todesfuge*, após o qual vem o ciclo *Gegenlicht* (*Contraluz*), do qual “In Ägypten” é o segundo poema. O tema do exílio, bem como de um êxodo, a ideia de um lugar ou momento de passagem, que se vincula ao *tópos* Egito, na Bíblia, para os judeus, é de certa forma reforçado pela localização do poema no livro, onde é precedido por “Auf Reisen” (“Em viagem”). Este poema (“Auf Reisen”), escrito ainda em Viena (GKA: 610), designa a “casa em Paris” (GKA: 42, v. 2) (“dein Haus in Paris”), cidade para onde Celan parte, ao deixar Viena, em fim de junho de 1948. Essa aproximação faz pensar numa condição errante, transitória, estrangeira, como significados que se associam em torno de sua estada em Viena. Na conjuntura do livro, uma ‘fuga’ se liga à ‘morte’, mais precisamente aos campos de extermínio, aos acontecimentos na Shoá e suas consequências, que vêm à mente em “Todesfuge” (cujo nome se deve à forma musical, a qual, por sua vez, não deixa de se remeter à palavra latina *fuga*).

Algo da forma do poema “In Ägypten” lembra o decálogo, com suas repetições de “Du sollst” (Exodus 20, 1-17), “deves”. Essa fórmula, principalmente esse verbo (*sollen*), aparece recorrentemente não apenas nesses dez mandamentos (Exodus 20, 1-17), mas ao longo dos livros dois e três do Pentateuco, em que se determinam prescrições, regras, para um grupo de pessoas, para o povo judeu, no caso. Essas orientações, normas se ligam também a uma situação de aflição extrema, na travessia do deserto, na sequência da escravidão no Egito. Estão em questão aí, de certa maneira, a existência e continuidade dessas pessoas afetadas. No poema de Celan, a formulação desses outros, quer dizer, novos mandamentos se expõe à consideração de uma blasfêmia (H. Höller e A. Stoll qualificam o poema “utópica blasfêmia frente a convenções religiosas e históricas correntes, “utopische Blasphemie gegenüber den geläufigen historischen und religiösen Übereinkünften”, em BW: 227). A forma dos mandamentos sugere uma ambição algo geral, mas o poema também articula elementos mais particularizados, individualmente determinados, como as ações de um “eu”, uma vez designada no presente, outra no passado (GKA: 42, v. 7; 11), e a figura da “estrangeira” (“die Fremde”). As anáforas “du sollst” do poema compõem uma estrutura de previsibilidade, mas, no interior dos versos, a sintaxe pode apresentar complicações, tensões referenciais, inversões, como no verso 2: “Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen” (KGA: 42), em que a oração encaixada é mais imediatamente lida como uma relativa com o pronome relativo “die” como sujeito, mas pode funcionar como um complemento do verbo “procurar” (“suchen”), em conexão com sentidos desenvolvidos ao longo do poema (“Deves procurar no olho da estrangeira as que sabes na água”). As várias retomadas de termos embarçam um pouco as referências. As repetições do

verbo *sagen* (falar, dizer), os vários ‘mandamentos’ relativos a dizer, ao longo do poema, a exposição do que ‘deve’ ser dito, os imperativos (GKA: 42, v. 1; 7; 11), complexificam a distinção de instâncias relacionadas a quem fala e para quem.

Do “du”, interpelado no início dos versos, “du” que é vinculado à tradição judaica, vai-se à fala de um “eu”, que declara ‘dormir junto à estrangeira’ (GKA: 42, v. 7) – o que, além da conotação sexual, parece apontar que o “eu” também tem um momento de descanso, paz, ali, mesmo num exílio, numa situação geral de aflição (na moldura dada pelo título do poema, “No Egito”). Numa consideração possível do poema, a interpelação ao “tu” se delineia como um tipo de diálogo do “eu” consigo mesmo (para a associação do “tu” com o “eu” no poema, v. SCHILLING 2015: 91-93; B. Wiedemann e B. Badiou, em BW: 217, consideram ainda uma instância indefinida que se dirige ao “du”, que se pode identificar ao “eu” de “In Ägypten”). Figura destacada no poema é a da “estrangeira” (“die Fremde”). Sua caracterização se distingue em relação a outras mulheres mencionadas, “Ruth! Noëmi! Mirjam!” (KGA: 42, v. 3, também v. 6 e 9). Estas aparecem de maneira coletiva. Seus nomes se associam aos judeus, à sua tradição (KGA: 610; Rute, no livro bíblico de Rute, no Antigo Testamento, é uma moabita; independentemente disso, figura modelar, associada a essa tradição).

As menções à água nos três primeiros versos apontam para uma tristeza, na imagem de água nos olhos (KGA: 42, vv. 1-3), para as lágrimas, o choro. A isso se pode ligar também a “dor por Rute, por Miriam e Noemi” (“Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noëmi”) (KGA: 42, v. 9). A dor, a tristeza por elas aludem não simplesmente a um perecimento, mas a um passado de sofrimento geral, em grupo. No âmbito do livro de Celan, a Shoá também é uma referência próxima na designação, por exemplo, de “Wolkenhaar” (KGA: 42, v. 5), “Wolkenhaar der Fremden” (“cabelo de nuvens da estrangeira”), que se remete, em um certo contraste, a “aschenes Haar” (GKA: 40, v. 15; 23; 36) (“cabelo de cinzas”) de Sulamita, nome bíblico do Antigo Testamento (GKA: 609), em “Todesfuge”, que lembra o procedimento de incineração realizado em campos de aniquilamento – Ruven Karr (2014: 182) compreende a expressão “Wolkenhaar” (KGA: 42, v. 5) na continuação da imagem do ‘olho com água’ (KGA: 42, vv. 1-3), do choro. Ela é parte, advém da triste lembrança: a nuvem (*Wolke*) é uma formação ligada à evaporação de água. Seguindo a imagem, a presentificação dessas mulheres, desses mortos, ‘Rute, Noemi, Miriam’, é feita com esse elemento de tristeza, o choro, a água nos olhos. ‘Ornar os mortos com o cabelo de nuvens da estrangeira’ (GKA: 42, v. 4) (“Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden”) é também presentificá-los; torná-los presentes de uma maneira palpável, sensível, ainda que fugaz, em algo que representa uma existência efêmera,

como a nuvem. “*Wolkenhaar*” (KGA: 42, v. 5) se delineia como objeto de adorno vinculado ao lamento. O ornamento, como *ornatus*, num sentido da retórica, da fala, da poesia (na sugestão também de KARR 2014: 181-183 para uma acepção incluída em *schmücken* [enfeitar, ornar], verbo que aparece diversas vezes no poema, KGA: 42, vv. 4-5; 8-9) é realizado no próprio poema pela expressão, pela imagem aí desenvolvida. Nessa expressão, “*Wolkenhaar*”, temos, de maneira condensada, um elemento do plano do lamento, nessa consideração de *Wolken*, nuvem, junto a “*Haar*”, ao cabelo, motivo recorrente nessa poesia inicial de Celan, como apontado acima, e que muitas vezes tem um apelo erótico, sexual – o cabelo teve ser constantemente mencionado nesse contexto porque pode ser também um símbolo do luto. No poema, trata-se, de forma geral, de uma conjunção entre amor e lembrança, memoração dos mortos.

A “estrangeira” é aquela com quem o “eu” se relaciona no presente (“*Seht, ich schlaf bei ihr!*”) (GKA: 42, v. 7) (“Vede, durmo com ela”). A afirmação do seu amor não exclui a lembrança dos mortos. Algo muito diferente disto ocorre: a relação com a “estrangeira” permite uma lembrança dos que não estão mais presentes; permite um voltar-se aos mortos. Isto se vincula, entre outras coisas, a uma ideia de reflexo na amada das mulheres mortas. A água, indicada no imperativo à “estrangeira” já no primeiro verso, “*Sei das Wasser*” (GKA: 42, v. 1) (“Sê água”), é algo que apresenta a característica de refletir. Mas, além da ideia de ver, perceber, experienciar através de um reflexo, há também uma reflexão no sentido de reprodução, reverberação de uma tristeza, de uma tarefa relacionada ao “du” (o poeta, nessa leitura), a qual pode ser resumida, com um verso do poema, em ‘chamá-las, Rute, Noemi, Miriam, da água’ (KGA: 42, v. 4) (“*Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noëmi! Mirjam!*”), evocá-las, evocar os mortos no genocídio. Essa reflexão, reverberação significa também, no âmbito figurativo do poema, ser afetado pelo assassinio em massa perpetrado contra os judeus. Quem é assim tocada, no caso, é a “estrangeira”, que não sofreu diretamente a perseguição aos judeus. O sobrevivente dessa ‘estirpe’, para usar uma palavra de “Corona”, o “du” do poema “*In Ägypten*”, conta com essa reflexão, esse outro tomar parte nos acontecimentos em torno do extermínio na Shoá. Essa figura de um terceiro, que se encontra na poesia de Celan, figura entre o sobrevivente e os mortos, a qual se relaciona ainda com o ‘círculo’ de pessoas ligadas aos perpetradores (círculo concernido na poesia de Celan pela própria escrita em língua alemã, na consideração de WIEDEMANN 2014: 9s.); essa figura é interpretada por R. Karr (2014: 174-176) como aquele que se torna, que se dispõe a tornar-se, através de seu contato com o sobrevivente, um tipo de testemunha, uma “testemunha intelectual” da Shoá: aquele que não

viveu diretamente a perseguição, não sofreu essas dores, mas cria um espaço de ressonância, íntima, pessoal, no caso, da lida com a perseguição étnica. Ela possibilita uma evocação dos mortos, funciona como um receptáculo das palavras e mesmo lamento desse sobrevivente, e permite sua continuidade. As diferenças nas histórias de vida e experiências são marcadas entre as instâncias “eu” e “estrangeira”, com muitas consequências consideráveis para a comunicação e o entendimento, mas esse processo de reflexão desenvolvido no poema, através da “estrangeira”, leva a uma objetivação, na medida em que a tristeza e evocação dos mortos acontecem junto a esse outro, que nesse ponto os legitima.

O envio e a dedicação de “In Ägypten” à Bachmann podem fazer supor, em um primeiro momento, que ela se identifica com a instância do “tu” do poema. Mas a ela, no sentido enunciado por Celan de que ela ‘entra nesse poema’ (BW: 64) quando de sua leitura, convém o papel da “estrangeira” (enquanto as interpelações iniciais ao “du” se referem a determinações ao “eu”, do poeta em Celan). A designação “estrangeira” (“Fremde [...]”), que se repete por quase todo o poema, não precisa ser entendida necessariamente ou tão somente num sentido étnico. Seu sentido não parece distante do que resulta do uso dessa palavra numa parentética do poema “Sprachgitter” (“Prisão da palavra”, na trad. de Claudia Cavalcanti, CELAN 2009: 70), poema que dá título ao terceiro livro de poemas de Celan (1959) e que também é um poema de Viena, por assim dizer: o primeiro poema escrito em Viena, em visita à cidade após sua mudança a Paris (v. GKA: 652; WIEDEMANN 2014: 8; “Sprachgitter” traz a data 14 de junho de 1957). Seus versos entre parênteses são: “Wär ich wie du. Wärest du wie ich./ Standen wir nicht/ unter *einem* Passat?/ Wir sind Fremde.” (GKA: 100, vv. 11-14) (“Fosse eu como tu. Fosses como eu./ Não ficamos/ sob *um* alísio?/ Nós somos estranhos.”). Apesar de estarem sob um mesmo ar, um mesmo passado, como sugerido no nome “Passat”, também no eco poetológico do vento nordeste, característica de *Passat* (v. WIEDEMANN 2014: 11s.), o qual traz e leva a ‘lembrança’ em “Andenken” (StA 2,1: 188-189), de Hölderlin, tempo passado que, no contexto do poema de Celan, no pós-guerra, é a Shoá, esse “eu” e “tu” (GKA: 100, v. 11) são “estranhos”. A ‘estranheza’ se deve ao mesmo passado, experienciado de maneira diferente. Uma identificação daqueles que não foram perseguidos com os mais proximamente afetados pelo genocídio e por suas consequências como vítimas, uma compreensão disso por aqueles não é, a rigor, possível – pelo menos há declarações do próprio Celan nessa direção (p. ex. em carta de 15 de abril de 1958 a Erwin Leiser: “wie unverstündlich Erfahrungen wie die unseren noch denjenigen blieben, die bereit sind, sich mit ihnen auseinanderzusetzen”, apud WIEDEMANN 2003: 32; “como experiências como as nossas permaneceriam

incompreensíveis até para aqueles que estão dispostos a lidar com elas”). Um ‘estranhamento’, uma diferença, tensão entre esses “eu” e “tu” permanece – relações desenvolvidas e representadas por essas instâncias em poesias de Celan e Bachmann refletem um conflito que marca a geração.

