

**MUTILAÇÕES DO EU: A FRAGMENTAÇÃO DA IDENTIDADE EM OS  
CADERNOS DE MALTE LAURIDS BRIGGE, DE RAINER MARIA RILKE**

**Alexandre Rodrigues da Costa**  
**Pós-doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este artigo analisa a fragmentação da identidade em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, com o propósito de perceber de que forma a mutilação pode ser estendida ao texto e àquele que o escreve.

**ABSTRACT:** This article analyses the fragmentation of the identity in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, by Rainer Maria Rilke, to realize how the mutilation can be extended to text and the person who writes it.

Em 1910, Rainer Maria Rilke publica *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, sua narrativa mais longa e aquela que o levará a uma profunda crise criativa. A redação dessa obra inicia-se em 1904 e atravessa o contato do poeta com Auguste Rodin, a elaboração dos *Novos Poemas* e a revelação frente aos quadros de Paul Cézanne. Dentre os vários autores cuja influência foi determinante para que Rilke começasse a redigir sua narrativa, a mais clara é a de Jens Peter Jacobsen e de seu romance *Niels Lyhne*, publicado em 1880, na Dinamarca. Mais do que simplesmente aproveitar a atmosfera das memórias de infância do personagem de Jacobsen para compor o seu personagem, Rilke leva adiante a fragmentação da unidade do indivíduo articulado nessa obra. Fragmentação que tem origem também na própria personalidade de Rilke, como ele expõe na carta de 28 de dezembro de 1911: “a boa Ellen Key confundiu-me logo com Malte, e desistiu; mas, querida Lou, ninguém melhor do que tu própria poderás distinguir e determinar se e até onde ele se parece comigo” (RILKE, 1995, 30). Essa dúvida, que Rilke coloca em relação até aonde vão os limites entre o biográfico e o ficcional, afirma-se como enigma que o move a escrever, mas ao mesmo tempo o angustia, afastando-o da realidade. Não é à toa que ele se sinta em ruptura com tudo aquilo que vê: “o outro, aquele que soçobrou, de certo modo, usou-me, (...) a insistência do seu desespero apossou-me de tudo; mal uma coisa me parece nova, logo nela detecto a fratura, o sítio abrupto da sua amputação” (RILKE, 1995, 31). Ao lermos *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, poderemos observar que esse lugar da amputação não é fixo, mas movediço, pois ele fragmenta tanto a narrativa quanto a personalidade de Malte. Assim, as

---

<sup>1</sup> E-mail: rodriguescosta@hotmail.com

memórias de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* questionam não só a si mesmas, mas aquele que as redige, que, nesse caso, é este espelho de duas faces constituído pelo olhar de Rilke ficcionalizado na biografia de Malte. No entanto, a questão não é saber o que há de Rilke em Malte ou vice-versa, mas perceber como esse lugar de amputação pode ser também o da palavra. Pensar a palavra em termos de amputação seria vê-la em quiasma<sup>2</sup> com aquele que a escreve, de tal forma que a individualidade é mutilada ao se mesclar com a escrita. Daí que a morte perpetue esse narrar que não tem outro objetivo a não ser o de se fazer memória. Memória perene que se apaga, ao exumar os esqueletos de si mesma.

Embora o texto de Rilke tenha muitos pontos em comum com o de Jacobsen, como, por exemplo, a ininterrupta despedida da existência, sua narrativa parece aprofundar e levar para outros caminhos isso que aparece, no romance do escritor dinamarquês, como o estilhaçamento de um sujeito que não tem outra saída a não ser se refugiar no próprio presente. Nesse sentido, por mais que *Niels Lyhne* se constitua de uma série de episódios quase desconexos, é nesse quase que reside a principal diferença entre a obra de Rilke e a de Jacobsen. Em *Niels Lyhne*, o tempo está condicionado a uma estrutura narrativa que vai do nascimento à morte do personagem principal. O andamento, aí, segue uma progressão, que é a de quem se debruça sobre a vida tendo a morte como única certeza. A morte, nesse sentido, é o que dá forma à narrativa do romance de Jacobsen, já que, a partir dela, as fronteiras entre o mundo e a individualidade são apagadas, no instante em que cada acontecimento surge como lembrança e ausência da vida. Em seu início, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* lembram, sim, a narrativa de Jacobsen, ainda mais se focalizarmos as passagens que dizem respeito à noção de morte pessoal, particular, contra a de uma morte em massa, generalizada:

Hoje, morre-se em 559 leitos. Produção em série, naturalmente. E numa produção dessas não se executa tão bem a morte individual, mas também isso é coisa que pouco importa. (...) Faz-se cada vez mais raro o desejo de ter uma morte particular. (RILKE, 1996, 10-11).

