

RAINER MARIA RILKE E VILHELM HAMMERSHØI SOBRE A RELAÇÃO ENTRE A PINTURA E A POESIA NA VIRADA AO SÉCULO XX*

*Steffen Arndal***

Syddansk Universitet, Odensee/Dinamarca

Resumo: O artigo investiga e avalia a impressão que dois quadros do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershøi (1864-1916), o "Selbstporträt"/"Autoretrato" (1889) e o retrato de sua noiva Ida Ilsted, "Porträt eines jungen Mädchens"/"Retrato de uma jovem" (1892), causaram em Rainer Maria Rilke (1875-1926). Isso sucedeu no contexto da admiração do poeta pelo escritor dinamarquês Jens Peter Jacobsen (1847-1885). Para tanto, a "visão" se presta como ponto de referência comum das artes plásticas e da literatura. Em suas várias visitas a Copenhague durante a estada na Suécia, em 1904, Rilke foi levado sobretudo pela admiração que nutria por Jens Peter Jacobsen. A impressão que a arte de Vilhelm Hammershøi surte sobre Rilke, que a caminho da Suécia, em Düsseldorf, a conhecera através do retrato da noiva Ida Ilsted, torna, todavia, possível que Hammershøi desempenhe praticamente o papel de sucedâneo do poeta dinamarquês. Rilke teve acesso à coleção de arte do mecenas de Hammershøi, Alfred Bramsen, e, com isso, a oportunidade de estudar outros quadros do pintor. A análise de dois retratos torna provável que a Rilke interessava principalmente a consciente "visão" de ambas as pessoas. No "Autoretrato", um olhar concentrado, de distanciamento técnico, ao mesmo tempo cauteloso, no retrato de Ida Ilsted um olhar casto, despretensioso e aberto, no limbo entre o interior e o exterior. Ambos os retratos tematizam assim o olhar mais consciente que Rilke admirava em Jacobsen, e apontam também à importância do olhar nos trabalhos posteriores de Rilke, bem como nas *Cartas sobre Cézanne*.
Palavras-chave: Rilke. Hammershøi. Poesia. Artes Plásticas. Jacobsen.

O pintor dinamarquês Vilhelm Hammershøi (1864-1916), que em vida foi apreciado somente por um círculo restrito de especialistas em arte de Copenhague, tornou-se nas últimas décadas objeto de crescente interesse, o que se expressa através das várias exposições internacionais e do número significativo de publicações. O artista, radicado na tradição de pintura dinamarquesa de interiores do incipiente século XVIII, período conhecido como



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Artigo traduzido por Maria Aparecida Barbosa.

** Prof. Dr. Steffen Arndal é docente e pesquisador na Syddansk Universitet, em Odensee/Dinamarca.

"época áurea" da arte da Dinamarca pictórica, ficou conhecido desde o final do século XIX como "pintor dos aposentos calmos". Todavia, sua inclinação à abstração, suas salas vazias com objetos isolados e os retratos anônimos tão peculiares conferem a seus quadros um caráter moderno que provocou o gosto vigente em seu tempo. Marcante na modernidade de Hammershøi é que a polêmica suscitada sobre dois de seus quadros¹ conduz em 1891 à secessão dinamarquesa "Den Frie Udstilling" (mostra independente).

1. *Selvportræt* [1889] e *Portræt af en ung pige* (Ida Ilsted) [1890]



Fonte: Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, Danmark / Denmark, www.smk.dk

Essa tensão entre tradição e modernidade dificulta notadamente uma definição mais precisa da singularidade de Hammershøi e uma classificação convincente de sua arte nas correntes históricas e filosóficas da virada ao século XX. Concernente ao aspecto técnico, suas escolhas de motivo, sua escala característica de cores em tons cinzentos e seu acento abstracionista da composição e das tensões de linhas, tanto nos planos de superfície, como também na dimensão de profundidade predomina uma considerável unanimidade. Quando, porém, se trata de compreender a concepção de Hammershøi acerca do humano e do real, as opiniões são divergentes. Por um lado, ele destaca a solidão introvertida e o isolamento dos personagens, cujos aposentos calmos possuem uma marca um tanto claustrofóbica ou se

