

O VAZIO COMO METÁFORA NA OBRA DE ROBERTO JUARROZ

Marco CATALÃO*

- **RESUMO:** Investigamos neste artigo alguns pontos de contato entre a obra do escritor argentino Roberto Juarroz (1925-1995) e o Budismo Zen, pelo qual o poeta manifestou grande interesse. Tomando como eixo de nossa análise os *kōans*, expressões enigmáticas em que o paradoxo desempenha um papel fundamental, compreendemos melhor não apenas a utilização frequente dos paradoxos na obra de Juarroz, mas também outro aspecto praticamente ignorado pela crítica até o momento: o uso da metáfora pelo autor. A afirmação de Davidson, segundo a qual uma metáfora não diz algo de novo, mas aponta para um aspecto que comumente não notaríamos, ajuda a elucidar parte do caráter enigmático e desconcertante da poesia de Juarroz: como no caso dos *kōans*, parte significativa dessa obra não pede que a compreendamos em termos estritamente discursivos, mas que transformemos nosso vocabulário – e, com isso, transformemo-nos – com ela. Evidencia-se, assim, que a apropriação da cultura oriental por parte de Juarroz difere daquela que predomina na literatura hispano-americana da época, fundamentalmente por sua ênfase no aspecto etopoético (e não apenas estético) da literatura – que o fará buscar no *kōan*, e não no *haiku*, um modelo para sua própria criação.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Roberto Juarroz. Poesia argentina. Vazio. Budismo. Metáfora.

Publicado em 1980, o livro *Poesía y creación* sintetiza as concepções do escritor argentino Roberto Juarroz (à época já com seis livros publicados) acerca da criação literária e do papel do poeta na sociedade. Estruturado sob a forma de um diálogo com o jornalista Guillermo Boido, o texto, que se estende por mais de 170 páginas, é uma fonte valiosa de pesquisa, não apenas por fornecer elementos para uma maior compreensão de sua poesia, mas também por revelar, através das recorrências e reiteraões ali presentes, os núcleos fundamentais ao redor dos quais gravita seu pensamento.

Não por acaso, Juarroz inicia o diálogo com Boido citando uma anedota – que ele volta a citar em *Poesía y realidade* (JUARROZ, 2000, p. 14) – em que o poeta

* Artigo escrito com apoio da Fapesp. Processo 09/57975-5. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. IEL – Instituto de Estudos da Linguagem – Departamento de Teoria e História Literária. Campinas – SP – Brasil. 13083-970 – marcatalao@yahoo.com.br

japonês Matsuo Bashō (1644-1694) fala sobre sua incapacidade de compreender o Zen: “Tenho explicado o Zen toda a minha vida, confessou uma vez Basho, e, no entanto, nunca pude compreendê-lo. Mas, disse seu interlocutor, como você pode explicar algo que não entende? Oh, exclamou Basho, também tenho que explicar isso?” (JUARROZ, 1980, p. 15, grifo do autor)¹. Essa citação apresenta pelo menos três aspectos que nos parecem relevantes: em primeiro lugar, evidencia a concepção de Juarroz acerca da poesia (assimilada por ele ao Zen) como uma experiência indefinível, que não pode ser explicada pelo discurso racional; em segundo, apresenta uma situação aparentemente paradoxal, a de alguém que explica algo que não entende, mas tal paradoxo (como em vários poemas de Juarroz) é visto como a única forma plausível de abordar a complexidade da questão; em terceiro lugar, estabelece um vínculo com uma manifestação da cultura oriental, que reaparece em outros momentos desse mesmo diálogo, como uma importante fonte de interesse para o poeta argentino – o Budismo Zen.

Num outro trecho desse mesmo livro, Juarroz (1980, p. 65) cita uma célebre passagem da tradição budista:

Quando se está fora do Zen, as montanhas são montanhas e os rios são rios. Quando se começa a penetrar no Zen, as montanhas deixam de ser montanhas e os rios deixam de ser rios. Mas quando se chegou ao Zen, as montanhas voltam a ser montanhas e os rios voltam a ser rios.

A formulação, aparentemente paradoxal, não soa estranha para aqueles que estão minimamente familiarizados com o Budismo Zen; ao contrário, ela se insere na tradição dos *kōans*, “[...] expressões espirituais enigmáticas e frequentemente chocantes baseadas em encontros dialógicos entre mestres e discípulos, que eram usadas como instrumentos pedagógicos para o treinamento religioso na tradição Budista Zen (C. *Ch’an*).” (HEINE; WRIGHT, 2000, p. 3).

Há uma longa tradição de transcrição, exegese e meditação acerca dos ditos, diálogos e ações atribuídos aos mestres do Zen, que se inicia na China durante a dinastia T’ang (618-907) e se estende posteriormente ao Vietnã, à Coreia e ao Japão, difundindo-se também pelo Ocidente ao longo do século XX (HEINE; WRIGHT, 2000). Embora apresentem uma grande variedade de formas e temas, a característica fundamental dos textos selecionados como *kōans* é a estranheza: as ações e falas presentes nos *kōans*

[...] são tipicamente “estranhas”, incomuns, e às vezes paradoxais do ponto de vista daqueles que ainda não atingiram esse estado mental. A enfática estranheza tornava extensivamente claro para todos que “despertar” era algo

¹ Salvo quando indicado nas referências, todas as traduções de citações em língua estrangeira neste artigo são de responsabilidade do autor.

fundamentalmente distinto do estado mental habitual da maioria dos praticantes. (WRIGHT, 2000, p. 201).