O último verso do poema “In Ägypten” mantém uma indeterminação sobre aproximações e distanciamentos entre a “estrangeira”, o “eu” e as mulheres evocadas. “Sieh, ich schlief bei diesen” (KGA: 42, v. 11) (“Vê, eu dormi junto a elas”), dito à “estrangeira” em menção às mulheres pelas quais se entristece, Rute, Noemi, Miriam (“elas”), pode ser uma declaração de algo que aconteceu no passado (“schlief”), uma lembrança, mas também designar uma presentificação delas, por meio da relação com a mulher “estrangeira”. Nesse último sentido, a “estrangeira” chega mesmo a representar as mulheres judaicas referidas. Nisso, a amada “estrangeira” é relacionada, identificada com essas mulheres. Um aspecto dessa aproximação se remonta a uma projeção do “eu”, assinalada no ato de ornar (“schmücken”) (KGA: 42). Mas não simplesmente ou apenas a isso: ela se liga à requisição “Sei das Wasser” (KGA: 42, v.1) (“Sê água”), à água nos olhos da “estrangeira”, que se remete ao pranto, à tarefa de recordação dos mortos, de lidar com os acontecimentos – *Geschehen*, esse, nas palavras de R. Karr (2014: 173), “conceito abstrato-ineficaz, no pós-guerra, para a aniquilação aos judeus (“in der Nachkriegszeit ein abstrakt-hilfloser Begriff für die Judenvernichtung”) – do passado recente. O choro (KGA: 42, v.1), o ‘reflexo nos olhos’ se relaciona com o resgate dos mortos buscado pelo “eu”. O seu luto – i. e., o luto dela, da “estrangeira” – aparece mesmo como necessário à evocação, nessa sequência de menções à água que converge em: “Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noëmi! Mirjam!” (KGA 42, v. 3) (“Deves chamá-las da água: Rute! Noemi! Miriam”). À estrangeira é atribuída uma função de intermediação. Nessa integração, ambos, o “eu” e a “estrangeira”, são designados, legitimados, além de para a realização do amor, que é tema do poema “In Ägypten”, para a realização de uma tentativa de integrar os mortos ao âmbito da vida.

A identificação da amada aos mortos, que se depreende de “In Ägypten”, é um ponto de ligação com a figura de Eurídice; com a representação do “eu”, do poeta, em “Dunkles zu sagen”, como Eurídice, também em confronto com determinações do “tu”, que se vincula a P. Celan. Um ponto de contato é a designação da tristeza, do pranto, para a ‘amada estrangeira’, em “In Ägypten” (KGA: 42, v.1), por causa dos mortos na Shoá. Na formulação de “Dunkles zu sagen”, ‘ambos lamentamos’ (W I: 32, v. 20) pode ser considerado um eco dessa atribuição (v. também KGA: 42, v. 9) pelo lado da vítima. Nesse ponto, como apontado acima, o ‘lamento’

se apresenta preponderantemente de maneira diferente para cada um. Por um lado, os crimes da Shoá afetam, de alguma forma, ambos. Por outro, a fala do poeta em Bachmann não é a das vítimas. Em sua própria representação como Eurídice, há ainda inversões no âmbito da ideia de que ela se identifica completamente com os mortos designados por Celan em “In Ägypten”. Como se declara em “Dunkles zu sagen”, ela não ‘pertence’ (W I: 32, v. 19) a esse círculo, a essa esfera. Em sua poesia, seu lamento se distingue em muito como queixa, denúncia pelas continuidades, no presente, em situação proeminente, de características – o belicismo, por exemplo – e colaboradores diretos do nacional-socialismo.

Na formulação do mito em “Dunkles zu sagen”, Orfeu é usado na representação do poeta, o que se refere principalmente a Paul Celan, numa linha de tensão com o “eu”, com a instância do poeta desse poema de Bachmann. A designação de um poeta, um autor de poesia lírica, que não a si mesmo como Orfeu num poema que elabora esse mito já foi visto antes, em “Passion”, de Trakl, por exemplo, em que Orfeu é dotado de características, atributos de Novalis e Hölderlin. Mas, algo diferente do que acontece em Trakl, em que essa elaboração se reflete ainda em uma caracterização de si como poeta, inserindo-o em uma sequência de poetas do passado, no caso desse poema de Bachmann a interação presente com outra figura do poeta se vincula, em muito, a modelar Eurídice no papel do poeta. Em “Dunkles zu sagen”, Eurídice não é apenas uma figura de inspiração para Orfeu, para o poeta, ou ligada ao motivo de um lamento, mas articuladora de uma fala poética, uma figura que faz poesia. A identificação do poeta de “Dunkles zu sagen” com Eurídice não deixa de se associar a um aspecto que cunha de maneira destacada principalmente a obra final de Bachmann e a análise dos seus textos narrativos (um apanhado geral da discussão na crítica em BARTSCH 1988: 13-16): o “problema de uma autoria feminina” (“Problem einer weiblichen Autorschaft”), na expressão de H. Höller e A. Stoll (BW: 228). Ele diz respeito à posição da mulher na sociedade e seus reflexos na “literatura”, a qual se impõe “como instituição dos homens” (“Literatur als Männer-Institution”), nas palavras de Höller e Stoll (BW: 232). Isto se relaciona ao espaço das mulheres como autoras. Na obra de Bachmann, ele se reflete, delineia no tratamento literário de projeções, papéis associados à mulher na literatura.

A figura, a voz feminina subjugada, sufocada, é tematizada em “Die gestundete Zeit” também em relação ao mito de Orfeu (W I: 37, vv. 12-18). Temos aí o tópico da amada silenciada, cuja voz é abafada (algo, aliás, observado acima, no primeiro capítulo, por ocasião da análise de Met. 10, vv. 60-63). Não obstante, é a figura, a voz feminina que se articula, se faz escutar em “Dunkles zu sagen” (o que não deixa de valer também para “Die gestundete

Zeit”, seguindo a breve consideração e análise do poema apresentadas neste capítulo); voz de determinada maneira velada, ao mesmo tempo. A aproximação explícita a Orfeu (W I: 32, v. 1; 21) concorre com que ele é a figura conhecida do poeta. Essa aproximação diz respeito a conferir um reconhecimento, uma autoridade à figura do poeta, o que é usado para legitimar, no poema de Bachmann, a figura feminina, na medida em que aí se delineia uma identificação do poeta com Eurídice e se promove uma contraposição e equiparação entre as figuras de Orfeu e Eurídice. Nesse aspecto, no diálogo de “Dunkles zu sagen” com P. Celan, percebe-se uma tensão que deriva ainda, em resumo, de projeções da poesia dele: da exposição de características da amada em “Corona”, da atribuição a ela de tarefas, como nas requisições formuladas em “In Ägypten”; tensão que culmina, de forma polissêmica, no verso desse diálogo representado em “Dunkles zu sagen” “E eu não pertenço a você” (W I: 32, v. 19), ainda que se realizem nesse poema e em outros do livro de Bachmann exigências que caracterizam o fazer poético em poemas mencionados de Celan, elaboradas, contudo, por Bachmann, de modo a levar em conta a posição da própria autora. “Dunkles zu sagen” pode ser caracterizado como um poema poetológico. O tratamento de elementos, aspectos da poesia através do mito de Orfeu é ainda potencializado pelas referências a outros autores de poesia lírica, P. Celan e, em menor medida, Lasker-Schüler e Benn. A representação do mito de Orfeu e Eurídice, de sua catábase, é associada a definições da instância do poeta. Isto possui um duplo aspecto, aqui, que talvez possam ser condensados como o da autoria feminina e o da poesia pós-Auschwitz. Através do uso desse mito, características e atributos do poeta e de sua poesia são expostos e modelados. Eles se designam em diferença para com Orfeu/ Celan, mas isso inclui tanto distanciamentos quanto aproximações.

No que concerne a elementos formais do poema, o poema mimetiza um pouco o ‘escuro’ da poesia de Celan, com um encadeamento de metáforas genitivas que mesclam referências concretas e abstratas, principalmente na terceira estrofe (“Saiten des Lebens”, W I: 32, v. 2, “cordas da vida”, já introduz essas formulações). Imagens paradoxais, principalmente ao final de poemas, encontram-se também com certa recorrência em *Mohn und Gedächtnis*. Metáforas genitivas, oximoros, interpelações a um “du” não são atípicos (para usar uma lítotes) nesse primeiro livro de Bachmann, mas talvez o sejam nessa junção, o que destaca “Dunkles zu sagen” em relação a outros em seu entorno. De todo modo, o livro *Die gestundete Zeit* tem um caráter geral diverso, se comparado, por exemplo, com os *Novos Poemas* e os *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, e mesmo com períodos da poesia de Trakl: nestes autores, cada qual, alguns conjuntos de poemas possuem características formais e/ ou compositivas passíveis de serem bem

delineadas em alguns traços. Decerto, há elementos recorrentes da poesia de Bachmann que se podem encontrar nesse poema (“Dunkles zu sagen”), como as contínuas menções, incorporação variada de textos preexistentes, a composição cíclica, inter-relacionada com uma tematização do tempo, a reflexão sobre a linguagem na literatura, poesia, com a indicação do ‘dizer’, ‘falar’ (W I: 32, v. 5) (e sua contraparte, o ‘calar’, v. 12). Mas um ponto fulcral que se depreende através desta análise é que o mito aí conforma um tratamento da posição da figura feminina na poesia e do genocídio perpetrado contra os judeus na Europa, por volta da metade do séc. XX, na lírica, numa lírica amorosa. Nesse poema de Bachmann, o mundo infernal, o Hades do mito de Orfeu e Eurídice, sugerido com “o rio escuro” (“den dunklen Fluß”, W I: 32, v. 10), a “noite” (v. 16), aponta para a Shoá. “Lager” (v. 7) não deixa de se reportar a campos de extermínio. A referência à catástrofe histórica se impõe ainda através das menções às poesias de Lasker-Schüler e Celan principalmente, em que a figura da amada é vinculada a uma passagem pelo mundo dos mortos, sendo afetada pelo genocídio e aproximada de seus mortos.

O motivo do olhar no mito, que é muito significativo na maioria das representações analisadas até aqui, também tem seu papel em “Dunkles zu sagen”. No referencial do mito, o olhar de Orfeu no retorno da catábase, cuja consequência é a volta, a permanência de Eurídice no mundo dos mortos, é indicado no v. 4 (W I: 32): “Augen, die den Himmel verwalten” (“olhos que controlam o céu”). De forma geral, em exposições do mito, esse momento apresenta uma visão sobre Eurídice – o que é relacionado com o tema da visão de Orfeu sobre ela. A cena do entrecruzamento de olhares é potencialmente uma de reconhecimento, de *anagnorisis*. Ela se conjuga com o motivo do desvelamento (*anakalypsis*), na imagem do véu de Eurídice que aparece no antigo relevo ático das três figuras, com cópia romana, de Orfeu, Eurídice e Hermes. Nessa representação, a cena delineia algo de uma indeterminação, indefinição, refletido na tensão oscilatória (na expressão usada por SORENSON 2015: 457) que nela se percebe, nos movimentos de suas figuras. A isto se liga ainda que, em narrativas posteriores do mito, o que se segue à cena do olhar de Orfeu que se volta na catábase é um distanciamento, mesmo estranhamento, que se estabelece entre os dois. Nesse ponto, impõe-se que pertencem a esferas distintas; também uma percepção, uma constatação disso. Nesse conjunto de referências, tanto uma questão de perspectiva é exposta quanto uma relação entre visão e (re)conhecimento. De certa forma, o reconhecimento é um motivo, um tema maior de “Dunkles zu sagen”. O poema, em sua forma de diálogo, expõe perspectivas dessas figuras, Orfeu e Eurídice, uma visão recíproca deles, a partir da posição de Eurídice, figura, no mais, velada. Através dessa ‘tensão’, características, atributos deles são postos em xeque, ganham outras determinações, ‘oscilam’.

Eurídice representa nesse poema de Bachmann não um esquecimento, mas uma instância de recordação: “Vergiss nicht” (W I: 32, v. 6) (“Não esqueças”) é seu imperativo. Ela é vinculada não apenas à passagem pela morte, mas à realização do amor. Essas suas relações com a lembrança, as quais contrastam com o caráter de esquecimento distintivo do mundo dos mortos na mitologia grega antiga através do Lete (λήθη), encontram reflexo numa característica no poema do “rio escuro” (“dunklen Fluß”) (W I: 32, v. 10), objeto (gramatical) de “não esqueças” (v. 6). O “rio escuro” (v. 10) se sugere como o rio do esquecimento do mundo dos mortos, no contexto, pelo seu adjetivo “escuro”, que se associa à caracterização do Hades e também a um ocultar. Mas ele diz respeito, no caso, a uma lembrança, a um conhecimento da morte. A lembrança se relaciona ainda com um conhecimento do amor, pela sua colocação no poema: a segunda estrofe aponta elementos de uma noite de amor. Essa conjunção não deixa de indicar um *tópos* da morte de amor. Ela representa também um conhecimento da morte através do amor, o que se junta, ainda, a outras determinações ao longo do poema, em seu diálogo com a poesia de Celan.

Diferentemente do que se designa no início, decerto reportando-se a uma visão sobre ela, Eurídice se distingue, ao longo de “Dunkles zu sagen”, por não ‘apenas falar escuro’, em direção aos olhos do “du” (W I: 32, vv. 4-5). Isto tem uma correspondência no plano da linguagem com o que se designa nos últimos versos (“Und mir blaut/ dein für immer geschlossenes Aug” (vv. 23-24) (“E para mim azulece/ teu olho fechado para sempre”), mas deve se conjugar, além disso, com aspectos do seu conteúdo: uma fala que, sem excluir o passado, a morte, nem deixar de reverberar um lamento, trata também do amor e da continuidade da vida. Ainda significativa para o tratamento do mito nesse poema é a mudança que aparece entre *spielen* (W I: 32, v. 1), tocar, e *wissen* (v. 21), saber, indicado como mais pleno, ao final, para a conformação, a afirmação da instância poética. O deslocamento está em consonância não só com que, diferentemente de Orfeu, Eurídice não é tradicionalmente identificada com a lira, mas também – e principalmente – com que a poesia não se determina pela ideia de junção com um instrumento musical, acompanhamento sonoro, em comparação com a Antiguidade. Esse deslocamento diz respeito a uma ênfase no aspecto do conhecimento, do saber, para a distinção da lírica. Em certo nível de sentido do poema, esse saber é relativo à Shoá. O mito se relaciona com a continuidade da poesia mesmo frente à aniquilação, à ameaça de emudecimento total em face da morte, do terror. Isto é figurado, no mito antigo, através da passagem pelo Hades, bem como do dilaceramento do poeta. Aqui, uma continuidade da poesia

é proposta, após a catástrofe histórica, o genocídio perpetrado pelos nazistas, através do mito de Orfeu, através de Eurídice, no caso.