Esse aprendizado de como aceitar, suportar, a morte, no qual o sujeito se confronta consigo mesmo, no momento em que tenta entender a vida em suas nuances e detalhes, marca tanto a narrativa de *Niels Lyhne* quanto a de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*

---

<sup>2</sup> O quiasma pode ser interpretado tanto como uma figura retórica, o cruzamento que inverte os atributos de palavras e coisas, como assim o faz Paul de Man no seu estudo dos poemas de Rilke, no livro *Alegorias de leitura*, quanto um princípio fenomenológico, como desenvolve Merleau-Ponty: “as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2000, 230).

como textos que se vinculam à tradição do romance de formação, inaugurada por Goethe com *Os anos de aprendizagem Wilhelm Meister*. Mas enquanto essa tradição se revela com nitidez no livro de Jacobsen, uma vez que acompanhamos a trajetória de Niels Lyhne de seu nascimento até sua morte, no livro de Rilke, através da narrativa em primeira pessoa, é o próprio sujeito que nos escapa. Embora a vida e a morte sejam objetos de seu pensamento, eles, em vez de determinar a figura de Malte, fazem com que ela se torne uma presença ambígua, sujeito estranho a si mesmo, que em seus relatos e reflexões deixa nada mais que farrapos de sua individualidade. Toda sua presença é apenas o avesso de uma ausência e vice-versa.

É pela incerteza quanto à natureza do tempo, que a voz e a identidade de Malte se formam. Um tempo cuja existência é questionada de maneira semelhante ao que encontramos em um dos versos do soneto 27 da segunda parte dos *Sonetos a Orfeu*: “Existe mesmo o tempo, o que destrói? (*Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende?*)” (RILKE, 2002, 118). No instante em que o tempo é questionado, a identidade daqueles que são perpassados por ele torna-se uma coisa opaca, indefinível, no limite da dispersão e da invenção: “É possível que todos esses homens conheçam bem um passado que nunca existiu? Que para eles todas as realidades nada sejam; e sua vida transcorra desligada de tudo, como um relógio num quarto vazio? Sim, é possível” (RILKE, 1996, 20)<sup>3</sup>. Se *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* pretendem ser o relato da vida de um jovem dinamarquês em Paris, o passado, aí, assume outro papel que o de não ser simplesmente o construtor de uma memória específica, mas, como ponto de esquecimento, ao fazer da temporalidade o descontínuo, no qual a permanência se realiza na irresolução: “E também não basta ter recordações. É preciso saber esquecer-las, quando são muitas, e ter a grande paciência de esperar que retornem por si. Pois as lembranças em si ainda não o *são*” (RILKE, 1996, 18). Nesse saber esquecer, prevalece a noção de que a memória é involuntária, em um sentido mais próximo ao explorado por Walter Benjamin, em seu texto sobre os motivos baudelairianos, do que o desenvolvido por Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*.

Benjamin utiliza o conceito de memória involuntária (*mémoire involontaire*), ao analisar como se dá o “declínio da aura” na fotografia: “Quem é visto, ou acredita estar sendo

---

<sup>3</sup> Em outra da passagem de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, podemos ler: “Tive a sensação de que de súbito o tempo fugira do quarto. Estávamos em um retrato. Mas depois o tempo voltou, com um pequeno ruído deslizante, mais tempo do que se podia gastar” (RILKE, 1996, 104).

visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1989, 139-140). Como pensar em uma memória que se busca esquecer e que faz as coisas nos revidarem o olhar? O primeiro passo, para isso, talvez seja aprender a ver. Não é isso que o jovem Malte evoca no início de sua narrativa e que o próprio Rilke fez ao longo de toda sua vida?:

Estou aprendendo a ver. Não sei o que provoca isso, tudo penetra mais fundo em mim, e não pára no lugar em que costumava terminar antes. Tenho um interior que ignorava. Agora, tudo vai dar aí. E não sei o que aí acontece (RILKE, 1996, 8).

O ver, que Malte almeja, é mais do que se situar como espectador frente às coisas, é perceber que elas existem exteriores a si mesmas e que o tempo só pode nascer da relação do sujeito com elas. Pois Malte não fala de si, mas daquilo que o atinge, próximo ou distante, sob seus olhos e fora de sua visão. A questão que Malte fundamenta é a de como agir sem se consumir, praticar um gesto que não se inscreva no passado, não lhe ultrapasse a vida. Mas não há como fugir do que se instaura no limite de seu corpo, pois todos os seus gestos apontam para aquilo que o olha, mesmo ele não querendo ver. Nesse sentido, o que se configura na narrativa de Malte é um olhar trabalhado pelo tempo, sustentado pela atração que os objetos exercem através de sua aura, que Benjamin assim define: “chamamos de aura às imagens que, sediadas na memória involuntária, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção” (BENJAMIN, 1989, 137).