Embora, em seu sentido mais restrito, o termo *kōan* se refira apenas a certas narrativas com características específicas, não é raro que seu uso se estenda a textos poéticos (KABANOFF, 2000, p. 213-232). Essa associação não é arbitrária: como assinala Foulk (2000, p. 15), a prática do *kōan* “[...] tem suas raízes numa tradição mais antiga, essencialmente literária, de coleção e comentário de diálogos atribuídos a antigos mestres.” Os exemplos mais relevantes dessas coleções, como o *Wu-men kuan* e o *Pi Yen Lu*, têm trechos significativos escritos em verso. Hori (2003, p. 89) vai além, considerando que “[...] o surgimento do *kōan* só pode ser entendido em relação ao pano de fundo da cultura literária chinesa [...]” no momento em que essa prática se desenvolve, durante as dinastias T’ang (618-907) e Sung (960-1279), quando o verso rimado e metrificado era o veículo utilizado para uma extensa quantidade de escritos formais e informais, o que levou à criação de uma série de “jogos literários” em que os literatos “[...] se engajavam numa competição altamente sofisticada de falar sobre alguma coisa sem nomeá-la diretamente” (HORI, 2003, p. 43). Ele aponta uma série de indícios de que o *kōan* pode ter sido criado a partir do modelo desses jogos (HORI, 2003, p. 52-54), enfatizando o fato de o *kōan* propor uma forma de superar a suposta limitação e falsificação da linguagem cotidiana, não através da sua negação ou da criação de outra linguagem, mas através de um *uso distinto* dessa mesma linguagem: “[...] a prática do *kōan* não é uma imersão da linguagem num reino de silêncio, mas um uso sofisticado da linguagem para expressar e realizar o despertar.” (HORI, 2003, p. 90).

Sob essa perspectiva, o *kōan* desempenha um papel semelhante ao que Donald Davidson (1982, p. 134) atribui à metáfora – que, segundo ele, não deve ser avaliada por seu “conteúdo”, mas sim por seu “efeito” sobre um vocabulário dado, o que em grande medida se aproxima do caráter surpreendente e violento que se observa nos *kōans*: “uma metáfora apenas nos golpeia para dentro do nada” (DAVIDSON, 1984, p. 253). A sugestão de que uma metáfora se assemelha a um golpe na cabeça (DAVIDSON, 1984) reitera que “[...] a metáfora não *diz* algo de novo [...]. Ela *aponta* para um aspecto que comumente não notaríamos. Com efeito, o que *notamos* não diz respeito ao conteúdo proposicional-semântico (e ao valor de verdade-falsidade) da sentença (metafórica).” (SILVA FILHO, 2001, p. 43, grifo do autor).

Quando um mestre Zen ergue o dedo, não há significados “ocultos” no seu gesto; no entanto, esse gesto pode desencadear uma série de ações em seus discípulos: “Uma imagem não vale mil palavras, ou qualquer outro número. Palavras são a moeda errada para se trocar por uma imagem.” (DAVIDSON, 1984, p. 263). Ao lançar uma frase “sem um lugar fixo num jogo de linguagem” (SILVA FILHO, 2001, p. 32), a metáfora – assim como o *kōan* – obriga o interlocutor

a reformular seu vocabulário (e, conseqüentemente, sua forma de compreender a realidade).

Ainda segundo Davidson (1984, p. 245), “[...] entender uma metáfora requer um esforço tão criativo quanto criar uma metáfora, e é similarmente pouco guiado por regras.” Esse exercício criativo pode ser aproximado daquele empreendido pelos discípulos ao tentar compreender um *kōan*:

O *kōan* não é simplesmente uma entidade estática, algo com uma natureza fixa a ser apreendido. Se se pode dizer algo sobre ele, é uma atividade, a atividade de buscar entender o *kōan* que usa o monge e sua mente como sua arena. O *kōan* é ao mesmo tempo um objeto da consciência e a atividade subjetiva da consciência buscando entender o *kōan*. O próprio monge em sua busca é o *kōan*. A compreensão disso é o *insight*, a resposta ao *kōan*. A princípio havia um sujeito da consciência tentando penetrar um *kōan* que era tratado meramente como um objeto da consciência. Sujeito e objeto – isso são as duas mãos batendo palmas. Quando o monge percebe que o *kōan* não é simplesmente um objeto da consciência, mas é também ele mesmo na atividade de buscar uma resposta para o *kōan*, sujeito e objeto já não estão separados e distintos. Ele se tornou um com o *kōan*, ou talvez seja mais exato dizer, o *kōan* se tornou um com ele. (HORI, 2000, p. 288-289).

Embora um pouco extensa, a citação acima é importante porque enfatiza o aspecto ativo e criativo necessário para a compreensão do *kōan*, (que, como a metáfora, requer um exercício de deslocamento por parte do sujeito), ao mesmo tempo em que nos permite traçar uma série de similaridades entre a atividade do monge que investiga o *kōan* e a do leitor que, na concepção expressa por Juarroz, recria o poema numa atividade contínua que, em última instância, eliminaria a distinção entre sujeito e objeto. Essa postura diante do poema não é sugerida apenas pelas reflexões teóricas presentes em entrevistas e textos críticos de Juarroz, mas acaba moldando o próprio estilo de sua poesia. Tomemos como exemplo o poema V, 45²:

O universo investiga a si mesmo.
E a vida é a forma
que emprega o universo
para a sua investigação.