6. Conclusões

No conjunto dos poemas sobre Orfeu analisados da literatura em língua alemã, especificamente o mito da catábase é aquele que recebe uma posição muito significativa, até central. Ele diz respeito a uma passagem – uma que é da poesia – pelo mundo dos mortos e à relação entre Orfeu e Eurídice. Na elaboração do mito pelos autores de língua alemã, puderam ser encontradas ressonâncias de representações antigas. Como referências, destacam-se, de modo geral, o antigo relevo ático das três figuras, de Orfeu, Eurídice e Hermes, as *Geórgicas* e *Metamorfoses*. Nesse ponto, em uma comparação entre os autores tratados aqui, Rilke se distingue como aquele que deixa reconhecer mais certas proximidades com as representações antigas, seja em sua orientação ao modelo das artes plásticas, seja em ecos textuais. Rilke é também, afinal, um precursor aqui. Os poemas subsequentes a ele sugerem reminiscências da sua elaboração (principalmente em Bachmann). Referências a obras anteriores, antigas, puderam ser constatadas, mas isto não exclui uma confrontação com a versão, a representação anterior aludida. Nesse âmbito, as *Metamorfoses* têm sua exposição do mito em grande medida referida como objeto de confrontação. Já em relação a Virgílio, há uma maior correspondência, traduzida em aproximações textuais, com seu *páthos* de tragicidade, seu tom solene, na apresentação do mito nos poemas de língua alemã²¹².

Relações entre a representação desse mito e a caracterização da figura do poeta, a determinação de atributos pertinentes ao próprio poeta que realiza o poema com Orfeu e à sua poesia foram expostas ao longo de cada capítulo; de maneira mais concentrada, no que concerne a esse aspecto, em suas partes finais e conclusões. Aqui, para além de um resumo das conclusões a que se chegou em cada capítulo, propõe-se delinear predicados, significações gerais, em inferências a partir das análises procedidas, da representação de Orfeu investigada em conexão com o tratamento de características da poesia dos autores. Quanto a isso, pode-se perceber uma ambivalência na consideração de Orfeu, resultando em aproximações a elementos de seu mito, mas também objeções a predicados seus.

É possível afirmar que Orfeu se associa a uma figura de grande estima para o autor, para o poeta, nos poemas de Rilke, Trakl e Bachmann aqui examinados. Além de toda uma tradição mitológica e poética que designa diversas capacidades de Orfeu à lira e que não deixa de

²¹² Decerto, essa relação seria diferente, i. e. teríamos poemas mais calcados nas *Metamorfoses*, se as representações aqui analisadas do mito na literatura alemã, se os autores aqui tratados tivessem em sua poesia um caráter mais ligado ao que é jocoso, à formulação paródica, ainda que com um caráter assombroso e sério. Para a análise de uma elaboração do mito que se determina como bastante rente a Ovídio, na literatura alemã do séc. XX, v. SERPA 2019, sobre o texto “Orpheus gepflügt”, de Heiner Müller.

conformar, de modo geral, um pano de fundo de sua menção em poemas, encontra-se também nos autores analisados da literatura em língua alemã uma identificação de outros autores de poesia lírica com Orfeu. Talvez isto seja mais imediatamente notado nos poemas de Trakl e Bachmann. Em “Passion”, o mito, incluindo as figuras de Orfeu e Eurídice, é retratado com traços e elementos da poesia principalmente de Novalis e Hölderlin, cujas biografias, aliás, cada qual a seu modo, aludidas em poemas de Trakl, não dificultam uma estilização sua como Orfeu. Num âmbito poético, a relação entre Orfeu e esses nomes da lírica alemã indica a significância deles para o autor: Novalis e Hölderlin podem ser considerados duas personificações da poesia, por assim dizer, para Trakl, perceptível na medida em que a poesia daqueles cunha, molda a deste, principalmente em poemas de *Sebastian im Traum*. Essa interseção entre elementos do mito de Orfeu e representações de Hölderlin e Novalis se conjuga com o motivo trabalhado no poema de um impedimento, uma impossibilidade na realização do amor; motivo que recebe aí uma formulação particular por Trakl na designação da figura da irmã, a qual se distingue por praticamente toda a sua poesia. Outro aspecto específico que aparece no tratamento do mito de Orfeu em “Passion” e que se relaciona com as poesias de Hölderlin e Novalis é uma comparação, um confronto entre Antiguidade e era cristã, uma contraposição entre elementos cristãos e dionisiacos, os quais, contudo, são considerados ainda em suas confluências, ao longo do poema. Esse tema (relações entre Antiguidade e era cristã) também perpassa a poesia de Trakl. Em Bachmann, em “Dunkles zu sagen”, Orfeu e Celan são aproximados. Essa aproximação se vincula a elementos tanto poéticos quanto biográficos, que são refletidos em componentes do mito, relativos ao amor e à lembrança dos mortos. No constructo sugerido no poema em muito por meio do tratamento da poesia de Celan, é como se a ‘poesia após Auschwitz’, para usar aqui palavras que ficaram conhecidas em Adorno (2002 [1951]:102), fosse relacionada a uma passagem pelo mundo dos mortos, figurada através desse motivo do mito. Mesmo em Rilke, nos *Sonetos a Orfeu*, puderam ser observadas menções a Hölderlin na caracterização de Orfeu, provindas, por exemplo, do próprio poema de Rilke “An Hölderlin”. Esses autores que servem à representação de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Bachmann se distinguem como referências poéticas para eles. Essas referências poéticas – diferentes em cada autor – não deixam de se ligar a uma legitimação para a sua poesia. O mito de Orfeu convém à tematização de elementos da poesia desses autores. Ademais, motivos do mito se conjugam com temas elaborados nas poesias de Rilke, Trakl e Bachmann, como o olhar e sua conexão com um saber, um (re)conhecimento, e a passagem da poesia, do poeta pelo mundo dos mortos.

Mas capacidades poéticas de Orfeu conhecidas da tradição também são confrontadas nesses poemas, em determinados momentos e níveis de sentido. Algo disto diz respeito ao tema do poder da poesia, que no mito antigo de Orfeu se vincula em muito ao do convencimento. Em representações antigas, Orfeu é a figura de um poeta que pode com sua música, sua poesia, suas palavras, exercer domínio, ter efeito sobre uma realidade, até mudá-la. Isto se relaciona com sua capacidade de mover, encantar a natureza, de convencer, aludida diversamente na Antiguidade (v. início do primeiro capítulo) e que tem um ponto culminante na sua passagem pelo Hades. Orfeu conquista com sua poesia, com suas palavras, sendo vencido, mesmo destruído por uma (im)postura sua, uma impossibilidade de continuar, olhar adiante. Ainda que tenham sido vistos exemplos na Antiguidade de elaborações poéticas – Ovídio é muito característico aqui – que são jocosas quanto às capacidades da palavra de Orfeu, de seu convencimento; elaborações poéticas que oscilam entre mostrar o poder da poesia de Orfeu, da sua fala, e pôr em xeque o que se reporta, os poemas da literatura em língua alemã analisados são perpassados, de modo distinto nos diferentes poemas, mas de maneira premente, por confrontações com uma fraqueza, impotência, ineficácia da palavra poética, da palavra de Orfeu. Nos poemas, pode ser considerada uma oscilação entre a ideia da potência da poesia e impotências suas, entre suas capacidades e incapacidades, entre possibilidades projetadas e impossibilidades. Coloca-se em questão o alcance da própria palavra, o que se alcança com a poesia, seu efeito objetivo. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, algo disso pode ser visto, de modo proeminente, na fala de Orfeu consigo mesmo, durante seu *ánodos*: “Er aber sagte sich, sie kämen doch;/ sagte es laut und hörte sich verhallen” (KA I: 501, vv. 34-35) (“Ele, porém, dizia para si que eles viriam, sim;/ dizia em voz alta e se escutava ressoar”). Justamente as palavras que servem para assegurar-se, a partícula de ênfase (“doch”), a indicação “laut”, “em voz alta”, confirmam sua insegurança. Suas palavras não têm efeito ali: assim como em representações antigas do mito, ele vai virar seu olhar para trás, o que é, afinal, uma maneira de constatar, certificar-se. Sua fala não tem o poder de instaurar o que enuncia, nem que seja uma realidade para si próprio, nem para convencer a si próprio. Mostra-se também aí em Orfeu uma experiência da palavra que se dissipa, sem encontrar repercussão, quer dizer, êxito, consequência.

Já no início de “Passion”, retrata-se Orfeu junto a um instrumento de cordas (ITA IV. 1: 124, vv. 1-2), numa subordinada introduzida por *wenn* (se/ quando) cuja consequência é uma frase interrogativa. Ao final do poema, quando se assinalam novamente ‘sons de cordas’ (ITA IV. 1: 124, v. 27), após as indicações de silêncio que rege a partir da segunda estrofe e que

caracteriza também as figuras dos amantes, de Orfeu e Eurídice, o seu ‘soar pleno de escuro êxtase’ (“tönte dunkler Verzückung/ voll”) (ITA IV. 1: 124, vv. 26-27) é apresentado com algo de possibilidade (“oder”) (ITA IV. 1: 124, v. 26), de hipotético, no presente. Nessa cena final, a menção “Zu den kühlen Füßen der Büßerin” (ITA IV. 1: 124, v. 28) (“aos frios pés da penitente”) conforma uma quebra em relação aos ‘sons de cordas plenos de êxtase’ (vv. 26-27). A frieza e o êxtase formam uma contraposição. A moldura do poema, em cujo início se distingue Orfeu junto a instrumentos de cordas e, ao final, o soar de cordas, coloca em questão – na confrontação com representações antigas – a capacidade de afetar, mover, com sua música, poesia; agir sobre uma realidade, alguém.

No tratamento, no ciclo dos SaO, do *tópos* da natureza que é movida pela lira de Orfeu, a transposição e o deslocamento de elementos da natureza se designam aí, diferentemente do que se retrata na tradição antiga, como um processo de passagens entre âmbitos exterior e interior na poesia, na sua produção e escuta (SaO I, 1). Sobre a palavra de Orfeu, a consideração de seu alcance é ambígua, por exemplo em: “Indem sein Wort das Hiersein übertrifft, // ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet” (KA II: 243, SaO I,5 ,vv. 11-12) (“Na medida em que sua palavra ultrapassa o estar-aqui, // ele já está lá, aonde vós não a acompanhais”). Esses versos apontam para uma característica, propriedade geral da palavra de ‘ultrapassar’ o que é concreto, as referências sensíveis – na designação desses versos, a palavra, a palavra de Orfeu resguarda ainda algo de impalpável –, mas também para a experiência do transitório que determina os SaO; esses versos convêm a uma descrição do que ocorre com a palavra em seu aspecto material, da palavra que se esvai como som, como ar, que, como caracterização da poesia, nesse sentido mesmo físico-fisiológico, possui reverberações ao longo dos SaO. Em “Dunkles zu sagen”, temos, ao final do poema, uma mudança da ênfase do ‘tocar’ de Orfeu (W I: 32, v. 1) em um instrumento de cordas (W I: 32, v. 2), algo que o caracteriza na Antiguidade, para um saber (W I: 32, v. 21). Nesse sentido, a própria poesia lírica não se distingue pela lira, símbolo do poder de Orfeu, da harmonia, mas por um saber, mostrando um índice de abstração, uma ênfase no mental, no intelecto, e sua relação com o que é mais prosaico também. “Dunkles zu sagen” lida com o “falar” (“sagen”), um falar difícil, com barreiras para o entendimento entre interlocutores. Não há uma autoridade como Orfeu – em proezas dessa figura representadas na poesia antiga – de convencimento. Contudo, apesar de serem poemas que, de certa forma, questionam o poder, o alcance da palavra do poeta, a efetividade da própria poesia lírica, eles não deixam de provocar a consideração de que com eles se busca influir sobre uma situação, uma condição presente. Talvez isto seja uma característica, no fundo, de todo poema, mas esses

poemas, em sua reflexividade própria advinda do tratamento desse mito, tematizam, entre outras coisas, também esse aspecto relativo à sua função. A busca da poesia de ter efeito sobre uma circunstância se relaciona ainda, em muitos poemas analisados, com a procura de um contato, uma compreensão, um entendimento. Em ressonância a motivos do mito, esse traço dos poemas se vincula aos temas, por vezes entrelaçando-os, da produção, fundamentação de uma lírica amorosa e da realização de uma ‘lembrança fúnebre’ (GRAB-MAL, na designação dos SaO, KA II: 237).

Nos poemas de Rilke, Trakl e Bachmann, apresentam-se distanciamentos em relação ao mito oriundo da tradição. No âmbito da elaboração do mito, esses poemas também expõem mudanças na percepção das figuras, Orfeu e Eurídice, tanto na relação entre eles no poema, do seu (re)conhecimento mútuo, com identificações mais ou menos cifradas com instâncias extra-textuais, quanto em uma perspectiva externa de sua consideração. De todo modo, o poeta que representa o mito nesses poemas não se identifica exclusiva e totalmente com a figura de Orfeu elaborada no poema, não obstante muitas aproximações possam ser constatadas. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, o poeta que retrata o relevo das três figuras se associa a características indicadas e sugeridas de Orfeu, Eurídice e Hermes, mas a nenhum deles plenamente. Nos SaO, Orfeu representa em muito princípios abstratos e não se confunde exatamente com *um* poeta individual, particular, vivo. Em “Passion”, há confluências e interversões de atributos entre Orfeu e Eurídice que se refletem na caracterização das figuras dos irmãos, do poeta e da “irmã”, na poesia de Trakl. Em “Dunkles zu sagen”, por fim, o poeta se identifica mais com a figura de Eurídice.