Em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, não se fala de um objeto específico, mas de várias situações, coisas, que acabam por se configurar como objetos de percepção, no momento em que se tornam o centro da atenção do narrador. Daí que a narrativa não seja linear, mas se constitua como um amontoado de fragmentos, episódios, reflexões. O que temos, portanto, é um tempo que se faz e nunca se dá como constituído, momentos aparentemente isolados, mas que, sob a perspectiva unificadora do narrador, modificam os sentidos uns dos outros. Poderíamos arriscar a dizer que o tempo, no texto de Rilke, desmorona, uma vez que o limite que separa o passado do presente é rompido pela relação do sujeito com as coisas. Não há uma hierarquia entre passado e presente, porque o gesto que os imprime na página busca contemplar aquilo que se perdeu, a partir de uma dupla distância, que permite ao sujeito colocar-se, ao mesmo tempo, próximo e distante do objeto que o olha. Mas alguém poderia retrucar: a perda só pode se tornar perda, quando surge no presente

como passado. Na narrativa que o personagem Malte nos apresenta, constatamos que não há uma perda somente, mas perdas. Nesse sentido, a própria memória se afirma como uma espécie de luto que não se cumpre nunca, já que, segundo Merleau-Ponty,

o que não passa no tempo é a própria passagem do tempo. O tempo se recomeça: ontem, hoje, amanhã, esse ritmo cíclico, essa forma constante pode-nos dar a ilusão de possuí-lo por inteiro de uma só vez. Mas a generalidade é apenas um atributo secundário do tempo e só dá dele uma visão inautêntica, já que não podemos nem mesmo conceber um ciclo sem distinguir temporalmente o ponto de chegada e o ponto de partida (MERLEAU-PONTY, 1999, 567).

Se não há um ponto de referência no tempo, passado e presente se confundem, se mesclam um ao outro, de tal maneira que o que surge como perda permanece definitivamente em aberto. Assim, a superfície sobre a qual o luto se forma, a página, projeta-se como uma permanência que se estende além do tempo e do espaço como presença de um outro que não está mais ali. Nesse sentido, onde estaria o limite entre o sujeito e o mundo, entre aquele que se situa no tempo e aquilo que é situado por ele? Há uma passagem, em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, que antes de ser uma simples expressão da fragmentação apreendida das obras de Rodin, leva-nos a perceber como Rilke trabalha com a percepção do tempo e do espaço, de maneira a tornar os movimentos de quem toca e daquilo que por ele é tocado interrogações acerca do que separa o dentro do fora, a ausência da presença:

Acostumados à claridade lá em cima, e ainda entusiasmados pelas cores no papel branco, meus olhos não conseguiam ver coisa alguma debaixo da mesa, onde o preto pareceu tão cerrado que tive medo de bater nele. Assim, confiei na minha intuição, e, ajoelhado e apoiado na mão esquerda, fiquei penteando com a outra o tapete frio, de pêlos compridos, que dava uma sensação aconchegante; só que não se encontrava ali lápis algum. Achei que estava perdendo muito tempo, e ia chamar Mademoiselle para pedir-lhe que por favor segurasse o lampião, quando notei que, para meus olhos agora adaptados, a escuridão aos poucos se tornava transparente. Já conseguia distinguir a parede de trás, que terminava com um rodapé claro; orientava-me pelas pernas da mesa; reconhecia sobretudo minha mão espalmada, movendo-se solitária lá embaixo, um pouco parecida com algum animal submarino, examinando o fundo. Ainda me lembro de a ter contemplado quase com curiosidade; parecia-me que sabia de coisas que não lhe ensinara, pelo modo como se mexia ali embaixo, tateando com movimentos que eu jamais percebera nela. Segui-a, enquanto avançava, aquilo me interessava, estava preparado para qualquer coisa. Mas como poderia estar preparado para o fato de que de repente *outra mão* viria ao seu encontro, saindo da parede, uma mão maior, de uma magreza incomum, como jamais vira nenhuma. Ela também procurava, vinda do outro lado, e as duas mãos espalmadas aproximavam-se uma da outra cegamente. Minha curiosidade ainda não estava esgotada, mas de repente acabou-se, ficando apenas o

terror. Senti que uma daquelas mãos me pertencia, e estava prestes a se envolver em alguma coisa que nunca mais poderia ser desfeita. Com todo o direito que tinha sobre ela, detive-a, retirei-a devagar, rente ao chão, sem tirar os olhos da outra que continuava procurando. Entendi que ela não desistiria, e não posso dizer como chequei de novo lá em cima (RILKE, 1996, 62).