² Como os poemas de Juarroz (2005) não têm título, adotamos o seguinte padrão para identificá-los: o algarismo romano indica o livro (eventualmente, um segundo algarismo romano indica a parte do livro) em que o poema aparece, e o algarismo arábico indica sua localização no livro. Assim, V, 45 remete ao quadragésimo quinto poema da *Quinta poesia vertical*, XI, IV, 24 indica o vigésimo quarto poema da quarta parte da *Undécima poesia vertical* e, assim, sucessivamente.

A flecha vira
e se crava em si mesma.
E o homem é a ponta da flecha.

O homem se crava no homem,
mas o alvo da flecha não é o homem.

Um labirinto
só se encontra
em outro labirinto.

A associação entre o Zen e a prática do tiro com arco-e-flecha se tornou bastante difundida no Ocidente após a publicação do livro *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, por Eugen Herrigel, em 1953. Embora não haja nenhuma referência explícita de Juarroz à obra em questão, há vários trechos do livro de Herrigel em que se afirma a busca pela superação da dualidade entre sujeito e objeto: “No tiro com arco, arqueiro e alvo já não são entidades opostas, mas uma única e mesma realidade [...]” (SUZUKI, 1983, p. 9); “[...] o combate consiste no fato de que o arqueiro se mira e no entanto não se atinge, e que por vezes ele pode se atingir sem ser atingido, de maneira que será simultaneamente o que mira e o que é mirado, o que acerta e o que é acertado [...]” (HERRIGEL, 1983, p. 16); “[...] sou eu quem estira o arco ou é o arco que me leva ao estado de máxima tensão? Sou eu quem acerta no alvo ou é o alvo que acerta em mim? O *algo* é espiritual, visto com os olhos do corpo, ou é corporal, visto com os do espírito? São as duas coisas ao mesmo tempo ou nenhuma?” (HERRIGEL, 1983, p. 16).

Construído como um labirinto verbal, o poema de Juarroz se desdobra em versos que propõem saídas que logo em seguida se revelam insuficientes. Como na prática do *kōan* descrita por Hori (2000), desde o início a dualidade entre sujeito e objeto é questionada: a vida é enunciada como a forma que o universo usa para investigar a si mesmo, ou seja, o universo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto dessa busca. A inversão entre sujeito e objeto no terceiro verso (“*emplea el universo*” em lugar de “*el universo emplea*”), menos abrupta em espanhol que em português, é uma maneira sutil de explicitar esse questionamento.

A expressão “*se da vuelta*” (“vira”), recorrente na obra poética de Juarroz (ver, a propósito, os poemas I, 15; III, I, 3; IV, 25; IV, 64; VIII, 82; IX, 7; XI, II, 2), opera no mesmo sentido: a flecha que se crava em si mesma, como o homem que se crava no próprio homem, são imagens da percepção da atividade subjetiva de busca como o próprio objeto da busca. No entanto, como é usual nos *kōans*, a aparente resolução do problema é apenas o ponto de partida para um novo problema: “mas o alvo da flecha não é o homem”. Como num autêntico labirinto, cada resposta leva a uma nova pergunta, e a única certeza definitiva é a incerteza.

A imagem da flecha, símbolo da busca incessante do pensamento (como o labirinto), “liberação imaginária da distância e da gravidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 435), reaparece em outro poema de Juarroz (VI, 37), com seu sentido místico, de “busca da união divina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 436), subvertido:

Há flechas que escapam do alvo,
que o esquivam e ainda assim não caem,
que preferem se perder nas complexidades do ar,
até encontrar um objeto mais puro,
onde a casualidade deixe de ser gratuita.

Talvez a flecha só poderá se cravar no centro
por sua dúvida ao avesso,
não por duvidar se algo existe,
mas por duvidar se algo não existe.

Há que buscar a dúvida da dúvida.

Aqui, é a flecha que escapa do alvo, no que poderíamos considerar uma recusa da previsibilidade. Essa recusa é ainda mais radical, porque nega o que seria a consequência lógica do fracasso em atingir seu objetivo, a queda: “e ainda assim não cai”. Suspensa no ar como o salto do poema VI, 1 (ou a “queda sem distância” do poema V, 59), a flecha (que, como no poema anteriormente analisado, apresenta atributos inegavelmente humanos) se lança em busca de um aparente paradoxo: uma “casualidade que deixe de ser gratuita”.

Deve-se notar, porém, que o poema não estabelece uma meta previamente definida, um ponto fixo no espaço à espera da flecha; não se trata simplesmente de uma casualidade que não é gratuita, mas sim de um ato transformador: uma casualidade que *deixe de ser* gratuita. Como isso seria possível? A estrofe seguinte propõe uma resposta, mas trata-se de uma resposta incerta, duvidosa: “talvez” a flecha poderá se cravar no centro, mas por uma operação que é recorrente na obra de Juarroz – através de uma inversão: “por sua dúvida ao avesso”.

Depois de inverter o sentido da dúvida (transformando seu aspecto negativo em algo positivo), o poema traz uma última estrofe de um único verso, que contrasta com as anteriores, de cinco e quatro versos, não por inverter novamente o sentido proposto pelos versos que a antecedem, mas por condensar uma injunção que, em lugar de descrever um objeto (ainda que imaginário), propõe uma ação que, em última análise, demanda a participação do próprio leitor: “Há que buscar a dúvida da dúvida”. Magistralmente, o poeta recupera o mesmo verbo utilizado no início do poema (“*Hay*”/“*Há*”), usando-o num sentido completamente distinto.