Em muitos dos poemas analisados da literatura alemã, a caracterização de Orfeu se liga a processos de cisão e estranhamento do sujeito. Um ponto de culminância desses processos pode ser encontrado em elaborações procedidas junto ao motivo da catábase e do olhar no mito, motivo em que se expõe uma problemática relativa não apenas à visão, mas a percepções, apreensões, (des)conhecimentos. Essa temática é refletida também por um elemento formal, nas tensões e oscilações da perspectiva nos poemas, em instabilidades referenciais. Uma divisão do sujeito é retratada já nos versos iniciais dedicados a Orfeu em “Orpheus. Eurydike. Hermes” (a partir do v. 17, KA I: 500) – algo que reverbera também no SaO I, 3. Em “Passion”, as figuras de Orfeu e da “irmã” são, por momentos, aproximadas até uma indistinção; até que não se possa saber a quem se refere uma ação retratada no poema. Em “Dunkles zu sagen”, a instância do poeta é associada e distinta de Orfeu; ela se assemelha a (“Wie Orpheus”, “Como Orfeu”, W I: 32, v. 1) e se distingue de Orfeu.

A figura de Eurídice tem um papel bastante importante no que concerne à representação de aspectos, elementos da poesia dos autores. Eurídice é, em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, a figura central, se considerada a distribuição de espaços do poema – em correspondência com a localização de Eurídice no antigo relevo, que se reflete também no título desse poema. De modo algo refratado, ela se liga a uma característica determinante para o artista dessa fase de Rilke: a paciência. Movendo-se numa esfera própria, intangível, ela tem algo de uma completude, que representa a figura artística, a obra de arte para Rilke. Ademais, seu domínio se representa pela escuridão da noite, do sono, do esquecimento, no que ela é identificada com um interior, mas por elementos, no caso, de uma interioridade geradora, prenhe. Ela designa um momento de negatividade, que, não obstante, é atraente e se vincula a criação, concepção (entre outras coisas, isto se relaciona, seguindo ideias desenvolvidas em torno da escrita dos *Novos Poemas*, a repelir e pôr em xeque esquemas de percepção e significações previamente fixadas). Ela é identificada a um aspecto interior desconhecido, a incompreensibilidade. Sua caracterização em “Orpheus. Eurydike. Hermes” forma um polo com o último poema aqui analisado, em sua oposição, no sentido de que, em “Dunkles zu sagen”, Eurídice, além de figurar a instância do poeta, incorpora aspectos da lembrança, adota mesmo uma postura vigilante. Bachmann designa um ponto de inflexão na elaboração do mito, no que concerne à função, caracterização de Eurídice. Essa elaboração, contudo, não deixa de se associar, até certo ponto, a elementos, a características existentes em representações anteriores de Eurídice, em Rilke mesmo (na exposição e no tratamento do tema de um ‘pertencimento’ de Eurídice) e na Antiguidade, como exposto acima. Vale notar ainda que a representação de Eurídice nos outros autores analisados (além de Bachmann) tende a servir não apenas como um reflexo de motivos e dinâmicas de sua produção poética, mas também, em parte, como uma projeção, um aspecto do próprio poeta. Em “Passion”, Eurídice corresponde à “irmã”, espelho, reflexo de figurações do poeta na poesia de Trakl, em *Sebastian im Traum*. Nos SaO, Eurídice é designada em referência à realização, à produção poética; ela se identifica como uma menina interior (*inneres Mädchen*) em Rilke. Como apontado ao longo dos capítulos sobre o autor, Rilke formula, em diversos escritos, o motivo da menina interior como um ser que habita o poeta, que toma um lugar em seu interior e vem à tona quando ele fala; esse ser designado a partir de características femininas permite ao poeta uma criação, produção poética, na medida em que realiza uma mediação entre mundo interior e exterior; na medida em que articula e produz uma união, uma junção entre poeta e mundo.

A característica de ser propício à produção poética se liga a uma figura de inspiração. Nesse sentido, essas instâncias relacionadas à Eurídice se associam a um *tópos* da musa poética, remontando-se, em traços gerais, a uma ideia de fonte da criação poética, só que localizada em um interior ou como um espelho em que se identifica o próprio poeta, no caso da menina interior (em Rilke) e da irmã (em Trakl). Nas suas formulações, a inspiração poética se distingue como algo que eles não controlam exatamente. Essas representações de Rilke e Trakl não deixam de designar, em relação a si próprios, uma força poética inerente, com a qual ele entra em conjunção. Apontam, não obstante, para uma secularização, desmistificação – justamente nesse tratamento do mito – de antigos *topoi*, da Musa e da inspiração: em certo nível, elas se distinguem como elementos do próprio indivíduo. Vale ressaltar aqui que isso se conjuga com traços de rebaixamento de sentidos tradicionais vinculados a esses temas: a poesia, por exemplo, a sua constituição, é tratada em larga medida, ao longo dos SaO, como inspiração/ expiração, em seu aspecto de respiração. Essas indicações, essas figuras poéticas elaboradas pelos autores delineiam uma auto-estilização sua enquanto poeta. Aliás, a consideração de que a gênese artística se relaciona com uma integração de componentes masculinos e femininos na pessoa do artista, uma integração de caráter algo andrógino, parece ter tido conjuntura especial em pensamentos da época, por volta de 1900 (AURNHAMMER 1986: esp. 5; 209-284²¹³). Ao mesmo tempo, essas figuras poéticas são também elaborações muito próprias de Rilke e Trakl. Elas se inserem em uma triangulação de elementos do mito e de seu entorno, como a afeição entre Trakl e sua irmã. O próprio nome dado a Rilke, René Maria, assinala uma existência feminina colocada em vínculo com ele, como ‘renée’, re-nata, ‘nascida novamente’: a sua mãe não teria se conformado com a perda da filha nascida antes de Rilke e tratado o filho como um retorno dela (v. p. ex. uma retrospectiva da vida de Rilke por ANDREAS-SALOMÉ 1929: 10).

Na consideração de Hugo Friedrich (1956: 116), segundo a qual falta a Rilke – retratado aí como um poeta “assexuado” (“geschlechtslos”) – um caráter “masculino” (“männlich”), ressoa na crítica dos anos 50 esse tema do componente femino de sua poesia, assinalado e reconhecido, no caso, em chave negativa. Aliás, Rilke não é citado nominalmente por H. Friedrich nessa passagem (1956: 116), mas é aludido (como objeto de crítica) em palavras que podem ser reconhecidas como suas (de Rilke), provindas de cartas que descrevem a escrita dos

²¹³ O. Weininger e confrontações com sua obra têm uma significância algo destacada nesse âmbito. A. Schuler também é um nome aqui (v. ainda, em relação a Schuler e alusões aí a um caráter receptor-produtor, criador, atribuído à unidade andrógina, FRANK 2015 [1988]: 247s). Mesmo Andreas-Salomé (1929: 15) falará, em seu livro sobre Rilke, da insistência de um ‘hermafroditismo’ (“Doppelgeschlechtigkeit”), num âmbito da constituição psicossomática, como traço de “pessoas com predominante influxo de disposições criadoras” (“Menschen mit vorherrschendem Durchbruch schöpferischer Anlagen”).

SaO (como cartas referidas acima, no quarto capítulo, que declaram, por exemplo, que *Os Sonetos* se impuseram a ele como um ditado, KA II: 710). Existe um incômodo, por parte de Friedrich, em tal tratamento do tema da inspiração. Declarações de Rilke como estas acerca da produção da obra poética levam Friedrich às considerações expostas logo acima a respeito desse autor e de sua poesia, que são contrapostos a um aspecto “masculino” (“männlich”) da lírica moderna: na imagem de Friedrich (1956: 116), a inspiração é “domada” (“gezügelt”) na lírica moderna, localizada sob o signo de Apolo, ao invés de Dioniso. Apolo, aí, significa o cálculo poético, a clareza do entendimento, consciência técnica por parte do autor. A lírica moderna se distingue pela frieza, não pelo frêmito ou estremecimento (“Erschütterung”, FRIEDRICH 1956: 116ss.). Sem adentrar mais em H. Friedrich, pode-se perceber aqui como Rilke e Trakl são autores que, por assim dizer, não desprezam o elemento dionisíaco, nessa dicotomia. Mais: mostrou-se que inclusive se ocupam dessa dicotomia Apolo/ Dioniso. Nisso, nessa relação, também aspectos apolíneos, semelhantes aos logo acima citados, como a composição cerebral, o abstracionismo, o trabalho com a forma, o rigor na determinação de cada palavra do poema, mesmo um traço de frieza, não deixam de definir a poesia de Rilke e Trakl, nas suas fases tratadas aqui (até esse ‘caráter masculino’, identificado com Apolo, nesse âmbito, encontra uma afirmação simbólica na mudança em como Rilke assina seu nome, de René para Rainer, já por volta da metade de 1897, LAS: 23ss.). A figura de Orfeu é uma que, em suas representações que se estendem até a Antiguidade, justamente se encontra numa interseção entre Apolo e Dioniso e serve ao tratamento, à reflexão de características da poesia vinculadas e atribuídas a esses antigos deuses. O tratamento dessa relação é perpassado, nos autores aqui em questão, pela obra de Nietzsche, por significações e distinções desenvolvidas por esse autor acerca de tal dicotomia. Ainda no que diz respeito a características identificadas a Dioniso, Orfeu também aparece, nesses autores, como uma figura poética de contraposição e aproximação entre Antiguidade e era cristã, relação esta (entre Antiguidade e era cristã) que retoma, no caso, traços da poesia de Hölderlin e Novalis.

Ao longo dos poemas analisados, temos representações do mundo dos mortos que mesclam elementos do Hades retratado na Antiguidade a sentidos e referenciais diversos. Em “Orpheus. Eurydike. Hermes”, o ‘mundo das sombras’ se distingue como um domínio do desconhecido, ligado à confusão, ao engano; também como um domínio subjetivo, interior, em referência a determinações espaciais do Hades na imagética da mitologia antiga. Em “Passion”, a catábase recebe características de um calvário. Ela não deixa de se ligar a um aspecto subjetivo, mas serve para designar toda uma era, que se identifica, através de sugestões

temporais e seus deslocamentos no poema, com a do presente (do autor). Em “Dunkles zu sagen”, o Hades lembra o genocídio, os campos de aniquilação no período nazista. Outros motivos do mito são aproximados a temáticas contemporâneas (aos poemas). As mônades, por exemplo, aparecem em caracterizações da máquina, nos SaO. Através delas, Orfeu é dilacerado, distribuído. De certa forma, contudo, elas são responsáveis também por uma comunicação dele.

O tratamento do tema tempo se apresenta como um componente muito significativo da menção ao mito nos poemas da literatura em língua alemã – já a figuração desse mito na poesia moderna inclui uma tensão entre o passado, mesmo o arcaico, e o presente. Ao tempo são associados dois elementos que perpassam, em relação mútua, diversas elaborações do mito aqui observadas; elementos fundamentais na poética dos autores, na medida em que constantemente tematizados em sua poesia: a lembrança e o esquecimento. O tempo compartilha traços, características com essas instâncias: ele possibilita uma lembrança e um esquecimento. Nos poemas, lembrança e esquecimento caracterizam não apenas atributos de Orfeu e Eurídice, mas conformam essas elaborações do mito, que se realizam através de modificações de versões passadas. Esquecimento e lembrança, mais justo ainda na formulação de “Corona”, “Mohn und Gedächtnis” (KGA: 39, v. 19), “papoula e lembrança”, designam as potência em que o poeta sucumbe e retorna – papoula se vincula ainda à ebriedade, *Rausch*, atributo das mônades, seguidoras de Dioniso, mas é também elemento da produção poética, que se conjuga com a lembrança, a memória.

As representações do mito em Rilke, Trakl e Bachmann comportam uma ambivalência: são poemas que põem em xeque, em diversos níveis, o alcance da poesia, mas são afirmações da poesia. Eles a celebram, inclusive. O mito, em suas designações próprias nos poemas, retrata a continuidade da poesia, sua possibilidade, mesmo em condições adversas, na passagem pelo terror – que tem sentidos históricos, ao longo desses poemas –, em face da morte, da perda do amor. De maneira condensada, esses poemas se apresentam como justificativas para o amor; também para uma lembrança dos mortos que não se restringe, limita ao lamento. Os polos da memória e do esquecimento, da lembrança e ebriedade, são relacionados ainda, nas elaborações desse mito no séc. XX aqui tratadas, a uma temática do conhecimento. Dizem respeito à busca de uma objetividade e de reconhecimento, com seus traços agônicos. Disso depende a comunicação através (e além) da poesia. Esse tema, esse problema se expõe no poema através da relação entre Orfeu e Eurídice, mas não deixa de se refletir na entre o poeta, a poesia e sua recepção.

7. Anexos: poemas traduzidos

Paul Celan

Corona

Da minha mão o outono come sua folha: somos amigos.
Descascamos o tempo das nozes e o ensinamos a andar:
o tempo volta à casca.

No espelho é domingo,
no sono se dorme, 5
a boca fala a verdade.

Meu olho desce ao sexo da amada:
olhamo-nos,
dizemo-nos o obscuro,
amamo-nos como ópio e memória, 10
dormimos como o vinho nas conchas,
como o mar no raio-sangue da lua.

Ficamos entrelaçados à janela, eles nos olham da rua:
está na hora de saber!
Está na hora da pedra começar a florescer, 15
de um coração golpear a inquietude,
está na hora de ser a hora.

Está na hora.