¹ O fato de "Portræt af en ung Pige" (retrato da irmã, Anna Hammershøi) não receber o prêmio *Neuhausenske* em 1885 gerou uma carta de protesto dirigida à academia por jovens artistas, bem como em 1888, quando a participação de "Ung Pige, der syer" (uma jovem que costura) foi recusada para a Exposição Charlottenborg.

caracterizam por um vazio insensível e fantasmático. Por outro, Hammershøi confere um atributo místico às suas pinturas.

Nelas, se intui uma presença enigmática, que não somente recebe a designação realismo mágico, dada à relação com interiores. Tais interpretações contraditórias aliam-se com frequência à tendência de psicologizar os quadros de Hammershøi e perceber ali a alienação e a solidão do homem moderno, ou de tematizar a condição social feminina.

Hammershøi não se pronunciou sobre sua obra, tampouco sobre problemas psicológicos ou filosóficos, e mandou destruir seu espólio que talvez pudesse conter algo sobre tais questões. Por isso existe a possibilidade de se encontrar uma psicologização genérica e estereotípica, somente uma iluminação mútua das artes. Através de uma analogia explicativa cautelosa do trabalho de Hammershøi com as correntes literárias que lhe eram contemporâneas, é possível não apenas almejar uma compreensão mais precisa de seu estilo, mas, mais que isso, obter indicações de aspectos elucidativos da poesia do período.

A reciprocidade entre as artes plásticas e a poesia adquiriu especial relevância justamente por ocasião da virada ao século XX. Um exemplo proeminente no assunto é, como se sabe, Rainer Maria Rilke. A poesia de sua juventude eventualmente impressionista, com tendência à emocionalidade e uma tensão entre tédio decadente, cansado, e vitalismo otimista, situa-se ainda na esteira do *art-nouveau*, o que vigora também no ensaio *Worpswede* (1903, escrito em 1902).

Seu ensaio *Auguste Rodin* (1903, escrito em 1902) conduz a transição para um olhar mais consciente e uma poesia mais objetiva e concreta, embora seja necessário assegurar com Karl E. Webb, que as descrições que Rilke faz das esculturas de Rodin muitas vezes ainda funcionam com as categorias do *art-nouveau*. A influência que Rodin exerceu é observável sobretudo nas "poesia-coisa" da coletânea *Neue Gedichte* (1907), ao passo que *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908) foi determinada também pela experiência da grande exposição retrospectiva de Cézanne, na Paris de 1906.

Nas *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, que vinham sendo escritas desde 1904 (e publicadas em 1910), foi decisiva a influência das artes plásticas, entre outras no contexto do conceito de "visão". Inegável aqui a importância da percepção espacial de Cézanne.

Ao voltar de Roma em 1904, e empreender uma viagem à Escandinávia, durante a qual deveria conhecer Hammershøi, Rilke se encontrava – após o ensaio *Auguste Rodin*, ocupado com *Neue Gedichte* e com o romance *Malte* iniciado, mas antes do encontro com a

arte de Cézanne – em uma fase de seu desenvolvimento, quando ainda gradativamente se despojava das peças do *art-nouveau* e da poesia decantista e, guiado pela máxima de Rodin *toujours travailleur*, se aplicava a pensar uma maneira de composição poética que fosse mais coerente e abrangente.

Meta similar ele estabelecia para a extensa pesquisa programada com o escritor Jens Peter Jacobsen. A partir da Suécia Rilke empreendeu várias viagens breves a Copenhague e vivenciou a cidade e seus habitantes através das lentes de seu entusiasmo por Jacobsen. Segundo carta à esposa Clara, ele via Copenhague "através de I. P. Jacobsen e por sua causa. Não é ampla, mas é tranquila, é antiquada e assim bastante interior, conforme o estado de espírito."²

Seguindo seu modelo Rilke queria trabalhar aqui³, ou seja, conduzir pesquisas bibliográficas na *Königliche Bibliothek* (Biblioteca Real) e se esforçou para aprender a língua dinamarquesa tendo em vista o livro planejado sobre Jacobsen.