Num poema presente no mesmo livro (VI, 95), que poderíamos ver como complementar a este, a “dúvida da dúvida” dá lugar à “fé na fé”:

Todo caminho de ida é uma ilusão.
Só é real o caminho de volta.
Porque, ao não ser possível regressar a nada,
o caminho de volta não é um caminho de regresso,
mas sim o único caminho de ida.

Por isso, se ignorar é uma ausência,
deixar de saber é uma presença.
A mediação do carretel
faz com que se confundam as pontas da linha.

Assim, o silêncio não é a negação da palavra,
mas o pórtico da sua iminência.
Assim, o que mais nos espera
levamos dentro.

E a única fé que resiste ao assédio implacável
não é nem sequer aquela que cria seu objeto,
mas a que como a vida
não é mais que fé na fé.

Como em outros poemas do autor, há aqui uma série de oposições que vão sendo sucessivamente problematizadas: ida/volta; real/ilusão; ausência/presença; silêncio/palavra; fora/dentro; fé/dúvida. A primeira dicotomia, formulada pelos dois versos iniciais, poderia ser entendida como uma oposição convencional: de um lado, a ilusão (o caminho de ida); de outro, o real (o caminho de volta). Mas quando o poema “explica” essa dualidade (através da ilusória conjunção “porque”), a partir do terceiro verso, ela se revela falsa: o caminho de volta é, de fato, “o único caminho de ida”.

Se não é possível regressar a nada, o único caminho real não é propriamente um caminho, mas sim a constatação de que não há regresso. Como no Budismo Zen, não se trata de opor dois caminhos supostamente distintos (a ida e a volta, o real e o ilusório), mas sim dois modos de compreensão da realidade. A constatação da não dualidade entre sujeito e objeto (“o que mais nos espera/ levamos dentro”) leva a uma aparente circularidade, figurada no poema pela imagem do carretel; no entanto, a semelhança entre a situação inicial (“ignorar”) e a final (“deixar de saber”) é ilusória: como no *kōan* citado por Juarroz, quando “as montanhas voltam a ser montanhas e os rios voltam a ser rios”, não se trata de um retorno ao estágio inicial, em que se atribuía uma natureza intrínseca aos objetos externos, mas sim da

superação do estágio seguinte, em que se atribuía uma natureza intrínseca ao vazio dos objetos externos.

Constatado o vazio de tudo (inclusive da imagem do vazio), a impossibilidade de uma fé fundada em qualquer essência supostamente transcendental, resta apenas a “fé na fé”, que, como o salto que “consuma o espaço/ onde deveria terminar” (VI, 1), não se distingue fundamentalmente da “dúvida da dúvida”. É o próprio Juarroz quem estabelece com maior clareza esses vínculos num dos fragmentos de *Quase razão* (140): “Assim como se duvida de qualquer fé, caberia também duvidar da falta de fé. Duvidar de não crer, duvidar da incredulidade. Talvez seja esta uma dimensão mais criadora da dúvida. E talvez nos leve a outra forma mais livre de fé: a fé na dúvida”.

O interesse de Juarroz pelo Budismo Zen não pode ser desvinculado de um movimento muito mais amplo de apropriação da cultura oriental por parte dos escritores ocidentais – movimento que se intensifica exponencialmente justamente na época em que o poeta argentino começa a publicar seus livros. Embora o diálogo com o Extremo Oriente já apareça em obras anteriores da literatura hispano-americana, como nos *haikus* de José Juan Tablada, em alguns ensaios e narrativas de Jorge Luis Borges e em poemas de Pablo Neruda, é a partir da década de 1960, com obras como *El ojo* (1963), de Alberto Girri, *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, e *Ladera Este* (1969), de Octavio Paz, que o Budismo se torna um ponto de referência para a reflexão acerca da realidade hispano-americana (FOFFANI, 1989, p. 149).

Apesar da rápida difusão de textos que glosam, transformam e reinterpretam vários aspectos da prática budista, a proeminência da metáfora do vazio ao longo dos quatorze volumes da *Poesía vertical* (título que abrange todos os livros de poesia publicados por Juarroz) não encontra paralelo em nenhuma outra obra poética hispano-americana. Evidentemente, é possível encontrar alguns exemplos episódicos em que o vazio aparece como imagem positiva e fecunda, como em “*El pabellón del vacío*”, de José Lezama Lima (no livro póstumo *Fragmentos a su imán*, de 1977), ou em “*El claro*”, de Roberto Echavarrén (em *Animalaccio*, de 1986); contudo, em apenas um livro a imagem do vazio se apresenta com uma insistência semelhante à da obra de Juarroz: em *Ladera Este*, escrito pelo mexicano Octavio Paz, entre 1962 e 68.

Neste pequeno livro, publicado em 1969, mesmo ano da *Cuarta poesía vertical*, a figura do vazio está presente em quase todos os poemas: ora se fala sobre as “mãos vazias” do tempo, ora se descreve uma árvore que “se finca no vazio”, ora se descreve um pintor que luta “contra o vazio”. Porém, à diferença do que se observa na obra de Juarroz, em Paz o vazio não se apresenta como um elemento estruturador da realidade ou um convite à transformação do leitor, mas apenas como uma imagem a mais num fluxo ininterrupto de imagens.