A passagem é longa, mas necessária para percebermos como a fragmentação do corpo faz com que os limites que separam o sujeito do mundo são apagados, quando sua percepção se desdobra sobre um espaço e um tempo desconhecidos, situados além do olhar, que se projeta estranho a si mesmo. Essa outra mão, que a princípio surge do nada, só pode existir como objeto aurático, porque se coloca, próxima e distante, como objeto sem história, que avança através do tempo, para negá-lo. Ela é a presença de sua própria ausência, pois seus movimentos não são mais a expressão de um corpo, mas gestos da lacuna, do vazio, que há por trás dela<sup>4</sup>. Ora, nas esculturas de Rodin, o fragmento não nos remete, como ocorre no texto de Rilke, “à existência do terrível em cada particular de ar” (RILKE, 1996, 51), porque nelas a superfície não surge como profundidade inesgotável, abertura que detém o visível no fim do corpo. Entre a mão de Malte e essa estranha, que vem em sua direção, não há como eliminar do lugar o que nele não existe, da mesma forma que se torna impossível sofrer algo que não se pode sofrer, pois é o próprio mundo que avança para o sujeito, como coisa opaca, inapreensível, que se fixa no extremo de um gesto, de um lugar recusado. Pois essa mão, cujos gestos repetem os da mão do narrador, articula um momento em que o corpo passa a estranhar o espaço que ocupa, a reconhecer como tudo está oculto, fora do domínio e alcance do olhar. Quanto mais o sujeito busca aquilo que não pode apreender, mais seus gestos passam a vincular o inexpressivo, a se “envolver em alguma coisa que nunca mais poderia ser desfeita”. Vista dessa forma, como fragmento, a mão não trai aquele a quem pertence, pois seus gestos não se inscrevem mais em um corpo específico, mas passam a ser aquilo que dissolve as fronteiras entre o eu e o mundo, entre a memória e a história na qual esta se forma. A repetição, seja a da mão que “encara” a si mesma solta do corpo ou a daquela cujos

---

<sup>4</sup> Aqui, abre-se outra possibilidade de leitura, que seria aquela proposta por Deleuze, ao analisar, na obra de Francis Bacon, a questão do diagrama, ou seja, linhas, traços e manchas que não representam nada. Curiosamente, Deleuze utiliza-se da imagem da mão independente, que, em sua abordagem, se assemelha muito à “mão” de Rilke: “é como se a mão ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão” (DELEUZE, 2007, 103). Nesse sentido, a mão, que vai em direção a Malte, funcionaria como uma espécie de diagrama, dissolvendo sua realidade, apagando os traços figurativos que a constituem e mergulhando-o, portanto, no desconhecido, naquilo que recusa qualquer tipo de explicação.

movimentos se repetem em vão, não tem outra função a não ser de indicar que o tempo ultrapassa a si mesmo, ao confrontar o sujeito com isso que gira em torno dele e que, às vezes, o toca como parte do mundo.

Mas entre duas mãos sempre há um espaço vazio, um fundo negro sobre o qual elas se movem. Pois, nesse instante, em que o mundo se torna irreconhecível, dentro e fora se tocam e se confundem, não há mais lugar para nada, tudo perde o sentido e as coisas sobre as quais acostumamos nos apoiar se desfazem, sem que haja esperança para um último contorno que as salve. Não é o que acontece com a própria mão de Malte?: “Ainda me lembro de a ter contemplado quase com curiosidade; parecia-me que sabia de coisas que não lhe ensinara, pelo modo como se mexia ali embaixo, tateando com movimentos que eu jamais percebera nela”. No momento em que o sujeito tem em seu corpo um lugar para gestos que até então desconhecia, sua mão se torna um acontecimento em si, um espaço aberto através da carne, no qual aquilo que se vê também o olha.

Solta no espaço, a mão articula um tempo que não é o do sujeito que a vê. Nela, a memória se concentra não como tempo passado ou presente, mas tempo que se confirma como intemporal, no sentido de que o que aconteceu e o que acontece não se negam, mas se integram, no texto, como significados que inauguram uma perda e a mantêm no horizonte do sujeito. Sem um lugar fixo, livre não se sabe de que corpo, a mão, que Malte teme agarrar a sua, se constitui como enigma, na medida em que toda a passagem acima aponta para aquilo que Walter Benjamin, ao comentar a obra de Franz Kafka, chamou de “a dissolução do acontecimento no gesto” (BENJAMIN, 1989, 147). A mão, solta do corpo, que se move em direção à do narrador do texto de Rilke, não surge como um reflexo no espelho, porque ela atrai, ao observá-lo, ao imprimir sobre ele um olhar que não é o seu. A mão simplesmente existe nesse outro lado como coisa entre outras coisas? Sim e não. Sim, porque ela se torna um igual entre os objetos, ao ser percebida como coisa autônoma, livre dos desejos de um ser que a subordine. Não, pois o que não faz ela ser um objeto é o fato de se configurar como forma viva, corpo que se move pelo mundo. O medo e a atração que essa mão exerce parte de ela habitar, mesmo que por um instante, o mundo dos objetos e dos seres humanos, este entre-lugar, no qual nada se afirma e tudo se configura como dúvida. Nesse sentido, talvez a mão só possa surgir no momento em que Malte passa a estranhar o espaço que ocupa, a

perceber como “as coisas próximas assumem tons de distância, foram retiradas e apenas mostradas, mas não entregues” (RILKE, 1996, 147).