Assim, a pesquisa de Rilke no âmbito das artes plásticas, semelhante àquela sobre o poeta dinamarquês Jacobsen, marcou um processo de contínua transformação que conduzia o decadente "poeta da lua" e impressionista das ricas nuances afinado com o *art-nouveau* rumo à elevada objetividade. Tudo indica que decisiva era principalmente a faculdade de Jacobsen de encontrar "sentidos equivalentes" [...] "mesmo para o mais sutil e intangível em nós", segundo o texto de uma carta escrita alguns anos mais tarde (1907) ao livreiro Hugo Heller. Durante a estada na Suécia os planos de Rilke quanto ao projeto com Jacobsen foram gradativamente caindo por terra. A língua dinamarquesa se mostrava difícil demais e as idas a Copenhague foram preteridas entre outros motivos pelo seu empenho em propiciar o sustento da esposa Clara. No final da temporada escandinava, em 1904, Rilke tinha a intenção de passar um período mais longo em Copenhague no caminho de volta. Desta feita não somente a fim de "se enfrontar no monte de material sobre Jacobsen", porém, conforme revelou em cartas quase uníssonas a Clara (18 de novembro) e a Lou Andreas Salomé (4 de dezembro) "mas principalmente para visitar Hammershøi", "vê-lo", respectivamente.

Que Hammershøi dessa maneira surja quase como sucedâneo para Jacobsen se explica, pois a caminho da Escandinávia Rilke ficara bem impressionado com seus trabalhos numa exposição de artes em Düsseldorf. Mas não eram os interiores do artista, porém um retrato, justamente aquele que Hammershøi fez em 1890 da noiva, Ida Ilsted. Tal quadro

² Vide as citações de cartas in: R.M. Rilke. *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*. Editado por Ruth Sieber Rilke e Carl Sieber, Leipzig 1936 - 1939.

³ Arndal escreve o artigo em Copenhague (n. t.).

despertou tanto a atenção de Rilke que, numa viagem que fez a Copenhague em setembro, ele se deixou apresentar pelo poeta dinamarquês do *art-nouveau* Sophus Michaëlis ao mecenas de Hammershøi, o colecionador de arte Alfred Bramsen.⁴

Bramsen possuía o retrato e uma variedade de outros trabalhos importantes de Hammershøi. Entre eles estavam os interiores, representados, porém, em número limitado, porque Bramsen os considerava uma espécie de arte de subsistência do artista. Desde o primeiro momento, portanto, não foram na arte de Hammershøi os aposentos calmos, os espaços vazios e as coisas isoladas que preponderaram para Rilke, mas sim outros aspectos. Bramsen ofereceu a Rilke e a Clara, que estava em visita, a oportunidade de "desfrutar" os quadros de Hammershøi, ao que o poeta se reporta, quando numa carta a Bramsen de 22 de novembro pede que, durante sua passagem na viagem de volta à Alemanha, lhe seja permitido "rever e estudar atentamente" os quadros. Na ocasião pergunta se Hammershøi, que da primeira visita estivera em Londres, retornara, e manifesta o desejo de um encontro pessoal com ele. A importância que Hammershøi adquirira para Rilke pode ser depreendida do trecho final da carta:

De tudo isso deve surgir um estudo sobre o artista, talvez mais tarde um ensaio abrangente; e eu sinto também quão grande impulso poderia propiciar ao meu próprio trabalho poético o contato direto com esse mestre, cuja obra grandiosa e significativa eu creio estar percebendo em minha admiração. (Rilke, R. M. Carta a Alfred Bramsen de 22 de novembro de 1904. In: Povl Vad 1988, p. 404, na tradução dinamarquesa.)