Tomemos como exemplo o poema “*El día em Udaipur*”, um *tanka* em que se alternam estrofes de três e dois versos, que podem ser lidas como poemas autônomos ou como partes de um todo fragmentário e variado. Já no fim do poema, após diversas estrofes em que se sucedem imagens de palácios, deuses, terraços, estrelas, mármore, pássaros, mulheres, macacos, lagos e moscas, surge a imagem do vazio: “Viva balança:/ os corpos enlaçados/ sobre o vazio”. Trata-se, porém, de apenas uma imagem a mais, que é logo seguida por outras: “o céu nos esmaga, / a água nos sustém. // Abro meus olhos:/ nasceram muitas árvores” (PAZ, 1998, p. 31) – nada que se compare ao caráter central que a imagem do vazio ocupa na obra de Juarroz.

Octavio Paz (1998, p. 52-53) vai à Índia e ao Afeganistão, mas reafirma a distância de sua perspectiva de turista culto ocidental:

Não bebi plenitude no vazio
não vi os trinta e dois sinais
do *bodisatva* corpo de diamante.
Vi um céu azul e todos os azuis,
do branco ao verde
todo o leque dos álamos
e sobre o pinho, mais ar que pássaro,
o melro branquinegro.
Vi o mundo repousar em si mesmo.
Vi as aparências.
E chamei a essa meia hora: Perfeição do Finito

Recusando a distinção entre essência e aparência, cara ao Budismo indiano, o poeta interpreta a “plenitude do vazio” como mera figura retórica, inacessível a sua experiência, contentando-se com a plenitude concreta da paisagem natural. Se a imagem do vazio, por contraste, enfatiza a “perfeição” do momento presente, essa experiência se manifesta como algo circunscrito e circunstancial (“Vim aqui/ como escrevo estas linhas, / sem ideia fixa”), não como um exercício recorrente de reinterpretação da realidade.

Por outro lado, em Octavio Paz há um interessante jogo com o vazio gráfico dos espaços entre os vocábulos, e a organização das palavras na página não segue apenas a distribuição tradicional dos versos alinhados à margem esquerda, como ocorre na poesia de Juarroz, mas apresenta configurações mais livres e imprevisíveis:

A escrita poética é
aprender a ler
o oco da escrita
na escrita
(PAZ, 1998, p. 89).

A definição de Juarroz (1980, p. 16) segundo a qual “[...] o poema não é feito apenas de palavras, mas é feito, também, de silêncios, como a música [...]” parece ecoar este poema. No entanto, aqui “o oco da escrita” parece se relacionar, sobretudo, ao branco da página, que se interpola à escrita sugerindo uma nova espacialização das palavras. Em Paz (1998, p. 90), o vazio vem acentuar a descontinuidade do verso, como se nota em outra passagem um pouco mais adiante:

A poesia
é a rachadura
O espaço
entre uma palavra e outra
configuração do inacabamento

Como se nota por esses exemplos, o vazio, na obra de Octavio Paz, está intimamente relacionado ao *Blanco* que figurará como centro no livro homônimo publicado em 1967, em que o fundamental é “[...] não tanto a presença do texto quanto a do espaço que o sustém: aquilo que torna possível a escrita e a leitura, aquilo em que terminam toda escrita e toda leitura.” (PAZ, 1998, p. 140).

Ao contrário de Paz, que (como diversos outros poetas do período) tenta recriar formas como o *renga*, o *tanka* e o *haiku*, Juarroz parece mais interessado no aspecto etopoético da cultura oriental, que lhe oferece uma alternativa para o impasse entre criação estética e compromisso existencial. Embora a revista *Poesía = Poesía*, dirigida por Juarroz, tenha sido uma das primeiras na Argentina a publicar traduções de *haikus* japoneses, a forma poética de dezessete sílabas não despertou maior interesse no poeta. Parece-nos bastante significativo o fato de Juarroz não citar nenhum dos numerosos *haikus* escritos por Matsuo Bashō, mas apresentá-lo como personagem de um *kōan* budista.

Embora formule o propósito de “quebrar também as palavras, / [...] falar então com fragmentos, / falar com pedaços de palavras” (XI, I, 4), ou de “criar uma fala de interstícios, / que reúna os mínimos espaços / entreverados entre o silêncio e a palavra” (XI, II, 1), a poesia de Juarroz se afasta dos experimentos verbais à maneira das vanguardas do início do século, limitando-se à criação de alguns neologismos, que se incorporam sem muito ruído a uma sintaxe próxima da fala cotidiana. “Tirar a palavra do lugar da palavra” (XII, 1), “começar o discurso do incêndio” (XII, 2), “recuperar o balbucio / do começo ou do fim” (XII, 6) são formulações paradoxalmente feitas através de um discurso ordenado, que contrasta com a afirmação de que “a palavra do homem não é uma ordem: / a palavra do homem é o abismo” (XII, 2).

Mais do que a destruição da linguagem poética tradicional, o que interessa a Juarroz é a criação de metáforas que sirvam como “chaves / que não entram em nenhuma fechadura” (V, 3): fora do funcionamento habitual da linguagem, o

leitor deve inventar uma fechadura que as faça funcionar. O poema I, 23 ilustra o modo como a metáfora opera na poesia de Juarroz: os “trajes para se desvestir” não representam ou condensam algo que já exista no mundo anterior ao poema; criam uma realidade nova, que não pode ser parafraseada, sob a pena de se perder. O próprio Juarroz parece corroborar essa concepção de metáfora em II, 24: “Esta escada solta no despido/ não ascende nem descende. [...] é apenas um horizonte inventado/ para abolir todo ponto de mira”.