Samuel Beckett, em sua análise da obra de Proust, chama a atenção para a maneira como o autor francês, ao quebrar as leis estipuladas pelo hábito, “nosso hábito usual de viver tão incapaz de lidar com o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho, com qualquer circunstância não prevista em nosso currículo” (BECKETT, 2004, 19), opta pelo reflexo não condicionado, pela memória involuntária, por aquilo que “restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pode e jamais poderá revelar – o real” (BECKETT, 2004, 33). As experiências, com as quais a narrativa de Rilke se constrói, apresentam certa similaridade com a memória involuntária, descrita assim por Beckett<sup>5</sup>.

A realidade para Malte está sempre mais longe que o lugar do olho, surge como dupla inscrição dentro e fora de seu corpo, cujos detalhes resultam de um olhar que se detém em pormenores isolados, em sensações para as quais não é possível encontrar uma palavra exata. Talvez, por isso, cada trecho, fragmento, de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* se configure como um desenlace perdido, uma paisagem que se exaure, sem que se saiba como o gesto e a percepção do narrador a modificam. Pois, se não há progressão, no sentido de uma narrativa que se construa com vistas a um fim objetivo, no qual todos os acontecimentos são justificados, enfim, levados a uma conclusão, o que temos é uma narrativa que, o tempo todo, esbarra nos próprios limites da palavra. Entre a incerteza do mundo e a da percepção, a palavra se ergue como tentativa de substituir aquilo para o qual não há definição:

Todos os medos perdidos estão novamente aqui. O medo de um pequeno fio de lã, que se destaca na beira do cobertor, seja duro e afiado como uma agulha de aço; medo de que esse diminuto botão do meu pijama seja maior que minha cabeça, grande e pesada; medo de que essa migalha de pão que agora cai da minha cama chegue lá embaixo vítrea e despedaçada para todo

---

<sup>5</sup> É interessante notar que o próprio Rilke reconheceu pontos de contato entre sua narrativa e a obra do escritor francês, como assinala em uma carta de 23 de dezembro de 1922 e endereçada ao Príncipe Alexander Hohenlohe: “Proust, — nomeia-me Proust: alegra-me infinitamente que tenha gosto e interesse pela sua obra. Fui, por um acaso de que um dia lhe contarei, um dos primeiros (1913!) a ler “Du côté de chez Swan”, e por isso também um dos primeiros a admirar Marcel Proust, o que foi consequência natural e imediata daquela leitura. A propósito da sua morte lembrava-me há pouco André Gide que eu tinha o meu entre os mais antigos admiradores deste grande escritor, — e agora pode imaginar como eu continuei de volume em volume na mesma disposição e com que força me feriu a morte deste importante homem” RILKE, 1940, 175-176).



o sempre; medo de que a borda de uma carta aberta seja algo proibido, que ninguém deva ver, algo indescritivelmente precioso, para o qual não há lugar bastante seguro neste quartinho; medo de que, adormecendo, eu engula o pedaço de carvão que jaz diante do aquecedor; medo de que algum número no meu cérebro comece a crescer até não haver mais espaço em mim; medo de estar deitado sobre granito, um granito cinzento; medo de gritar e de que as pessoas se reunissem diante da minha porta, finalmente a arrombassem; medo de que eu pudesse me trair e medo de não conseguir dizer coisa alguma, porque tudo é indizível, e os outros terrores... terrores (RILKE, 1996, 45).

Como dissemos, a realidade sobre a qual Malte se debruça surge a partir de detalhes que se revelam estranhos, articulados por um olhar que os teme e se deixa à sua mercê. A percepção que se prende nesses detalhes modifica-os à medida que não tiveram tempo de serem assimilados pelo hábito, por um pensamento condicionado a se reconhecer somente naquilo que lhe agrada. O medo, nesse sentido, nasce dessa atenção dada, agora, ao que antes era desprezado exatamente por ser pequeno, insignificante: um pequeno fio de lã, um diminuto botão de pijama, uma migalha. Esse deter-se sobre as coisas aproxima-se daquilo que Rilke chama, em uma de suas cartas, de *Einsehen*, o ato de compreender com os olhos, de ver no fundo das coisas. No entanto, a compreensão, em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, não ocorre, uma vez que o sujeito não consegue ultrapassar o outro lado das coisas e acaba por ficar aprisionado em seu centro. Pois o que cai sob a atenção, o pormenor, assume uma grandeza que desestabiliza o sujeito de seu universo de previsibilidade.