Como no caso de Rodin e Jacobsen, mais tarde de Cézanne, era a personalidade artística de Hammershøi que atraía Rilke. Do encontro pessoal ele esperava que se revelasse uma ideia intuitiva - numa carta posterior a Bramsen (10 de novembro de 1905) ele menciona isso diretamente, se tornar "iniciado, versado" – em matéria da existência do Hammershøi criador, laborador, onde na compreensão "do caráter" da obra reverbera sem dúvida a faculdade de Jacobsen de "visão aleatória" e de uma criação com "sentidos equivalentes" [...] "mesmo para o mais sutil e intangível em nós".

Sintomático da busca de Rilke por uma mentalização intuitiva da natureza de Hammershøi é que um debate intelectual para ele ao que tudo indica não é relevante. Já antes de um encontro pessoal ele escreveu a Clara (18 de novembro) que gostaria de "ouvir [Hammershøi] falar e calar". No que concerne ao silêncio esse desejo de Rilke se concretizou,

⁴ Conforme Povl Vad, *Vilhelm Hammershøi. Værk og Liv*, Kopenhagen 1988, p. 432 (nota 272), que cita o ensaio de Bramsen "Vilhelm Hammershøi. Meister der Farbe, in *Europäische Kunst der Gegenwart III*, Leipzig 1905, p. 85. Vide também o ensaio de Bramsen *Weltkunst. Der dänische Maler Vilhelm Hammershøi*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, sechzehnter Jahrgang, Leipzig 1905, p.178, no qual além de Rilke se conta igualmente Alfred Lichtwark entre os admiradores de Hammershøi.

porque Hammershøi, por natureza intropectivo e calado, não dominava o idioma alemão. O silêncio não é, todavia, somente o emudecimento do som das palavras. Nele, o próprio silêncio, mesmo "o mais sutil e intangível em nós", como na referência a Jacobsen, se faz audível. Por isso, Rilke acrescenta: "Sente-se que ele não pode ou quer nada, senão pintar." Como pintor, ou seja, através da visão, Hammershøi percebe no homem a língua inaudível da vida muda e através da linguagem visual de seus quadros a faz sensível. Nessa visão, não se trata meramente de uma mentalização intuitiva da vida muda, mas um "aprofundamento dedicado", a todas as impressões de uma visão aberta, ao mesmo tempo despreziosa, quer dizer distanciada, objetiva⁵, segundo menciona em carta, de 2 de abril de 1904, a Ellen Key sobre Rodin e Jacobsen, bem como em outra posterior dirigida a Hugo Heller sobre Jacobsen.

Rilke pôde estudar essa visão no autorretrato de Hammershøi, que se encontrava na coleção de Bramsen. O caráter compenetrado, quase altivo do retrato foi interpretado – erroneamente – como expressão de "radicalismo aristocrático" (WIVEL, 1996, p. 4). Mais que isso, a postura da figura evoca a visão concentrada, objetiva, ao mesmo tempo perceptiva às mais suaves nuances. É preciso ter em vista que Hammershøi, para ser capaz de se representar de meio-perfil se mirou através de um sistema de dois espelhos com os lados virados um defronte ao outro. Ele se vê de fora, como outras pessoas o veem. Decisivo é que Hammershøi deixa de lado qualquer sorte de autoanálise. Ele retrata a si mesmo simplesmente como se enxerga, justamente por isso se apresenta no quadro aquela personalidade humana anônima, desconhecida, enigmática, e sob a forma de "sobriedade de caráter", que Rilke após o encontro pessoal preza em Hammershøi numa carta a Clara (4 de dezembro). Rilke se refere no contexto ao autorretrato que Clara vira na primeira visita a Bramsen, dado que nesse meio-tempo Hammershøi deixara crescer a barba:

Ontem eu vi Hammershøi pela primeira vez... Ele está diferente do autorretrato, mais velho e menos sóbrio, porque cabelos longos e uma barba lhe ampliam o rosto cerrando os contornos claros, e complicando-os. Mas eu tenho certeza, quanto mais nós o olhamos, tanto melhor o conhecemos e tanto mais encontraremos a sobriedade do caráter. (Carta de Rilke a Clara Westhof, de 4 de dezembro de 1904, compare com a nota 2).