Se vários poemas de Juarroz tentam criar novas metáforas, vários outros criticam, retificam e redescrevem metáforas velhas (como, por exemplo, quando ele aborda a metáfora do *centro* em II, 16, ou a da *rosa* em VIII, 8). Mais do que novos vocábulos, o que lhe interessa são novos *usos* da linguagem cotidiana: “Usar a linguagem de outra maneira e as palavras que foram usadas de modo barato. Aprender a utilizar as palavras novamente. No fundo, alfabetizarmo-nos de novo.” (MIRANDA, 2002).

Um poema como VI, 104 exemplifica o que seria esse procedimento: tomando como ponto de partida uma imagem corriqueira (a porta), o texto propõe, numa linguagem cristalina, uma ação aparentemente absurda: “Há uma porta aberta,/ no entanto devemos forçá-la”. Como ocorre em relação aos *kōans*, não se soluciona o enigma através de uma aplicação mais ou menos sofisticada da lógica racional, mas sim com o questionamento dos próprios pressupostos dessa lógica: “Estamos fora e bem sabemos,/ mas talvez tudo seja fora”. A solução proposta (provisória e incerta, como quase todas as soluções presentes na *Poesia vertical*) não é menos desconcertante do que as ações dos monges que colocam sapatos nas cabeças ou deceparam os próprios braços: “Deve-se fechar a única porta/ para poder talvez entrar”.

Numa obra que reitera em vários momentos a necessidade de se passar de uma condição existencial para outra distinta, a metáfora da porta é particularmente relevante. Como no poema anterior, mais do que um obstáculo, a porta se coloca como o marco de uma atitude (“Estou chamando numa porta aberta” (I, 62)) ou de uma transformação subjetiva (“o homem deve aprender a entrar e sair/ pelas portas fechadas” (VIII, 10)). Livre de seu caráter meramente utilitário, ela pode se colocar como um objeto absolutamente novo e imprevisível: “Certas portas tão perfeitas/ como para se ficar/ para sempre numa porta” (XII, 51).

Como a metáfora das “escadas que não ascendem nem descendem,/ que não levam para cima nem para baixo” (VIII, 19) ou a da “folha que nem está nem não está” (VIII, 36), a metáfora da porta remete o leitor a um lugar que não existe senão no próprio momento em que a leitura se produz como busca – ou, nos termos de Todorov (2006, p. 244), a um lugar que não “se encontra”, mas que “se faz”. Nesse sentido, mais do que abrir ou fechar a porta, o fundamental é a necessidade imperiosa de “seguir para outra parte,/ ainda que não exista” (IX, 27).

De forma similar, o poema XIII, 20 ressalta a necessidade de se “armar uma escada”, independentemente de seu sentido utilitário: “Não importa o material de que é feita,/ nem se sobe ou desce [...]// O que importa é não adoecer de paralisia/ nesta região à margem do abismo”. Como aponta Hori (2000) em relação à interpretação dos *kōans*, não há uma resposta prévia à espera de ser descoberta; “o que importa” é sempre um ato criativo que precisa ser constantemente recriado. Para Juarroz, não basta estabelecer uma ruptura com os modelos convencionais de interpretação da realidade; é preciso que essa ruptura seja contínua e renovada, um “exercício” constante e virtualmente infinito, como observamos no poema VI, 81:

O exercício de saltar as fronteiras
costuma criar uma nova fronteira
na própria ginástica de saltá-las.

Também o infinito forma calos,
transforma-se em costume,
faz-se forma de algo
e se fecha sobre seu próprio ardil.

Só resta apoiar-se num salto
para dar outro salto.

A junção de um vocábulo abstrato a outro prosaico, característica presente em outros poemas de Juarroz (FOFFANI, 1989, p. 148), no verso “Também o infinito forma calos”, enfatiza o rebaixamento causado pelo hábito, que inevitavelmente confere uma “forma” ao que, por definição, deveria ser livre de formas. Diante do impasse, a solução proposta pelo poema é uma espécie de *kōan*: um salto que não se apoia no chão, mas no vazio. O *enjambement* abrupto da última estrofe, em contraste com as transições mais suaves entre os versos anteriores (feitas através de vírgulas ou da conjunção “e”), ressalta a sensação de “perda de chão” que o poema suscita no leitor: o poema não apenas descreve um salto que se apoia em outro, mas o realiza verbalmente, à medida que o penúltimo verso precisa se apoiar no último (que não por acaso termina com a palavra “salto”).

A sensação de “estranhamento” (CORTÁZAR, 1965, p. 7), “dúvida” (ARDILA MURCIA, 2010) e “desconcerto” (PÉREZ VÁZQUEZ, 2012, p. 181) suscitada pelos poemas de Juarroz em vários leitores se deve em grande medida à presença de metáforas que transgridem o substrato reflexivo ou argumentativo sobre o qual se apoiam (STIERLE, 1999, p. 216). A constatação de “não ter um lugar em parte alguma” (XIII, 15) se apresenta na obra de Juarroz como uma experiência necessária, a partir da qual se torna possível “criar um lugar” e até mesmo encontrar “a si mesmo,/ se for possível a alguém se encontrar”. Nesse sentido, o deslocamento operado pelo texto é um instrumento a partir do qual se propõe a transformação

subjetiva do leitor: “deve-se educar o pensamento/ nas transposições do vazio” (VII, 95); “quem foi até o limite/ não pode mais voltar” (III, I, 16).