(Trad. Claudia Cavalcanti, in: CELAN 2009: 25)

R. M. Rilke

Orfeu. Eurídice. Hermes

Esta era das almas extraordinária mina.
Eles iam qual silenciosos minérios de prata
como veias por sua escuridão. Entre raízes
surdia o sangue, que segue até as pessoas,
e parecia pesado como pórfiro no escuro. 5
Senão, nenhum vermelho havia.

Penhascos havia lá
E florestas sem materialidade. Pontes sobre o que é vazio
e aquele grande, cinza, cego lago,
que pendia sobre seu longe fundo 10
como céu de chuva sobre uma paisagem.
E entre campos, com seus modos suaves e cheios de paciência,
apareceu a pálida faixa deste um caminho,
estendido como longo coradouro.

E eles vinham por este um caminho. 15

À frente, o homem galgaz no manto azul,
que dirigia seu olhar diante de si quieto e impaciente.
Sem mastigar, seu passo devorava o caminho
em grandes mordidas; suas mãos pendiam
pesadas e fechadas da queda das pregas 20
e não sabiam mais da leve lira,
que enraizara na sua esquerda
como ramos de rosa no galho da oliveira.
E seus sentidos estavam como que divididos:
enquanto a visão lhe corria adiantada como um cão, 25
virava, vinha e sempre adiante de novo
e ficava esperando na próxima volta, –
sua audição permanecia atrás como cheiro.
Às vezes lhe parecia como se alcançasse
até o andar daqueles outros dois, 30
que deveriam seguir por toda esta subida.
Então, era novamente apenas o eco de seu subir
e a brisa de seu manto que estava atrás dele.
Ele, porém, dizia para si que eles viriam, sim;
dizia em voz alta e se escutava ressoar. 35
Eles viriam, sim, apenas seriam dois
que iam terrivelmente quietos. Devesse ele
até mesmo virar-se (não fosse o olhar
para trás a destruição de toda esta obra
que ainda estava sendo realizada), teria de vê-los, 40
os dois quietos, que iam atrás dele, em silêncio:

o deus do caminho e da ampla mensagem,
o chapéu de viajante sobre claros olhos,
trazendo o galgaz bastão frente ao corpo
e batendo asas nos calcanhares; 45
e dada à sua mão esquerda: *ela*.

A tão-amada, que de uma lira
veio mais lamento do que de carpideiras;
que um mundo de lamento surgiu, no qual
tudo mais uma vez estava lá: bosque, vale 50
e caminho e pequena cidade, campo e rio e animal;
e que em torno desse mundo-de-lamento, bem assim
como em torno de outra terra, um sol
e um silente céu estrelado girava,
um céu-de-lamento com estrelas desfiguradas -: 55
esta tão-amada.

Ela, porém, ia junto à mão daquele deus,
com o passo restringido por longas bandas mortuárias,
insegura, suave e sem impaciência.
ela estava em si, como uma de alta esperança, 60
e não pensava no homem que ia à frente,
e nem no caminho que subia à vida.
ela estava em si. E seu estar morta
a preenchia como opulência.
Como uma fruta de doçura e escuridão 65
assim ela estava plena de sua grande morte,
que era então nova, que ela nada compreendia.

Ela estava em uma nova mocidade
e intocável; seu sexo estava fechado
como uma jovem flor à noite, 70
e suas mãos estavam tão desacostumadas
do casamento que mesmo o infinitamente ligeiro
toque do leve deus que conduz
a ofendia como demasiada intimidade.

Ela já não era esta mulher loira, 75
que às vezes ressoava nas canções do poeta,
não mais aroma do leito largo e ilha
e não mais propriedade daquele homem.

Ela já estava desprendida como cabelos longos
e entregue como chuva que caiu 80
e distribuída como cêntupla provisão.

Ela era já raiz.

E quando, de súbito repente
o deus a deteve e com dor na declaração

falou as palavras: ele se virou –, 85
ela não compreendeu nada e disse baixo: *quem?*

Ao longe, porém, escuro em frente à clara saída,
estava alguém cuja feição não se podia reconhecer.
Ele permaneceu em pé e viu 90
como na faixa de uma via do campo
o deus da mensagem com olhar triste
se volveu calado para seguir a figura,
que já voltava por este mesmo caminho,
com o passo restringido por longas bandas mortuárias,
insegura, suave e sem impaciência. 95

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA I: 500-503)

Georg Trakl

Fúlgida hora

Longe, à colina, clangor de flauta.
Faunos espreitam entre pântanos,
Onde esconsas em junco e alga
Finas ninfas descansam sem ânimos.

Do lago, no vítreo espelho
Extasiam-se mariposas,
Na grama sedosa, em silêncio,
Agita-se um bicho com duplas costas.

5

Por bétulas sussurra, em choro,
Orfeu brandos balbucios amorosos,
Rouxinois entram em acordo
na canção, suave e jocosos

10

Febo uma chama arde
Ainda na de Afrodite boca,
E com cheiro de âmbar que esparge –
Se rubra, em escuro, a hora.

15

(Trad. Danilo Serpa, a partir de ITA I: 294)

Georg Trakl

Paixão

Quando Orfeu toca, argênteo, o alaúde,
Lamentando algo que está morto no jardim vespertino,
Quem és descansando entre altas árvores?
O lamento sopra o junco outonal,
O lago azul, 5
Perecendo entre árvores verdejantes
E seguindo a sombra da irmã;
Amor escuro
De uma estirpe selvagem,
Da qual o dia se retira sobre rodas douradas. 10
Noite serena.

Entre pinheiros sombrios
Dois lobos misturaram seu sangue
Em abraço pétreo; algo dourado
Perdeu-se a nuvem sobre a ponte, 15
Paciência e silêncio da infância.
De novo encontra o tenro cadáver
No lago Tritão
Dormente em seu cabelo de hiacinto.
Que enfim a fria cabeça arrebente! 20

Pois sempre segue este, uma caça azul,
Algo espreitando entre árvores em lusco-fusco,
Por trilhas mais escuras
Em vigília e movido por melodia noturna,
Suave loucura; 25
Ou soava de escuro êxtase
Pleno o tocar de cordas
Junto aos frios pés da penitente
Na cidade de pedra.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de ITA IV. 1: 124)

Georg Trakl

Canção ocidental

Ó, o bater de asas noturno da alma: Pastores íamos então por bosques em lusco-fusco E o cervo vermelho segue, a flor verde e a fonte balbuciante Humildemente. Ó, o antiquíssimo tom do grilo, Sangue florescendo na pedra de sacrifício E o grito do pássaro solitário sobre o verde silêncio do lago.	5
Ó, vós, cruzadas e ardentes martírios Da carne, cair de frutas púrpuras No jardim vespertino, onde outrora iam os discípulos piedosos Agora guerreiros, acordando por chagas e sonhos de estrelas. Ó, a junção suave de ciano da noite	10
Ó, vós, tempos de silêncio e outonos dourados, Quando nós monges em paz esmagávamos a púrpura uva; E em torno, colina e bosque brilhavam. Ó, vós, caçadas e castelos; calma vespertina, Quando em sua câmara o humano meditava o que é justo, Em muda prece girava em torno da cabeça viva de Deus.	15
Ó, a hora amarga do declínio, Quando nós contemplamos um semblante petrificado em águas negras. Mas, irradiantes, as pálpebras pratas levantam os amantes: <i>Um</i> gênero. Incenso flui de róseas almofadas E o canto doce dos renascidos.	20

(Trad. Danilo Serpa, a partir de HKA I: 119)

R. M. Rilke

SaO I, 26

Mas tu, divino, tu, até o fim aquele que ainda ecoa,
Quando o assaltou a turba das desprezadas mênades,
sobrepujaste sua grita com ordem, ó belo,
da destruição se elevou teu edificante tocar.

Nenhuma havia ali de modo que destruísse sua cabeça e lira.
Tanto quanto lutavam e se exaltavam, e todas as cortantes
pedras que elas lançavam ao teu coração,
tornaram-se algo suave em ti e dotadas de escuta.

Por fim, elas te despedaçaram, instigadas pela vingança,
enquanto teu som ainda permanecia em leões e pedras
e nas árvores e nos pássaros. Ali, cantas ainda agora.

Ó, deus perdido! Tu, infinito rastro!
Só porque, por último, a hostilidade, dilacerando-te, distribuiu,
somos aqueles que escutam agora e uma boca da natureza.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 253)

SaO I, 1

Ali, uma árvore cresceu. Ô, pura transcendência!
Ô, Orfeu canta! Ô, alta árvore no ouvido!
E tudo calou. Mas mesmo na calada
procedeu-se a novo começo, aceno e transformação.

Animais de silêncio impeliram da clara
floresta desatada de ninho e toca;
e ali, naquele tempo, não por ardil
nem por medo, estavam tão quietos em si,

mas por ouvir. Rugido, grito, balido
pareciam pequenos em seus corações. E onde mesmo
quase não havia refúgio para receber isto,

um abrigo de desejo mais escuro
com uma entrada cujas traves estremecem, –
ali, criaste-lhes templo na audição.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 241)

SaO I, 2

E era quase uma menina e veio à tona
desta ventura em união de canção e lira
e brilhou claramente através de seus véus de primavera
e fez uma cama em meu ouvido.

E dormiu em mim. E tudo era seu sono.
As árvores que já admirei, esta
distância sensível, o campo sentido
e cada espanto que a mim mesmo concernia.

Ela dormiu o mundo. Deus que canta, como
lhe deste um termo, que ela não almejou
em primeiro acordar? Vê, ela ressurgiu e dormiu.

Onde é a sua morte? Ó, inventarás
ainda este motivo antes que tua canção se consuma?
Para onde ela cai de mim?... Uma menina quase....

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 241)

SaO I, 3

Um deus pode isto. Mas como, diz-me, deve
um homem segui-lo através da lira estreita?
Seu sentido é cindido. No cruzamento de
dois caminhos do coração não há templo para Apolo.

Canto, como o ensinas, não é desejo
Nem cortejo por algo enfim ainda alcançado;
canto é existência. Para o deus, algo leve.
Mas quando nós *somos*? E quando *ele* volve

Ao nosso ser a terra e as estrelas?
Isto, jovem, *não é* que tu amas, ainda que
a voz irrompa de tua boca, – aprende a

esquecer que cantaste. Isto se esvai.
Cantar em verdade é um outro sopro.
Um sopro por nada. Um ventar no deus. Um vento.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 242)

SaO I, 5

Não erigis monumento. Deixai a rosa
apenas a cada ano florescer para lhe honrar.
Pois isto é Orfeu. Sua metamorfose
neste e neste. Não devemos nos esforçar

por outros nomes. Um por todas as vezes
é Orfeu, quando está cantando. Ele vem e vai.
Isto já não é muito, quando ele se sobrepõe
ao vaso de rosa por uns dias, às vezes?

Ó, como ele precisa desaparecer, de modo que compreendestes isso!
Mesmo que o amedrontasse desaparecer.
Na medida em que sua palavra ultrapassa o estar-aqui,

ele já está lá, aonde vós não a acompanhais.
As grades da lira não pressionam suas mãos.
E ele obedece na medida em que transgride.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 243)

SaO I, 9

Só quem a lira já levantou
também entre sombras,
pode resgatar, pressentindo,
o louvor infinito.

Só quem com mortos comeu
da papoula, da deles,
não irá novamente perder
o mais leve tom.

Ainda que o reflexo no lago
frequentemente se nos turve:
sabe a imagem.

Apenas no domínio duplo
as vozes se tornam
eternas e amenas.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 245)

SaO II, 13

Sê à frente de todo afastamento, como se ele estivesse atrás
de ti, como o inverno, que vai indo.
Pois entre invernos, um é inverno tão sem fim
que, hibernando, teu coração, sobretudo, sobressai.

Sê sempre morto em Eurídice –, cantando ingressa,
louvando ingressa de novo na pura referência.
Aqui, entre tudo que desvanece, sê, no reino do declínio,
sê um cristal toando que se despedaçou já no som.

Sê – e sabe juntamente a condição do não-ser,
o fundamento infinito de tua íntima vibração,
que tu a perfaças inteiramente esta única vez.

Tanto à provisão usada, quanto à embotada e muda
da natureza inteira, às indizíveis somas,
adiciona-te em júbilo e aniquila o número.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 263-264)

SaO II, 28

Ó, vem e vai. Tu, quase criança ainda, completa
por um momento a figura da dança
para a pura constelação de uma daquelas danças,
onde nós, que passamos, ultrapassamos a natureza

que ordena de modo embotado. Pois ela se movimentava
inteiramente a ouvir apenas quando Orfeu cantava.
Tu eras ainda a que foi movida desde então
e de leve estranhada quando uma árvore longamente

se deu conta de ir, junto a ti, segundo a audição.
Tu sabias ainda a localidade em que a lira
se ergueu, ressoando –; a metade inaudita.

Para ela, tentavas os belos passos
E esperavas alguma vez volver para a festa
intacta do amigo passo e semblante.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de KA II: 271-272)

Ingeborg Bachmann

Dizer coisas escuras

Como Orfeu toco
nas cordas da vida a morte
e à beleza da terra
e de teus olhos, que gerem o céu,
sei apenas dizer coisas escuras 5

Não esqueças que também tu, de repente,
naquela manhã, quando teu leito
ainda estava úmido de orvalho e o cravo
em teu coração dormia,
viste o rio escuro 10
passar por ti.

Tendo a corda do silenciar
tensa pela onda de sangue,
agarrei teu coração soante.
Tua madeixa tornou-se 15
o cabelo de sombra da noite
negros flocos de neve da escuridão
cobriram teu semblante.

E eu não pertenço a ti
Ambos lamentamos agora 20

Mas como Orfeu sei
Do lado da morte a vida
E para mim azulece
teu olho fechado para sempre.