A "sobriedade do caráter" diz respeito à personalidade de Hammershøi, bem como à sua arte. Nesse caso, o destaque da "sobriedade" e dos "contornos claros" encontra-se em evidente conformidade com a avaliação que Rilke fez da arte de Rodin e de Jacobsen, por exemplo na carta de 2 de abril a Ellen Key, onde se lê: "Ambos criaram coisas com bordas altamente nítidas". E quando Rilke acrescenta: "e inúmeros perfis e sobreposições", é que ele

⁵ Compare o conceito de "visão objetiva" no romance *Malte* e suas implicações para a "Fala objetiva".

aparentemente ainda está em parte no lastro da maneira de contemplar *art-nouveau*. A "sobriedade" e os "contornos claros" de Hammershøi, pelo contrário, se contrastam justamente com o complicado. É por essa razão que sob a influência de Hammershøi pode-se pensar num novo afastamento de Rilke do *art-nouveau*.

Os atributos simplicidade e sobriedade são facilmente observáveis no quadro que daquela primeira vez na exposição de Düsseldorf atraiu o interesse de Rilke, tratava-se do retrato de Ida Ilsteds. Simples e sóbria é na pintura logo de início a composição, a articulação da personagem à moldura superior e inferior, o eixo medial e vertical distinto, pendendo levemente para a esquerda e as linhas perpassando paralelamente à superfície do quadro que reduzem a impressão espacial sobre o pano de fundo difuso. Em seguida as cores que vão do preto do vestido ao branco do debrum da gola, finalmente o modelo campesino da personagem vestindo traje preto, jaqueta talvez justa demais e chapéu que não corresponde aos ditames da moda da época e, de passagem, empresta um quê de fantasia ao conjunto.

A impressão que com isso despertamos de castidade infantil e ingenuidade se fortalece ainda mais considerando que a personalidade de Ida Ilsted ali de fato se mostra tão sóbria e simples como a configuração pictórica e sua vestimenta. Novamente Hammershøi renuncia à análise psicológica. O olhar perdido de Ida não deixa absolutamente deduzir em seu íntimo rebuliço de pensamentos e sentimentos, muito menos verbalizá-los. Ao invés disso, ela se apresenta vazia, numa maneira bem característica, em sua consciência neutra, absorvida por si, mas de modo algum exclusivamente ensimesmada, introvertida. Seu olhar se dirige adiante, mas se revela perdido entre ela mesma e o observador, sem fixar-se em objeto algum. Sua consciência se manifesta, como também se constata em outros retrados desse artista, oscilando entre o interior e o exterior. Alternadamente ela talvez nos encare e mergulhe em si mesma, sim, às vezes o espaço externo e o interno dão a impressão de amalgamar-se um no outro. Hammershøi se abstrai de seus sentimentos pessoais e de seu conhecimento da personalidade de Ida e olha a noiva como simples corpo desprovido de consciência, que mal se deixa distinguir do espaço que circunda a personagem. Assim o retrato mantém afinidade com os interiores de Hammershøi, com os "aposentos calmos", donde Ida Ilsted às vezes surge como uma figura de costas, sem identidade, circundada pelo vazio espacial. O mais surpreendente quase se pode dizer avassalador desse retrato, porém, é que Hammershøi logra com simplificação e abstração transmitir uma ideia da vida misteriosa desconhecida a ela própria e ao observador.