“Fazer sua palavra”, “fabricar uma voz para si” (VII, 113), são exigências dirigidas primeiramente ao próprio poeta, em sua necessidade de criar um vocabulário individual, mas também invocam o leitor como partícipe desse esforço de autocriação, “[...] de sua própria invenção a partir da interminável invenção que é a linguagem.” (JUARROZ, 2000, p. 14). Em vários poemas se reitera a relação entre a transformação da linguagem pelo poeta e a transformação do leitor pelo poema: “quando todas as palavras/ voltarem outra vez a ser começo/ o homem também começará de novo” (XIII, 42); “o ofício da palavra/ é a possibilidade de que o mundo fale ao mundo,/ a possibilidade de que o mundo fale ao homem” (VI, 40); “a vida começa [...] onde alguém for capaz de criar uma forma./ Ou onde alguém for capaz/ de se deixar criar por uma forma” (VI, 24).

Outro procedimento recorrente na *Poesía vertical* é a apresentação de afirmações paradoxais num esquema discursivo reflexivo (STIERLE, 1999, p. 216) que suscita no leitor a expectativa de uma resolução. É o caso do poema VIII, 5, que se inicia com a asserção de que “O vazio da mão fechada/ é maior que o da mão aberta,/ mas não basta abrir a mão/ para que diminua o vazio”. Diante de tal impasse, sentimo-nos instigados a formular uma série de questões – Como é possível estabelecer gradações de vazio? Existe de fato um “vazio da mão fechada”? O movimento de abertura da mão é concreto ou abstrato? Se “não basta abrir a mão”, o que basta? — que o poema não resolve; ao contrário: a solução proposta (“deve-se abreviar também o mundo”) sugere indagações talvez ainda mais insolúveis.

Através desses exemplos, torna-se mais clara a impropriedade de se classificar esta poesia como “cerebral” ou “intelectual”: embora o pensamento ocupe aqui um lugar privilegiado, o uso recorrente das metáforas e dos paradoxos torna impossível separar o lógico do sensual, a “realidade objetiva” do “estado de alma” – ou, nos termos do poema VIII, 5, a indagação sobre o vazio do movimento de abertura e fechamento da mão. Como observa Ricoeur (2000, p. 375), “[...] é graças a uma concepção na qual a realidade foi previamente reduzida à objetividade científica que a alternativa [entre sujeito e objeto] se impõe. O sentimento poético, em suas expressões metafóricas, manifesta a indistinção do interior e do exterior.” Essa indistinção se manifesta na definição da palavra poética como um “corpo para tudo” (VI, 40), que sintetiza a conjunção entre “a solidão dentro” e “a solidão fora” (X, 22).

Lembremos que a busca pela superação da dualidade entre sujeito e objeto é um dos elementos que motiva o interesse de Juarroz pelo Budismo Zen. Se a *Poesía vertical* apresenta vários elementos de contato com o *kōan*, é porque ambos propõem o que Foffani (1989, p. 150) denominou de “outra lógica”, na qual “[...] mais que destruir ao contrário, intenta-se sua assimilação, a ulterior identidade entre o mundo fenomenal e a vacuidade.” Essa “outra lógica” se manifesta através de

formulações paradoxais como “calar pode ser uma música” (VI, 20), “a claridade está no reverso da luz” (VI, 53), “de uma pedra que não existe/ extrai pedras que existem” (VII, 4), “não ser é outra forma de existir” (IX, 12).

A impossibilidade de se encontrar um “primeiro termo” para a “metáfora incompleta” do mundo (V, 4) estabelece um vínculo entre a atividade poética e a impossibilidade de se chegar a um “vocabulário final”, a um ponto de vista neutro e universal, que dissolva todas as contradições e fissuras do mundo. Uma vez que se renuncia à pretensão de encontrar uma verdade externa a qualquer linguagem, o papel do poeta não é mais o de representar uma realidade dada de antemão, ou o de criar formas “meramente estéticas” desvinculadas do “real” (NEHAMAS, 1985, p. 61), mas o de criar a realidade através de novas metáforas. A afirmação de Juarroz (1980, p. 153), segundo a qual “só se descobre a realidade inventando-a”, pode ser complementada pela observação de Ricoeur (2000, p. 365) sobre o caráter ambivalente do discurso metafórico: “O enigma do discurso metafórico é, parece, que ele ‘inventa’ no duplo sentido da palavra: o que ele cria, descobre-o; o que ele encontra, inventa-o.” Coloca-se em questão, assim, as noções de fato, objeto e realidade. Nas palavras de Juarroz, “as contas da realidade não são claras/ ou pelo menos não o é/ nossa leitura dos resultados” (X, 20); conseqüentemente, “é preciso demolir a ilusão/ de uma realidade com um só sentido” (VIII, 8), “substituir em cada coisa o signo do limite/ pelo signo do salto” (XI, IV, 27); “não basta uma conclusão ou uma síntese: é preciso uma imagem ou um pensamento inaugural que abra com seu salto essa realidade ou crie outra” (*Quase razão*, 108).