(Trad. Danilo Serpa, a partir de W I: 32)

8. Referências bibliográficas

A - Textos da Antiguidade

ALCEU. “Frag. 45”. In: _____. Ed. e trad. David A. Campbell. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1994², 260-261.

ANTÍPATRO DE SÍDON. “Epigrama 8”. In: *The Greek Anthology*. Trad. W. R. Paton. Vol. II. Ed. Loeb Classical Library. London: W. Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960, 6-9.

APOLÔNIO DE RODES. *APTONAYTIKA/ Die Fahrt der Argonauten*. Org., trad. e comentário Paul Dräger. Stuttgart: Reclam, 2010.

BAQUÍLIDES. “Fr. 28”. In: CAMPBELL, David A (ed.). *Greek lyric IV*. Bacchylides, Corinna, and others. Trad. David. A. Campbell. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1992, 246-247.

Bíblia. Bíblia Sacra Vulgata. Ed. Roger Gryson. Stuttgart; Barueri: Deutsche Bibelgesellschaft; Gráfica da Bíblia, 2007⁵.

_____. Bíblia de Lutero com apócrifos. Revisada em 2017. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2016.

CONÃO. “Diegeseis 45”. In: BROWN, Malcon. *The Narratives of Konon: Text, Translation and Commentary of the Diegeseis* (Beitr. GE Zur Altertumskunde). München; Leipzig: K. G. Saur Verlag, 2002, 301-308.

ERATÓSTENES. *Catasterismorum Reliquiae*. Ed. revisada por Carolvs Robert (e alterada da 1ª ed. de 1878). Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1963.

_____. “Katasterismoi”. In: STORCH, Wolfgang (org.). *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Trad. Marcus Deufert. Stuttgart: Reclam, 2010, 210.

ÉSQUILO. *Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides. Fragmentes*. Loeb Classical Library. Ed. E. Capps; T. E. Page; W. H. D. Rouse. Trad. Herbert Smyth. London/ New York: William Heinemann/ G. P. Putnam’s Sons, 1926.

EURÍPIDES. “Alcestis”. In: PAGE, T. E. (ed.). *Euripides*. Vol. IV. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press 1946⁵, 399-507.

_____. *Bacantes*. Ed. bilíngue. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*. Ed. e trad. C. Collard e M. Cropp. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 2008.

FÁNOCLES. “The death of Orpheus” (trecho de *Ἐρωτες ἡ Καλοί*). In: HOPKINSON, Neil. (org.). *A Hellenistic Anthology*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990, 45-46.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Intr., trad. e coment. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

_____. *Odes*. Intr. e trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008.

ÍBICO. “fr. 306”. In: CAMPBELL, David A (ed.). *Greek Lyric III*. Trad. David A. Campbell. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1991, 268-9.

ISÓCRATES. “Busiris”. In: _____. *The work of Isocrates*. Ed. Jeffrey Henderson. Trad. Larue van Hook. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 2006⁷, 102-131.

MANILIUS. “Astrologie. Buch I, vv. 324-330”. STORCH, Wolfgang (org.). *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2010, 172.

OVÍDIO, Públio Naso. *Metamorphoses*. Livros I-VIII. Rev. G. P. Goold. Trad. F. J. Miller. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1977³.

_____. *Metamorphoses*. Livros IX-XV. Rev. G. P. Goold. Trad. F. J. Miller. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1984².

_____. “Tristia”. In: _____. *Tristia. Ex Ponto*. Trad. Arthur Leslie Wheeler. Rev. G. P. Gold. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1988, 2-263.

_____. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

_____. *Amores & Arte de amar*. Trad., intr. e notas Carlos Ascenso André. Pref. e apêndices Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2011.

_____. *Metamorphoses*. Latim/ alemão. Ed. e trad. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2015.

_____. *Metamorfoses*. Ed. bilíngue lat./ port. Trad., intr. e notas Domingos Lucas Dias. Apres. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PÍNDARO. *Olympian Odes. Pythian Odes*. Ed. e trad. William H. Race. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1997a.

_____. *Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments*. Ed. e trad. William H. Race. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1997b.

PLATÃO. “Apology of Socrates”. In: _____. Ed. John Burnet (1924). Oxford: Oxford University Press, 1979, 25-59.

_____. *O Banquete ou Do Amor*. Trad., intr. e notas J. Cavalcante de Souza (1966). São Paulo: Difel, 1986⁴.

_____. *The Republic. VI-X*. Trad. Paul Shorey. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 2000¹⁰.

_____. *Symposium*. Ed. K. Dover (1980). Cambridge: Cambridge University Press, 2009¹⁸.

_____. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SIMÔNIDES. “Fr. 567”. In: CAMPBELL, David A (ed.). *Greek Lyric III*. Trad. David A. Campbell. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1991, 454-455.

TEÓCRITO. “Idílios”. In: HOPKINSON, Neil (ed.) *Theocritus. Moschus. Bion*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2015, 15-409.

TIMÓTEO. “Πέρσαι/ The Persians”. In: EDMONDS, J. M (ed.). *Lyra Graeca*. Vol. III. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1952², 304-324.

VIRGÍLIO. *As Georgicas*. Trad. Antonio Feliciano de Castilho. São Paulo: Heros Graphica Editora, 1930.

_____. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: A Montanha Edições, 1981.

_____. *Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI*. Rev. G. P. Goold. Trad. H. R. Fairclough. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1999.

_____. *Bucólicas*. Trad. Odorico Mendes. Ed. anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia; Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Georgica. Vom Landbau*. Lateinisch/ Deutsch. Trad. e ed. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 2013.

B - Autores da modernidade analisados ou comentados/ Textos de ópera

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Rainer Maria Rilke*. Leipzig: Insel-Verlag, 1929.

BACHMANN, Ingeborg. *O tempo aprazado*. Poemas (1953-1967). Sel., trad. e intr. João Barrento; Judite Berkemeier. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

_____. BACHMANN, Ingeborg. *Werke* (1978). 4 vol. Ed. Christine Koschel; Inge von Weidenbaum; Clemens Münster. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 2010². (W)

BACHMANN, Ingeborg; CELAN, Paul. *Herzzeit. Der Briefwechsel*. Ed. e com. B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann. 1ª ed. 2009. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016⁵. (BW)

BENN, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. 4 vol. Intr. e ed. Bruno Hillebrand. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1986 (GWE).

BROCH, Hermann. *Gedichte*. Ed. Erich Kahler. Zürich: Rhein Verlag, 1953.

CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Ed. Beda Allemann, Stefan Reichert, com participação de Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000. (GW)

_____. *Cristal*. Seleção e tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Comentários Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2012⁴. (KGA)

GOETHE, Johann Wolfgang. *Gedichte 1800-1832*. Ed. Karl Eibl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.

_____. *Fausto I*. Trad. Jenny K. Segall. Apres., com. e notas Marcus V. Mazzari. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2006².

GOLL, Yvan. “Der neue Orpheus” (1918). In: STORCH, Wolfgang (org.). *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2010, 214-217.

HEINE, Heinrich. *Sämtliche Gedichte*. Ed. Klaus Briegleb. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1997.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hölderlins Werke in vier Teilen*. Ed. Marie Joachimi-Dege. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1908. [citado como HW]

_____. *Sämtliche Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe. Norbert v. Hellingrath; Fr. Seebass; L. v. Pigenot. 4 vol. Berlin: Propyläen Verlag, 1923². [Citada como HE].

_____. *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Ed. Fr. Beißner [et al.]. 8 vol. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1943-85. [Citada como StA].

_____. *Sämtliche Werke und Briefe*. Ed. por Jochen Schmidt em cooperação com Wolfgang Behschnitt. 3 vol. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994. [Citada como KV].

_____. *Elegias*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

LASKER-SCHÜLER, Else. *Sämtliche Gedichte*. Ed. Friedhelm Kemp. München: Kösel, 1966.

MONTEVERDI, Claudio. *Orfeo*. Trad. Mariana Portas. São Paulo: Modernas, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2015¹⁰.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posf. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVALIS. *Werke und Briefe*. Ed. e posf. Alfred Kellertat. München: Winkler Verlag, 1962.

RILKE, Rainer Maria. *Briefe aus den Jahren 1906-1907*. Ed. Ruth Sieber-Rilke e Carl Sieber. Leipzig: Insel Verlag, 1930.

_____. *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Ed. Ruth Sieber-Rilke e Carl Sieber. Leipzig: Insel Verlag, 1938 (B14-21).

_____. *Briefe*. Vol. 1 1897-1914. Wiesbaden: Insel Verlag, 1950.

_____. *Sämtliche Werke* (1955-1966). 12 Vol. Ed. por *Rilke-Archiv* com Ruth Sieber-Rilke, preparado por Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975. (SW).

_____. *Poemas*. Sel., intr., trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Ed. Manfred Engel et. al. V. 1 Gedichte 1895 – 1910. V. 2 Gedichte 1910 – 1926. V. 3 Prosa und Dramen. V. 4 Schriften. (V.5) Supplementband Gedichte in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel Verlag, 1996. (KA)

_____. *Os Sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno*. Trad. e intr. Karlos Rischbieter com Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2002.

_____. *Poemas, As elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Pref., sel. e trad. Paulo Quintela. Porto: ASA Editores, 2003.

RILKE, Rainer Maria; ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Briefwechsel*. Ed. Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1975 (LAS).

RIMBAUD, Arthur. *Leben und Dichtung*. Trad. K. L. Ammer. Intr. Stefan Zweig. Leipzig: Insel Verlag, 1921².

SHAKESPEARE, William. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Band 4. Berlin: Aufbau, 1975. (<http://www.zeno.org/nid/20005692156>).

SCHLEGEL, A. W. *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Ed. Jakob Minor. 3ª parte (1803 – 1804): Geschichte der romantischen Litteratur. Stuttgart: Göschen, 203-230.

SCHLEGEL, A. W.; SCHLEGEL, Fr. “Elegien aus dem Griechischen” (1798). In: SCHLEGEL, Fr. *Kritische Ausgaben seiner Werke*. Vol. 1. Ed. Ernst Behler. München; Paderborn; Wien: Verlag Schöningh; Zürich: Thomas Verlag, 1979, 369-386.

TRAKL, Georg. *Aus goldenem Kelch: Die Jugendsdichtungen*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1939³.

_____. *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. 2 Vol. Ed. Walther Killy e Hans Szklennar. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1969. (HKA)

_____. *De Profundis*. Ed., posf. e tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Werke. Entwürfe. Briefe*. Ed. Hans-Georg Kemper e Frank Reiner Max (bibliografisch ergänzte Ausgabe 1995). Stuttgart: Reclam, 2012.

_____. *Sämtliche Werke und Briefwechsel*. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. 6 Vol. Ed. Eberhard Sauermaier e Hermann Zwerschina. Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld, 1995-2014 (SWB).

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança* (1921) e outros diálogos. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VERLAINE. *Gedichte*. Eine Anthologie der besten Übertragungen. Org. Stefan Zweig. Berlin; Leipzig: 1902.

_____. *Gedichte*. Fêtes galantes. La Bonne Chanson. Romances sans paroles. Französisch/Deutsch. Ed. e trad. Wilhelm Richard Berger. Stuttgart: Reclam, 2014.

WAGNER, Richard. *A Valquíria*. Trad. do libreto Ernesto Ett. São Paulo: Moderna, 2011.

_____. *Der Ring des Nibelungen*. Ed. e coment. Egon Voss. Stuttgart: Reclam, 2015.

C - Textos da crítica

ADORNO, Theodor W. “Crítica cultura e sociedade” (1951). In: _____. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge de Almeida. Trad. Julia Elisabeth Levy et. al. São Paulo: Paz e Terra, 2002, 75-102.

ALBRECHT, Michael von. *Das Buch der Verwandlungen*. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler, 2000.

ALBRECHT, Monika. “4. 4. Deutschsprachige Literatur nach 1945”. In: ALBRECHT, M./GÖTTSCHE, D. (orgs.). *Bachmann-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 282-292.

ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk. “Leben und Werk im Überblick – eine Chronik”. In: _____. (orgs.). *Bachmann-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 2-21.

ALLEMANN, Beda. *Zeit und Figur beim späten Rilke*. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes. Pfullingen: Neske Verlag, 1961.

ALONI, Antonio. “Elegy: Forms, functions and communication”. In: BUDELMANN, Felix (ed.). *Greek lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 168-188.

AURNHAMMER, Achim. *Androgynie*. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1986.

BARRETO, Matheus. *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann*. Dissertação (Mestrado). FFLCH/ USP, São Paulo, 2018.

BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.

BASIL, Otto. *Trakl*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965.

BASSLER, Moritz. “Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist”. In: KEMPER, Hans-Georg (ed.). *Gedichte von Trakl. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2009, 123-141.

BEVILACQUA, Giuseppe. “Celans Orphismus”. In: *Celan-Jahrbuch* 1. Heidelberg: Carl Winter; Universitätsverlag, 1987, 127-139.

BLASS, Regine. *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1968.

BLUMENBERG, Hans. *Arbeit am Mythos* (1979). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014⁴.

BOEHLICH, Walter. “Orpheus” (Kritik). In: *Merkur*, 6 (48), 1952, 190-191.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard. "Involution". In: SPEIER, Hans-Michael (org.). *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam, 2002, 96-104.

_____. "Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls." (1978) In: _____. *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung. Von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 229-245.

_____. "Fragment und Totalität bei Georg Trakl." (1984) In: _____. *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung. Von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 267-277.

_____. "Trakl im simultanen Zwiegespräch mit Rimbaud und Hölderlin." (1997) In: _____. *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung. Von Hölderlin zu Celan*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 246-257.

_____. "Arkadien und Golgatha". In: KEMPER, Hans-Georg (ed.). *Gedichte von Trakl. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2009, 84-95.