O retrato de Ida Ilsted se diferencia, nesse sentido, marcadamente dos retratos femininos do *art-nouveau*. Ela não está entrelaçada por trepadeiras viçosas e ornamentos exuberantes, mas se assenta despojada no espaço, isso sim, com seu vestido simples. Sua vida íntima – se é que ela tem uma – é simples como sua aparência⁶. Embora ela não possa definitivamente ser qualificada de assexuada – a aliança de noivado fala quanto a isso em linguagem clara – falta toda e qualquer alusão à característica de muitas mulheres no *art-nouveau*, de contraste entre pureza e demonia erótica. Ida não é um arabesco enigmático como Musil via Marie Grubbe de Jacobsen. Seu mistério é o mistério de uma vida casta e inocente, que vincula o fora e o dentro, o espaço e a consciência numa unidade. Eis aqui os "sentidos equivalentes" [...] "mesmo para o mais sutil e intangível em nós".

Assim como o livro de Jacobsen, os planos de Rilke para uma pesquisa sobre Hammershøi se frustraram. Apesar disso, o encontro com Hammershøi e com sua arte não se restringiu a um episódio fugás e irrelevante. No âmbito da recepção que Rilke faz de Jacobsen e das artes plásticas, a obra de Hammershøi desempenha papel de relevo, sublinhando o significado do labor, do olhar distanciado, de simplicidade e sobriedade para a emancipação paulatina do poeta Rilke da maneira de ver do *art-nouveau*. Além disso, a elucidação mútua entre o universo das ideias de Rilke e a arte de Hammershøi apurou a distinção da difusão em surdina do fora e do dentro, da consciência e do espaço de uma vida intangível e envolvente. De certo modo, isso prenuncia de modo revelador a percepção de espaço na poesia ulterior do poeta Rilke, uma percepção que – afinada com Cézanne – predominou nos interiores de Hammershøi aparentemente não estudados por Rilke, que parece indicar a análoga modernidade do pintor e do poeta.

Referências

RILKE, Rainer Maria. *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*. Leipzig: Insel Verlag 1936 – 1939. Editado por: RILKE, Ruth Siber; SIEBER, Carl. Leipzig: Insel Verlag 1936 – 1939.

VAD, Povl. *Vilhelm Hammershøi. Værk og Liv*. København: Gyldendal, 1988.

WIVEL, Henrik. *Vilhelm Hammershøi*. København: Søren Fogtdal, 1996.

[Recebido e aceito para publicação em dezembro de 2013]

⁶ Ida Ilsted não é de modo algum marcada pela inocência onírica e a melancolia angustiante em relação à vida, o que caracteriza as moças do Jugendstil de *Canções das Moças* de Rilke (originalmente publicado em *Pan*, quarto ano de edição 1898, quarto no., p. 209 - 212. No segundo no. Do mesmo ano, surge na página 128 o ensaio *Moderne Kunst in Dänemark. Um breve panorama de N. V. Dorph*, no qual Hammershøi é tratado de modo sumário.

Rainer Maria Rilke and Vilhelm Hammershøi. On the relationship between visual art and poetry at the turn of the century

Abstract: The paper examines the impression of two paintings by the Danish painter Vilhelm Hammershøi (1864-1916) on Rilke, "Self-Portrait" from 1889 and "Portrait of a Young Girl" from 1892, which is a portrait of the artist's fiancée Ida Ilstedt. Rilke admired the Danish poet Jens Peter Jacobsen (1847-1885). The kind of looking serves as a common point of reference both of the visual arts and of literature. When he visited Copenhagen during his stay in Sweden in 1904 Rilke was influenced by his admiration for Jens Peter Jacobsen. Rilke had gained access to the art collection of Alfred Bramsen, Hammershøi's patron. Thus he got the opportunity to see others of Hammershøi's works. Here comes the analysis of two paintings. The conscious kind of looking of the two persons was what Rilke was interested in. In "Self-Portrait" a concentrated and objective view; in the Portrait of Ida Ilstedt an innocent and meaningless open view somewhere between inside and outside. The two portraits thus thematize the conscious view that Rilke admired at Jacobsen. The works highlight the importance of different kinds of view in later works of Rilke and in the *Letters on Cézanne*.

Keywords: Rilke. Hammershøi. Jacobsen. Poetry. Visual arts.