A compreensão da metáfora como ponto de partida para a transformação das crenças e desejos converte sua leitura num exercício espiritual (“porque somente o salto une:/ saltar o mesmo salto” (XI, IV, 27), ou, nos termos de Rorty (1997, p. 225), um convite para que o leitor participe de um empenho criativo. Sob essa perspectiva, os poemas de Juarroz (assim como os *kōans*) não pedem que os “entendamos”, ou seja, que os insiramos num esquema lógico previamente definido; ao contrário: instam-nos a que mudemos nossa maneira de interpretar o mundo, a que alteremos nosso vocabulário com o intuito de abrigá-los. Assim como “as mensagens perdidas/ inventam sempre quem deve encontrá-las”, a *Poesia vertical* tem como objetivo precípuo a criação de “um mundo inédito”: “outro mundo que emergja a partir deste/ pelo fato natural de ter outra luz” (X, 51).

Retoma-se, assim, a relação apontada por Heidegger (RICOEUR, 2000, p. 443) entre metáfora e metafísica: “Não há, portanto, senão uma ‘superação’, e a ‘superação’ metafórica é também a ‘superação’ metafísica. Conforme esta segunda afirmação, a verdadeira metáfora é a vertical, ascendente, transcendente.” Dessa forma, a apropriação de elementos da cultura oriental por parte de Juarroz se insere no projeto mais amplo de atribuir a seus poemas uma função etopoética: através da metáfora, a poesia pode encontrar sua dimensão vertical.

CATALÃO, M. Emptiness as metaphor in the work of Roberto Juarroz. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 217-233, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, we investigate some points of contact between the work of the Argentine writer Roberto Juarroz (1925-1995) and Zen Buddhism, for which the poet has expressed great interest. Taking as a point of our analysis koans, enigmatic expressions in that the paradox plays a key role, we not only better understand the frequent use of paradoxes in the work of Juarroz, but also can perceive another aspect largely ignored by critics yet: the use of metaphor by the author. Davidson's statement specifying that a metaphor does not say anything new, but points to an aspect that commonly would not be noticed helps us to elucidate part of the puzzling and confusing nature of Juarroz's poetry: as in the case of koans, a significant part of that work does not ask our understanding in strictly discursive terms, but ask that we transform our vocabulary with this, and transform ourselves with it. It is evident, therefore, that the appropriation of Eastern culture by Juarroz differs from that which prevails in the Spanish-American literature of the time primarily for its emphasis on ethopoetic aspect (not just aesthetic) of literature – that will get in the koan and not in the haiku, a model for his own creation.*

■ **KEYWORDS:** *Roberto Juarroz. Argentinean poetry. Empty. Buddhism. Metaphor.*

REFERÊNCIAS

ARDILA MURCIA, O. Roberto Juarroz y las posibilidades del discurso poético. **El Hablador: Revista Virtual de Literatura**, v. 10. Disponível em: <<http://www.elhablador.com>>. Acesso em: 4 jan. 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CORTÁZAR, J. Carta prólogo. In: JUARROZ, R. **Tercera poesía vertical**. Buenos Aires: Ediciones Equis, 1965. p. 5-9.

DAVIDSON, D. Paradoxes of irrationality. In: WOLLHEIM, R.; HOPKINS, J. **Philosophical essays on Freud**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 289-305.

_____. What metaphors mean. In: _____. **Inquiries into truth and interpretation**. Oxford: Oxford University Press, 1984. p. 245-264.

FOFFANI, E. A. La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 471, p. 146-152, 1989.

FOULK, T G. The form and function of kōan literature. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan: texts and contexts in Zen Buddhism**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 15-44.

HEINE, S.; WRIGHT, D. Kōan tradition: self-narrative and contemporary perspectives. In: _____. (Ed.). **The Kōan: texts and contexts in Zen Buddhism**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 3-14.

HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983.

HORI, V. Kōan and Kenshō in the Rinzai Zen Curriculum. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan: texts and contexts in Zen Buddhism**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 280-315.

_____. **Zen Sand**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.

JUARROZ, R. **Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido**. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1980.

_____. **Poesía y realidad**. Valencia: Pre-textos, 2000.

_____. **Poesía vertical**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. 2 v.

KABANOFF, A. Ikkiū and Kōans. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan: texts and contexts in Zen Buddhism**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 213-232.

MIRANDA, A. A morte em Poesia vertical. **Alforja: Revista de Poesía**, México, v. 22, p. 46-49, outono 2002.

NEHAMAS, A. **Nietzsche, life as literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

PAZ, O. **Ladera Este: seguido de Hasta el comienzo y Blanco**. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1998.

PÉREZ VÁZQUEZ, C. El mundo poético implícito en la obra de Roberto Juarroz. In: _____. **Derecho y Poesía: una relación interpretativa**. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 2012. p. 169-227.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RORTY, R. Sons inauditos: Hesse e Davidson quanto à metáfora. In: _____. **Objetivismo, relativismo e verdade**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. p. 219-231.

SILVA FILHO, W. J. Davidson, a metáfora e os domínios do literal. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, Maracaibo, v. 6, n. 15, p. 30-43, dez. 2001.

STIERLE, K. Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin. In: ASEGUINOLAZA, F. (Org). **Teorías sobre la lírica**. Madrid: Arco/Libros, 1999. p. 203-268.

SUZUKI, D. T. Introdução. In: HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983. p. 5-13.

TODOROV, T. **Les aventuriers de l'absolu**. Paris: Robert Laffont, 2006.

WRIGHT, D. Kōan history: transformative language in Chinese Buddhist thought. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan**: texts and contexts in Zen Buddhism. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 200-212.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 15/04/2015