BÖSCHENSTEIN, B.; WEIGEL, S. "Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation". In: _____. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997², 7-14.

BRADLEY, Brigitte. *R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge*. Bern: Francke Verlag, 1967.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. "O orfismo no mundo helenístico". In: CARVALHO, Sílvia Maria S. (org.). *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Unesp, 1990, 25-34.

BRODSKY, Joseph. "Neunzig Jahre später" (1994). In: _____. *Von Schmerz und Vernunft*. Trad. do inglês por Sylvia List. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003³, 117-175.

BRUNEL, Pierre. "As vocações de Orfeu". In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 39-62.

BUCK, Theo. "Paul Celans *Todesfuge*". In: SPEIER, Hans-Michael (org.). *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam, 2002, 11-27.

BUDDEBERG, Else. "Orpheus. Eurydike. Hermes". In: WIESE, Benno von (org.). *Die Deutsche Lyrik. Form und Geschichte*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1957, 318-335.

BUDELMANN, Felix. "Introducing Greek lyric". In: _____. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 1-18.

BURDORF, Dieter. "'Im Geheimnis der Begegnung'. Zur Poetik Ingeborg Bachmanns und Paul Celans". In: _____. (org.). In: *"Im Geheimnis der Begegnung". Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Tagungsprotokolle. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2003, 7-19.

_____. *Einführung in die Gedichtanalyse* (1995). 3^a ed. Stuttgart: Metzler; Carl Ernst Poeschel, 2015³.

_____. "The I and The Others. Articulations of Personality and Communication Structures in the Lyric". In: *Journal of Literary Theory* 11 (1), 2017, 22-31.

BÜSSGEN, Antje. "2.2 Bildende Kunst". In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 130-150.

CADUFF, Corina. "Erinnerung an Frankreich – Paris – Hôtel de la Paix: Die Paris-Gedichte 'im Geheimnis der Begegnung'". In: BÖSCHENSTEIN, B.; WEIGEL, S. (org.). *Ingeborg*

Bachmann und Paul Celan. *Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997², 151-166.

CSÚRI, Károly. "Sonderbare 'Passion'. Zur Struktur der Ambivalenz bei Georg Trakl". In: HOLZNER, Johann; SAUERMAN, Eberhard. *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv Nr. 26*. Innsbruck: Innsbruck university press, 2007, 45-65.

_____. "Über die Prinzipien von Trakls poetischem Universum – zum Gedicht *Gesang einer gefangenen Amsel*." In: KEMPER, Hans-Georg (ed.). *Gedichte von Trakl. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2009, 169-188.

_____. "Poetologische Überlegungen zu Trakls Lyrik." In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (org.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 251-270.

DEGNER, Uta. "'Infirmes' Autorschaft. Trakls *Helian* als poetologischer Selbstentwurf." In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (org.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 95-115.

DEHRMANN, Mark-Georg. "Rilkes Ovid. Zu den Quellen der 'Sonette an Orpheus'". In: KÖNIG, Christoph; BREMER, Kai (ed.). *Über "Die Sonette an Orpheus" von Rilke*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, 312-324.

DETIENNE, Marcel. "The myth of 'Honeyed Orpheus'" (1974), In: DETIENNE, M.; GERNET, L.; VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Myth, religion and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 95-109.

DEUFERT, Marcus. "Orpheus in der antiken Tradition". In: STORCH, W. (org.). *Mythos Orpheus*. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam, 2010, 264-271.

DIETERLE, Bernard. "Kulturräume und Literatur – Italien". In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 88-98.

DOPPLER, Alfred. *Die Lyrik Georg Trakls: Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*. Salzburg; Wien: Müller, 2001.

_____. "Sebastian als Autorkonfiguration". In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (orgs.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 19-41.

DRÄGER, Paul. "Nachwort". In: APOLLONIUS RHODIUS. *APTONAYTIKA/ Die Fahrt der Argonauten*. Stuttgart: Reclam, 2010, 573-591.

EBERHARDT, Joachim. "'Es gibt für mich keine Zitate': Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns". Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.

ECKEL, Winfried. "Einzelgedichte 1902-1910". In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 336-354.

ENGEL, Manfred. "3.0 Vier Werkphasen". In: ____ (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013a, 175-181.

_____. "3.4 Späteste Gedichte (1922-1926)". *Die Sonette an Orpheus*. In: ____ (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013b, 405-424.

_____. "4. Rilke als Autor der literarischen Moderne". In: ____ (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013c, 507-528.

- ESSELBORN, Hans. "Trakls Knabenmythos". In: HARTUNG, Harald (ed.). *Gedichte und Interpretation. Vom Naturalismus bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2011, 176-184.
- _____. "Poetologische Leitfiguren Georg Trakls". In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (orgs.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 235-249.
- FALCÃO, Pedro Braga. "Introdução". In: HORÁCIO. *Odes*. Trad. Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008, 9-27.
- FARGUELL, Roger W. Müller. "Der wendende Punkt". In: GRODDECK, Wolfram (org.). *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 2012, 122-132.
- FICKER, Ludwig von. *Denkzettel und Danksagungen*. Ed. Frank Seyr. München: Kösel-Verlag, 1967.
- FIRGES, Jean. *Den Acheron durchquert ich: Einführung in die Lyrik Paul Celans*. Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999.
- FRANK, Manfred. *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie* (1988). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015⁴.
- FRANZ, Michael. "Eine lesbische Geschichte. Die Orpheus-Tradition im Kontext der Religions-, Kultur- und Literaturgeschichte". In: DOERING, Sabine; FRANZ, Michael; LAWITSCHKA, Valérie (orgs.). *Orpheus und Sappho auf Lesbos*. Eggingen: Edition Isele, 2011, 25-69.
- FRATANTUONO, Lee. *Madness Transformed. A reading of Ovid's Metamorphoses*. Lanham; Boulder; New York; Plymouth: Lexington Books, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt, 1956.
- GEROK-REITER, Annette. *Wink und Wandlung: Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*. Tübingen: Max Niemeyer, 1996.
- GIBOUX, Audrey. "I. 13". In: KÖNIG, Christoph; BREMER, Kai (ed.). *Über "Die Sonette an Orpheus" von Rilke*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, 76-80.
- GOTTSCHALK, Herbert. "Review: Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin und Rilke". In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Jan. 1, 1953, 288-289.
- GRAF, Fritz. *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1974.
- GRIFFIN, Jasper. "The fourth *Georgic*, Virgil, and Rome". In: MCAUSLAN, Ian; WALCOT, Peter. *Virgil*. Oxford: Oxford University Press, 1990, 94-111.
- GRODDECK, Wolfram. "Blendung/ Betrachtung an Rilkes zweitem Apollo-Sonett". In: ____ (org.). *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 2012a, 87-103.
- _____. "Kosmische Didaktik. Rilkes 'Reiter'-Sonett". In: ____ (org.). *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 2012b, 204-228.

HÄHNEL, Klaus-Dieter. "Rilke heute. Zu Ergebnissen der neueren Rilke-Forschung". *Zeitschrift für Germanistik*. Vol. 8, n. 2, 1998, 410-417.

HAMBURGER, Michael. "Georg Trakl". In: _____. *Vernunft und Rebellion*. München: Carl Hanser Verlag, 1969, 181-208.

HEINRICH, Klaus. "Der Untergang von Religion in Kunst und Wissenschaft". In: _____. *Das Floß der Medusa*. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1995, 75-110.

HELLINGRATH, Norbert von. *Pindariübertragung von Hölderlin*. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena: Eugen Diederichs, 1911.

HIEBEL, Hans H. *Das Spektrum der modernen Poesie* (Teil I 1900-1945). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

HILLEBRAND, Bruno. "Literatur und Dichtung (deutschsprachig)". In: OTTMANN, Henning (org.). *Nietzsche-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011, 444-466.

HINCK, Walter. *Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.

_____. *Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1994.

HOFMANN, Heinz. "Orpheus". In: HOFMANN, Heinz (org.). *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen: Attempto Verlag, 1999, 153-198.

HÖHLER, Gertrud. *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*. München: Wilhelm Flink, 1979.

HOLZBERG, Niklas. "Einführung". In: VIRGÍLIO (PUBLIUS VERGILIUS MARO). *Hirtengedichte (Bucolica). Landwirtschaft (Georgica)*. Latim-alemão. Ed. e trad. Niklas Holzberg. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016, 7-39.

HOPKINSON, Neil. "Commentary". In: ____ (ed.). *A Hellenistic Anthology*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990, 83-273.

_____. "Introduction". In: ____ (ed.). *Theocritus. Moschus. Bion*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2015, vii-xviii.

IVANOVIC, Christine. "Celan und kein Ende? Möglichkeiten und Grenzen des 'Umgang' mit Person und Werk". Geringfügig überarbeitete Fassung eines Vortrags vom 5. Juli 2001 in der "Vortragsreihe Wissenschaft" im Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas in München, 2005 (<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft16/ivanovic.html>).

JAGOW, Bettina von; STEGER, Florian. "Übergangsriten – zur Konstruktion von Männlichkeit am Beispiel der Orpheus-Mythe". In: STEGER, Florian (ed.). *Kultur: Ein Netz von Bedeutungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, 97-112.

JANKE, Wolfgang. *Archaischer Gesang. Pindar – Hölderlin – Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

JANZ, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main: Autoren- und Verlagsgesellschaft Syndikat, 1976.

KARR, Ruven. "Ménage à trois. Die Liebesbeziehung als biographischer Ausgangspunkt des dialogischen Totengedenkens". In: WIMMER, G. (org.). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, 171-191.

_____. *Die Toten im Gespräch. Trialogische Strukturen in der Dichtung Paul Celans*. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2015.

KEMPER, Hans-Georg. "Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Trakl und der Expressionismus". In: BRAUNGART, Wolfgang. *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II*. Paderborn: Schöningh, 1998, 141-169.

_____. "Vorwort". In: ____ (ed.). *Gedichte von Trakl. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2009a, 7-10.

_____. "Form-(de-)Konstruktion: Poetische Malerei im Reihungsstil". In: ____ (ed.). *Gedichte von Trakl. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2009b, 43-59.

_____. "Nachwort". In: TRAKL, Georg. *Werke. Entwürfe. Briefe*. Ed. Hans-Georg Kemper e Frank Reiner Max (bibliografisch ergänzte Ausgabe 1995). Stuttgart: Reclam, 2012, 269-320.

_____. "'Wer sind wir?' Trakls Erinnerung in Vexierbild poetischer Rauschträume". In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (orgs.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 213-233.

KEMPER, Hans-Georg; VIETTA, Silvio. *Expressionismus*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.

KERÉNYI, Karl. *Die Mythologie der Griechen*. Die Heroen-Geschichten (1960). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999¹⁸.

_____. *Die Mythologie der Griechen*. Die Götter- und Menschheitsgeschichten (1966). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000²¹.

KERN, Otto. *Orphicorum Fragmenta*. Berlin: Weidmann, 1922. (OF)

KILLY, Walther. *Über Georg Trakl* (1960). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967³.

KIPPENBERG, Katharina. *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Passau: Insel-Verlag, 1948.

KLEIN, Wolfgang; ZIMMERMANN, Harald (elab.). *Index zu Georg Trakl Dichtungen*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.

KLODT, Claudia. "Der Orpheus-Mythos in der Antike". In: ZENCK, Claudia Maurer (org.). *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2004, 37-98.

KNITTEL, Eva-Maria. *Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen*. Münster: Lit, 1998.

KNOOP, Christine A. "'Und fast ein Mädchen wars': Zur Darstellbarkeit von Inspiration bei Rainer Maria Rilke". In: *The German Quarterly*, Vol. 85, No. 3, 2012, 253-274.

KOCH, Manfred. "3.6 Schriften zu Kunst und Literatur". In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 480-497.

KÖNIG, Christoph. "O komm und geh". Skeptische Lektüren der "Sonette an Orpheus" von Rilke. Göttingen: Wallenstein Verlag, 2014.

_____. "I. 1". In: KÖNIG, Christoph; BREMER, Kai (ed.). *Über "Die Sonette an Orpheus" von Rilke*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, 19-27.

_____. "I. 26". In: KÖNIG, Christoph; BREMER, Kai (ed.). *Über "Die Sonette an Orpheus" von Rilke*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, 135-141.

KOSCHEL, Christine. "Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte". In: BÖSCHENSTEIN, B.; WEIGEL, Sigrid (orgs.). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997², 17-22.

LACHMANN, Eduard. *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1954.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2003.

LÖFFLER, Jörg. "Religiöse und poetologische Aspekte in Georg Trakls *Abendländischem Lied*". In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (orgs.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 285-293.

MAYER, Mathias. "'Gutes und Böses bereitet'. Zum Verhältnis von Ethik und Wahrheit bei Georg Trakl". In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (orgs.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 295-307.

MENGALDO, Elisabetta. "Semantische Codierung und syntaktische Ambivalenz in der modernen Lyrik. Zu Verschlüsselungsverfahren bei Georg Trakl". In: DEGNER, Uta; WÖRGÖTTER, Martina (orgs.). *Literarische Geheim- und Privatsprachen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016, 49-65.

MENNINGHAUS, Winfried. *Halbte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

METHLAGL, Walter. "Nietzsche und Trakl". In: COLOMBAT, Rémy; STIEG, Gerald (ed.). *Frühling der Seele*. Pariser Trakl Symposium. Innsbruck: Haymon Verlag, 1995, 81-118.

_____. "Zur 'ewigen Wiederkehr' in Trakls Lyrik". In: CSÚRI, KÁROLY (ed.). *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*. Szegeder Symposion. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, 107-120.

METZGER, Stefan. "Editionen". In: KREUZER, Johann (org.). *Hölderlin-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011, 1-12.

MEYER, Peter. *Celan als jüdischer Dichter*. Landau (Pfalz): Pfalzdruck, 1969.