Na verdade, o medo, como Malte descreve acima, nasce da perda de referência, já que as coisas pequenas passam a ocupar o centro da atenção e se erguem, no mundo, de maneira a eliminar a distância entre elas e aquele que as observa. Como nas obras de Cézanne, não há referências com o objetivo de situar o espectador, de forma calma e passiva, diante de um quadro, pois o que domina, aí, é a total imersão do sujeito na situação que ele está vivendo. A realidade, que se desenha sob os olhos de Malte, aparece, portanto, como ameaçadora, imprevisível, indizível. No entanto, é o que permite ao narrador fazer parte daquilo que teme e, ao mesmo tempo, procura:

Por algum tempo ainda poderei escrever e dizer todas essas coisas. Mas virá um dia em que minha mão estará longe de mim, e, quando eu mandá-la escrever, escreverá palavras que não quero. Chegará o tempo de outra interpretação, não ficará palavra sobre palavra, cada significado se desfará como nuvens que se desmancham em água. Com todo este medo, sou como alguém diante de algo grandioso, e lembro-me de que antigamente muitas vezes me sentida assim, antes de começar a escrever. Mas dessa vez, *eu*

serei escrito. Eu sou a impressão que quer se transpor. Pouco bastaria, e eu poderia entender tudo e aquiescer a tudo. Um passo apenas, e minha profunda miséria se tornaria felicidade. Mas não posso dar esse passo, caí e não posso mais me levantar porque estou todo quebrado. Até agora acreditei que veria chegar algum auxílio. Eis aí, diante de mim, na minha própria letra, o que rezei noite após noite. Transcrevi-o dos livros em que o encontrava, para que estivesse bem perto, saindo de minha mão como se fosse meu. E vou copiá-lo agora ainda uma vez; ajoelhado aqui diante da minha mesa quero copiá-lo, pois assim o retenho em mim mais do que se apenas o lesse, e cada palavra adquire uma duração e ganha tempo de repercutir no ar (RILKE, 1996, 38).

Novamente, fala-se da mão, sobre cujos gestos e movimentos não se têm controle. Mão que agora não se coloca em relação com uma outra, mas com o próprio sujeito a quem ela pertence. Há uma ordem que ela não obedece: escreva o que eu quero. Aí, mais do que nunca, o sujeito é ultrapassado, traído, por seu próprio corpo, por seus pensamentos. Exatamente, por isso, a distância que surge entre Malte e sua mão não é a mesma da passagem da mão sem corpo. Pois o que, a princípio, seria fracasso, na verdade ergue-se como trunfo. O acesso a algo grandioso só pode se dar, se os significados, que essa mão imprime no papel, não são a simples expressão de um mundo reconhecível, mas remetem a interpretações que se transfiguram em outros significados e assimilam o sujeito: “Mas dessa vez, *eu* serei escrito. Eu sou a impressão que quer se transpor”. Não estaria, nesse desejo, o mesmo princípio que rege as obras, por exemplo, de um artista como Cézanne? Segundo Merleau-Ponty:

Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro. É o que Bernard chama o suicídio de Cézanne: ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la (MERLEAU-PONTY, 2004, 127).

Na passagem acima, a realidade que Malte quer é aquela oferecida pelas palavras e, assim como em Cézanne, a questão que surge é a da assimilação do sujeito pelo meio que utiliza para se expressar. Malte não almeja se apagar na escrita, mas se tornar parte, não consciente, dela. O que é em si uma contradição, já que sua vontade se expressa através de reflexões que o narrador desenvolve sobre a escrita. Inaugura-se, assim, um paradoxo no texto de Rilke, o sujeito quer se libertar da escrita, mas fazendo uso dela.

A escrita, mais do que ser um mero registro de informações, rompe a distância entre aquele que escreve e o mundo, ao ocupar este lugar abrupto da amputação seja do sujeito

consigo mesmo ou com os outros. Daí a necessidade de copiar o alheio como se fosse seu, de levar a narrativa a quebrar com o caráter ilusório do que é representado. Pois se, no texto de Rilke, a narrativa é fragmentada, se, o tempo todo, volta-se sobre si mesma, isso acontece pelo fato de que a reflexão questiona os limites que a forma nos impõe. Ou seja, o leitor é confrontado com um tipo de texto que o leva a perceber como este se constrói sob seu olhar. Em vez de buscar imergir o leitor na contemplação, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* provocam-lhe inquietação, já que a subjetividade do narrador não tem o propósito de se afirmar como pura ilusão. Assim, como ocorre nos quadros de Cézanne, percebemos que o espaço que a narrativa funda, antes de ser ilusório, desdobra-se como reflexão dos limites da própria palavra, que nascem da ambigüidade com que o caráter transitivo dos significados se constroem. Daí que nada, em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, se realize por completo, já que cada acontecimento se anula, para se propagar como algo inacabado, que ultrapassa a evidência das coisas e faz o olho se fundir naquilo que vê. A narrativa, nesse sentido, não luta por apresentar imagens claras, precisas, nas quais a memória se depositaria como reconhecimento de um passado ou de um presente, pois o que prevalece é a indeterminação, o esquecimento, o texto obrigado a se formar no extremo de um gesto, de um lugar recusado, de tal maneira que a palavra é negada naquilo que pretende representar.

*Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, portanto, são uma obra sempre por fazer, na qual o tempo se realiza pela destruição que cada novo começo promove. Não há, assim, um lugar verdadeiro, um ponto de apóio, sobre o qual seria possível se amparar, pois o que escapa à contingência do acontecimento sobrevive como espera, “como existência do terrível”. Pois, se não há um objeto reconhecível, com o qual o sujeito possa se identificar e, assim, se colocar em continuidade, o mundo torna-se um lugar de rompimento, onde nada se fixa e tudo parece insuficiente. Essa é a experiência pela qual passa Malte, no trecho logo abaixo:

E então, quando ouvi alguma coisa balbuciar, morna e esponjosa, do outro lado, então, pela primeira vez desde muitos, muitos anos, *aquilo*, voltara. *Aquilo* que inspirara meu primeiro profundo terror quando, criança, tive febre: *a grande coisa*. Sim, era como eu sempre dizia quando todos rodeavam minha cama tomando meu pulso, perguntando o que me assustara: *a coisa grande*. E, quando chamavam pelo médico, e ele vinha e conversava comigo, eu lhe pedia apenas que fizesse aquela *coisa grande* ir embora, o resto não me importava. Mas ele era como os outros. Não podia tirá-la dali, embora naquele tempo eu fosse pequeno e não devesse ser difícil me ajudar. Agora a *coisa* voltara. Por longo tempo ela simplesmente

sumira, mesmo em noites febris não voltara; agora sim, estava ali, e eu sequer tinha febre. Agora estava ali. Crescia para fora de mim como um tumor, como uma segunda cabeça, um pedaço de mim, embora não pudesse fazer realmente parte de mim, pois que era tão grande. Estava ali como um enorme animal morto que um dia, quando ainda vivo, fora minha mão ou meu braço. E meu sangue passava por mim e por ele como por um mesmo corpo. E meu coração tinha de se esforçar muito para impelir o sangue para dentro da *coisa grande* quase não havia sangue suficiente. O sangue não gostava de entrar ali, voltava doente e estragado. Mas a *coisa grande* inchava e crescia diante do meu rosto como um inchaço morno e azulado, ultrapassava a minha boca, e o meu olho restante já desaparecia sob a sombra dela (RILKE, 1996, 43-44).

O que podemos interpretar da passagem acima? Aí, algo se projeta para mais além do que se vê, uma vez que Malte está em uma situação na qual não há qualquer esperança de representação, como quando acontece com um espectador que se encontra frente a um quadro sem imagem e não tem onde se amparar, a não ser em sua própria consciência. Separado do mundo pelo indefinível que se ergue como muro, Malte torna-se prisioneiro da impossibilidade de tocar em qualquer vestígio de imagem, enfim, de nunca se salvar naquilo que vê. Pois, suspenso ante a realidade, ele luta por um último espaço, por um último contorno que o salve, como se a dor, originada de cada gesto, não permitisse tocar em nada, como se cobrisse os olhos com o que não se deve ver, isso do qual escapa ao mínimo apelo para se aproximar do mundo. Daí a inutilidade dos nomes, já que o que sobra é apenas alguma coisa e coisa nenhuma, algo que foge à representação, mas que se faz olhar, no momento em que ele fica face a face com aquilo que não entende e ultrapassa todos os significados.

Com relação à passagem acima, de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, o face a face, que se institui entre o sujeito e o mundo, não é o de uma mútua identificação, mas o da diferença, que surge como impossibilidade de integração do sujeito com o objeto observado. No caso de Malte, não há um objeto específico, mas uma sensação que se configura como objeto, ao ganhar contornos, que se originam de seu próprio corpo: *a coisa grande*. Isso, que passa a ocupar todo o espaço ao redor do sujeito, ao se projetar para fora de seu corpo, mantém continuidade com ele, mas em vez de levar a individualidade a se mesclar com o espaço exterior do mundo, como acontece nos poemas em que Rilke tematiza o *Weltinnenraum*<sup>6</sup>, confirma-a como presença isolada, subtraída, de todo o restante. Quanto mais o sujeito vê a coisa que se ergue como parte de seu corpo, mais a estranha, mais se

<sup>6</sup> Rilke chama de *Weltinnenraum* o espaço interior do mundo, onde aquele que olha e o que é olhado não estão em oposição, onde os limites que definem o interior e o exterior apagam-se em favor de uma identidade única.

afasta dela e, conseqüentemente, do mundo: “Estava ali como um enorme animal morto que um dia, quando ainda vivo, fora minha mão ou meu braço. E meu sangue passava por mim e por ele como por um mesmo corpo” (RILKE, 1996, 43-44).