MICHLER, Werner. "Avantgarde, Krieg, Trompeten. Form- und Gattungsstrategien bei Georg Trakl und im österreichischen Expressionismus". In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (org.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 377-391.

MÜLLER, Wolfgang G. "Neue Gedichte/ Der Neuen Gedichte anderer Teil". In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 296-318.

- NÄGELE, Rainer. "Wendung der Fühlbarkeit". In: GRODDECK, Wolfram (org.). *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 2012, 134-154.
- NEUMEISTER, Christoff. "Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids. (Ov. Met. X 1– XI 66 und Verg. Georg. IV 457–527)". In: *Würzburger Jahrbuch für die Altertumswissenschaft*, 12, 1986, 169-181.
- NEYMEYR, Barbara. "Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke: Von seinem Gedicht 'Orpheus. Eurydike. Hermes' bis zu den 'Sonetten an Orpheus'". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Vol. 118 (Sonderheft), 1999, 25-59.
- NORDEN, Eduard. "Orpheus und Eurydike. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil" (1934). In: _____. *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*. Ed. Bernhard Kytzler. Berlin: De Gruyter, 1966, 468-532.
- OLSCHNER, Leonard. "Ein Dialog mit der Zeit: Bachmanns Gedicht *Früher Mittag*". In: MAYER, M. (org.). *Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2002, 44-57.
- OSTMEIER, Dorothee. "Beastly Love: Gottfried Benn/ Else Lasker-Schüler". In: *Colloquia Germanica*. Vol. 33, n.º 1, 2000, 43-74.
- PASCO-PRANGER, Molly. "'Vates operosus': Vatic and Antiquarianism in Ovid's 'Fasti'". In: *The Classical World*. Vol. 93, No. 3 (Jan. – Feb.), 2000, 275-291.
- PINTHUS, Kurt. "Zuvor". In: _____. (ed.). *Menschheitsdämmerung*. Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, 2006³⁴, 22-32.
- POR, Peter. *Die orphische Figur: Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*. Heidelberg: Winter, 1997.
- REHM, Walter. *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke*. Düsseldorf: L. Schwann, 1950.
- RÖLLEKE, Heinz. *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl* (1966). Berlin: Erich Schmidt, 1988².
- ROSENFELD, Anatol. "Trakl ou a inocência perdida" (1958). In: _____. *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 149-155.
- SARIAN, Haiganuch. "Escatologia órfica na pintura dos vasos funerários da Apúlia (Magna Grécia)". In: CARVALHO, Sílvia Maria S. (org.). *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Unesp, 1990, 35-49.
- SCHÄRF, Christian. "Vom Gebrauch der 'schönen Sprache'. Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit*". In: MAYER, Mathias. *Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam 2002, 28-42.
- SCHESTAG, Thomas. "versi-". In: GRODDECK, Wolfram (org.). *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 2012, 74-86.
- SCHILLING, Erik. *Dialog der Dichter. Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.

SCHLESIER, Renate. "Orpheus, der zerrissene Sänger". In: AVANESSIAN, Armen; BRANDSTETTER, Gabriele; HOFMANN, Frank (orgs.). *Die Erfahrung des Orpheus*. Paderborn: Fink, 2010, 45-60.

SCHMIDT, Jochen. "Dichtung als esoterische Sinnstiftung: Rilkes *Sonette an Orpheus*". In: HILDEBRAND, Olaf (org.). *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein*; Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2003, 221-241.

_____. *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2012.

SCHÖNBERGER, Otto. "Anmerkungen". In: VERGIL. *Georgica. Vom Landbau*. Lateinisch/ Deutsch. Trad. e ed. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 2013a, 145-188.

_____. "Nachwort". In: VERGIL. *Georgica. Vom Landbau*. Lateinisch/ Deutsch. Trad. e ed. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 2013b, 197-223.

SCHRAMM, Moritz. "15. 3. Literarischer Liebes-Dialog: Else Lasker-Schüler". In: HANNA, Christian M.; REENTS, Friederike. *Benn-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2016, 363-365.

SCHULLER, Marianne. "Gedicht – Körper". In: GRODDECK, Wolfram (org.). *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 2012, 12-25.

SEGAL, Charles. *Pindar's Mythmaking. The fourth Pythian Ode*. New Jersey: Princeton University Press, 1986.

_____. *Orpheus. The myth of the poet*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1989.

SENG, Joachin. "2. Mohn und Gedächtnis". In: GOSSENS, P.; LEHMANN, J.; MAY, M. (org.). *Celan-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2012, 54-63.

SERPA, Danilo. "Partes do mito de Orfeu como *topoi* da poesia em Heiner Müller: aproximações e distanciamentos do poeta 'entre instrumentos de arar'". In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 22, n. 38, 2019. No prelo.

SERRA, Ordep. "Invenção de Orfeu". In: ANÔNIMO. *Hinos Órficos*. Trad., intr., coment. e notas Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2015, 21-116.

SORENSEN, Alexander. "'Mit trauervollem Blick': The Time of Seeing and Lyric Subjectivity in Rainer Maria Rilke's 'Orpheus. Eurydike. Hermes' and 'Pietà'". In: *The German Quarterly*, 88, 4, 2015, 451-472.

SPEISER, Manuela. *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1992.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase* (1945). Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SPÖRL, Uwe. "Antike". In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 33-37.

SPRENGEL, Peter. "Orphische Dialektik. Zu Rilkes Sonett *Sei allem Abschied voran* (*Sonette an Orpheus* II, 13)". In: HARTUNG, Harald (ed.). *Gedichte und Interpretation. Vom Naturalismus bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2011, 244-252.

- STEINHART, Matthias. "Paul Celans *Entwurf* einer Landschaft und die Bedeutung der Archäologie für seine Lyrik". In: *Anabases*, 7, 2008, 91-116 (<http://anabases.revues.org/2473>).
- STORCH, Wolfgang. "Orpheus". In: ____ (org.). *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2010, 9-23.
- STORCK, Joachim W. "1. Leben und Persönlichkeit". In: ENGEL, Manfred (org.). *Rilke-Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013, 1-25.
- SZONDI, Peter. "Rilkes *Duineser Elegien*". "Rilke: Parallelstellen zur ersten und zweiten Elegie und zu *Sonette an Orpheus* (II, 13)". In: BEESE, Henriette (ed.). *Studienausgabe der Vorlesungen*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1975, 377-510.
- THOMAS, Richard F. "Commentary". In: VIRGIL. *Georgics*. Vol. 2: Books III-IV. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1988, 36-241.
- TSCHIDEL, Hans Jürgen. "Orpheus und Eurydice. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike". In: *Antike und Abendland*, 19, Jan. 1, 1973, 61-82.
- VÖHLER, Martin. *Danken möchte' ich, aber wofür?: zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik*. München: Fink, 1997.
- VÖHLER, Martin; SEIDENSTICKER, Bernd; EMMERICH, Wolfgang. "Einleitung". In: VÖHLER, Martin; SEIDENSTICKER, Bernd (Orgs.); EMMERICH, Wolfgang (col.). *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2005, 1-18.
- WACKER, Gabriela. "Knaben-Kult. Maximin und Elis als auto(r)fiktionale Schöpfungsmythen bei George und Trakl". In: DEGNER, Uta; WEICHSELBAUM, Hans; WOLF, Norbert Christian (org.). *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg; Wien: Otto Müller Verlag, 2016, 161-191.
- WATSON, Sarah Burges. "*Mousikê* and mysteries: a Nietzschean reading of Aeschylus' *Bassarides*". In: *The Classical Quarterly*, 65.2, 2015, 455-475.
- WEISSENBERGER, Klaus. *Formen der Elegie. Von Goethe bis Celan*. Bern: Franke Verlag, 1969a.
- _____. *Die Elegie bei Paul Celan*. Bern; München: Franke Verlag, 1969b.
- WENDER, Dorothea S. "Resurrection in the forth Georgic". In: *The American Journal of Philology*, Vol. 90, No. 4, Out. 1969, 424-436.
- WEST, Martin L. "Elegy". In: _____. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1974, 1-21.
- WIEDEMANN, Barbara. "Fermate im Herbst". In: SPEIER, Hans-Michael (org.). *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam, 2002, 28-41.
- _____. "Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten?". In: BURDORF, Dieter (org.). In: "*Im Geheimnis der Begegnung*". *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Tagungsprotokolle. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2003, 21-43.
- WOLL, Michael. "II. 13". In: KÖNIG, Christoph; BREMER, Kai (ed.). *Über "Die Sonette an Orpheus" von Rilke*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, 210-215.

ZARNEGIN, Kathy. “O(h)rpheus oder Vom Baum im Wort”. In: GRODDECK, Wolfram (org.). *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Stuttgart: Reclam, 2012, 230-236.

ZIMMERMANN, Christiane. *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.

D - Artigos em obras de referência, sites, léxicos e dicionários

Art. “Orpheus” (DNP – G. K. [Gruppe-Kiel]). In: CANCIK, Hubert; SCHNEIDER, Helmuth (org.). *Der neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Vol. 9 Or-Poi. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000, 54-57.

Art. “Orpheus” (Bernhard Huss). In: MOOG-GRÜNEWALD, Maria (org.). *Mythenrezeption. Der neue Pauly*. Vol. 5. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008, 522-538.

Art. “Triton” (Annemarie Ambühl). In: CANCIK, Hubert; SCHNEIDER, Helmuth (org.). *Der neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Vol. 9 Or-Poi. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000, 833-834.

AGHION, Irène; CLAIRE, Barbillon; LISSARRAGUE, François. “Orpheus”. In: _____. *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*. Trad. e elab. Klaus Fräße. Stuttgart: Reclam, 2000, 225-227.

BÖSCHENSTEIN, Renate (Genf) RWG, “Bukolik/Idylle”. In: CANCIK, Hubert; SCHNEIDER, Helmut (Antike); LANDFESTER, Manfred (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschicht) (ed.). *Der Neue Pauly*. Consulta online em 08 de setembro de 2017 http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1306150. Primeira publicação online: 2006.

BRANDMEYER, Rudolf. “Poetologische Lyrik”. In: LAMPING, Dieter (org.). *Handbuch Lyrik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011, 157-162.

BUTTER, Michael; CHRIST, Birte. “Orpheus”. In: WALTHER, Lutz (org.). *Antike Mythen und ihre Rezeption*. Ein Lexikon. Leipzig: Reclam, 2003, 180-186.

CALAME, Claude (Lausane). “Orphism, Orphic poetry”. In: Brill’s New Pauly, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Consulta online em 12 de julho de 2017 http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e901320. Primeira publicação online: 2006.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Leipzig: 1971. Versão online. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 6. Aufl. Mannheim, 2006 [CD-ROM].

FANTUZZI, Marco; STANZEL, Karl-Heinz (Tübingen). “Bukolik”. In: CANCIK, Hubert; SCHNEIDER, Helmut (Antike); LANDFESTER, Manfred (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschicht) (ed.). *Der Neue Pauly*. Consultado online em 04 de agosto de 2017 http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e221280 Primeira publicação online: 2006.

GRAF, Fritz (Princeton), “Faunus”. In: CANCIK, Hubert; SCHNEIDER, Helmut (Antike); LANDFESTER, Manfred (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschicht) (ed.). *Der Neue Pauly*. Consultado online em 05 de outubro de 2017. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e410240. Primeira publicação online: 2006.

HIEBEL, Hans H. “7. Moderne”. In: LAMPING, Dieter (org.). *Handbuch Lyrik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011, 394-412.

HEINZE, Theodor; BÄBLER, Balbina. “Satyr”. In: CANCIK, Hubert; SCHNEIDER, Helmut (Antike); LANDFESTER, Manfred (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschicht) (ed.). *Der Neue Pauly*. Consultado online em 05 de outubro de 2017. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e1102510. Primeira publicação online: 2006.

kj-skrodzki.de: Homepage Karl Jürgen Skrodzki

KÖHNEN, Ralph. “Autorpoetik”. In: BURDORF, D.; FASBENDER, C.; MOENNIGHOFF, B. (Orgs.) *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007, 62.

Lewis & Short Latin Dictionary. Versão eletrônica. Perseus Digital Library Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true&lang=Latin>. (02/12/2016)

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. 8 vol. Zürich; München; Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1981-1999 (*Supplementum* 2009) (LIMC).

Liddell-Scott Greek Lexicon (LSJ). Versão eletrônica. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>. (30/11/2016)

MÜLLER, Wolfgang G. “3. Das lyrische Ich”. In: LAMPING, Dieter (org.). *Handbuch Lyrik*. Metzler’sche Verlagsbuchhandlung; Carl Ernst Poeschel, 2011, 56-58.

Museo Nazionale: <http://www.museoarcheologiconapoli.it>

SCHÖNE-DENKINGER, Angelika. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Deutschland. Berlin Antikensammlung. Vol. 11. Com uma contribuição de Hans Mommsen. München: C. H. Beck, 2009.

STORCH, Wolfgang. (org.) *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Colaboração de Katrin Deufert e Marcus Deufert. Stuttgart: Reclam, 2010 (MO).

TEGTMAYER, Henning. “Rezeption”. In: BURDORF, D.; FASBENDER, C.; MOENNIGHOFF, B. (orgs.) *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007, 649-650.

Wikimedia Commons. Category: *Orpheus and Eurydice*. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Orpheus_and_Eurydice?uselang=de

Wikisource: <https://de.wikisource.org/wiki/Hauptseite>

ZYMNER, Rüdiger. “Poetik”. In: BURDORF, D.; FASBENDER, C.; MOENNIGHOFF, B. (orgs.) *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007, 592-594.

_____. “Funktionen der Lyrik”. In: LAMPING, Dieter (org.). *Handbuch Lyrik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011, 107-113.