A coisa, *coisa grande*, a qual se refere o narrador, não é aquela que Heidegger evoca, em sua abordagem metafísica, como acolhimento, como o que “reúne e conjuga, numa unidade, as diferenças” (HEIDEGGER, 2001, 155). Não. Ela, para Malte, é aquilo que ele armara diante de si e na qual não pode se amparar ou se reconhecer, uma vez que, se fizesse isso, teria aquilo que em si mesmo destrói. Como um tumor que traz em si a morte, com a diferença que não está no corpo, mas fora dele, nutrindo-se do sujeito a qual pertence, para ocupar a sua realidade. Por isso, em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, o indefinível aparece como uma deformação do sujeito, aqui entendida, não somente no plano físico, mas como confronto de uma consciência consigo mesma, que à mercê do sentido que lhe foge, “rosto mexendo-se lento na sua vida”, se agarra a um lugar inacessível, lugar esse onde se forma um olhar que teme a realidade, a própria existência.

Mas não é a um face a face que a passagem extraída de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* também se refere? Ou melhor, não seria todo o texto de Rilke um face a face? Ora, se como Wittgenstein nos diz, “só havendo objetos pode haver uma forma fixa do mundo” (WITTGENSTEIN, 1994, 141), sem eles, só resta o sujeito como objeto de si mesmo, fruto da angústia frente ao sem-sentido. Malte fala de um aprender a ver no início de sua narrativa, mas para que isso aconteça é necessário confrontar-se com aquilo que não se rende ao olhar, que escapa aos significados com os quais tenta cercá-lo. Malte pensa através de seus olhos o que não pode tocar. O limite que Rilke estabelece para sua palavra é o mesmo da mão que passa através da grade, mas não pode levar o corpo, ao qual pertence, consigo. Deve-se escrever, para se mutilar, para impor um dentro naquilo que nos olha. Talvez, por isso, Rilke tenha entrado em crise logo após a redação de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, pois, aí, em vez de fugir, busca-se a ferida protetora, aquela que nos impede de olharmos só para dentro, que nos pede para que a deixemos falar diante dos olhos. Ferida que se engendra no movimento perpétuo da escrita e se oferece como coisa inventada, antes de qualquer dor tornar-se nítida. Pois a narrativa de Malte caminha em direção à própria impossibilidade da escrita, no momento em que esta se apresenta como objeto, para o qual é necessário inventar um tempo e um espaço para além dele mesmo. Nesse sentido, o relato de Malte é uma

tentativa de se aproximar daquilo que não se pode alcançar. A morte? A realidade? Ou ambas, sustentadas pelo vazio além de suas medidas? O texto de Rilke parece cumprir a tarefa de se libertar do resquício de qualquer gesto, da impressão de que, mesmo ao se falar do que se ergue da ausência, não haveria outra maneira de encarar a palavra, a não ser fazendo dessa ausência o espaço e o tempo da escrita. Daí a necessidade de situar na palavra uma espécie de ponto intermediário das feridas, no qual tudo se reconheceria como oculto, fora do domínio e alcance até mesmo da perda. A ausência exigindo nada que não tenha sido atraído para ela.

As escolhas de Malte, ou o que concebemos como suas escolhas, levam a pôr em foco o movimento fixado pela metade, insinuado nesse jogo que nunca será seu. Talvez, por isso, seu “aprender a ver” resulte em um “desaprender a ver”, no instante em que se configura como forma de se afastar de si mesmo. Assim, a narrativa de Malte é uma ficção daquilo que escapa ao sentido, que busca ultrapassar o tempo, para fazer deste, não a rejeição para fora da história, mas a história que se condena ao ser contada, ao se sedimentar, cuidadosamente, a partir de suas falhas e contradições. Se a palavra torna-se demasiado suficiente, ordenada, para existir, estamos sempre na iminência de, por um momento, tudo perder o sentido. E o sentido que se quer é o da instabilidade, da palavra prestes a desabar, a nos soterrar com algo além de uma escolha definitiva. Há, nesse sentido, a ação intermitente, porosa, construída sobre aquilo de que não se pode falar. O que significa que a narrativa não é linear, uma vez que exaure a si própria, deixando a sensação de que esse espaço que ela configura só pode ser o vazio que a sustenta. Assim, como falar de um espaço que não nos engane? Talvez fosse melhor deixá-lo permanente em sua intolerância absurda, ainda que simples detalhes pudessem, a partir de uma aridez sem apelo, despertar corpos mais frágeis. Corpos, diante dos quais, é preciso renunciar as próprias imagens ou, então, aceitar nada senão o que é óbvio, a imobilidade do que, às vezes, nos é mortal: a palavra ou a vida, como se faltasse fim e tudo se repetisse através do que se oculta diante do puro prazer da perda.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª edição. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RILKE. Rainer Maria. *Gesammelte Briefe, Briefe aus Muzot, 1921 bis 1926*. Leipzig: Insel-Verlag, 1940.

RILKE. Rainer Maria. *Apaixonadamente*. Tradução de Antônio Gonçalves. Sintra: Colares Editora, 1995.

RILKE. Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 1996.

RILKE. Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Tradução e introdução de Karlos Rischbieter com Paulo Gargunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1994.