



MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO

O VAZIO COMO MÉTODO
EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS NA POESIA DE ROBERTO
JUARROZ

CAMPINAS,

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO

O VAZIO COMO MÉTODO
EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS NA POESIA DE ROBERTO JUARROZ

Orientador: Profa. Dra. Miriam Viviana Garate

Fabio Akcelrud Durão
Prof. Dr. FABIO AKCEL RUD DURÃO
Coordenador Geral de Pós-Graduação
IEL / UNICAMP
Matr.: 29048-6

Tese de doutorado apresentada ao instituto de estudos da linguagem da universidade estadual de campinas para obtenção do título de doutor em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS,

2013

Este exemplar é a redação final da tese / dissertação e aprovada pela Comissão Julgadora em:

04 / 06 / 2013

iii

[Handwritten signature]

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

C28v Catalão, Marco, 1974-
O vazio como método. Exercícios espirituais na poesia
de Roberto Juarroz / Marco Aurélio Pinotti Catalão. --
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Miriam Viviana Gárate.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Juarroz, Roberto, 1925-. 2. Poesia Argentina –
História e Crítica. 3. Exercícios espirituais. I. Gárate,
Miriam, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Emptiness as a method. Spiritual exercises in Roberto Juarroz's poetry.

Palavras-chave em inglês:

Roberto Juarroz
Argentinean poetry
Spiritual exercises

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Miriam Viviana Gárate [Orientador]
Augusto Massi

Silvia Inés Cárcamo de Arcuri

Marcos Antonio Siscar

Pablo Simpson Kilzer Amorin

Data da defesa: 15-04-2013.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Miriam Viviana Garate

Augusto Massi

Silvia Inés Cárcamo de Arcuri

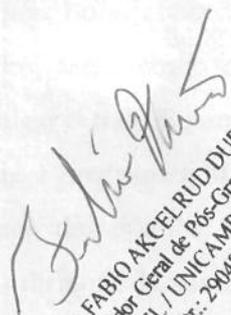
Marcos Antonio Siscar

Pablo Simpson Kilzer Amorin

Alexandre Soares Carneiro

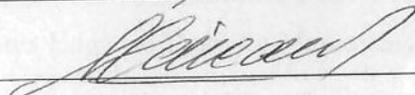
Silvana Mabel Serrani

Ana Cecilia Arias Olmos

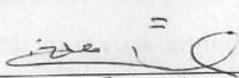

Prof. Dr. FABIO AKCEL RUD DURÃO
Coordenador Geral de Pós-Graduação
IEL / UNICAMP
Matr.: 29048-6











IEL/UNICAMP
2013

201316282

Agradeço à FAPESP pela bolsa concedida entre 2009 e 2013, que permitiu minha dedicação integral a este trabalho, assim como o acesso à bibliografia especializada. Graças também à bolsa foi possível divulgar o trabalho em eventos científicos no Brasil e no exterior.

Agradeço especialmente à professora Miriam Gárate, pela disponibilidade, clareza e dedicação demonstradas ao longo destes anos de convívio, e pela generosidade em aceitar orientar um trabalho um pouco distante da sua área de pesquisa. Agradeço a Laura Cerrato, que me recebeu uma tarde em Temperley para uma conversa que, para além de sua dimensão simbólica, esclareceu alguns aspectos importantes da poética de Juarroz.

Gostaria de agradecer também aos professores Edgardo Dobry e Marcos Siscar, pelas críticas e sugestões feitas durante o exame de qualificação, que apontaram caminhos instigantes para a reformulação deste trabalho. Agradeço igualmente aos professores Augusto Massi, Silvia Cárcamo e Pablo Simpson, e novamente ao professor Marcos Siscar, por suas arguições à tese, que ampliaram meu horizonte de reflexão e me ajudaram a eliminar algumas incorreções do texto. Agradeço ainda aos professores Alexandre Soares Carneiro (a quem devo a descoberta da obra de Pierre Hadot), Ana Cecilia Olmos e Silvana Serrani, por se disporem a participar da banca de exame desta tese.

Agradeço a todos os funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem que de alguma forma ajudaram a dar corpo a este trabalho. Aos amigos que sugeriram leituras ou que simplesmente tornaram meu trabalho mais prazeroso pela sua lembrança, especialmente a Alexandre Rocha, Anna Dini, Caio Gagliardi, Elen de Medeiros, Érico Nogueira, Livia Grotto, Rodrigo Cunha e Tággidi Ribeiro.

Agradeço finalmente a toda a minha família, especialmente ao Ivan, à Ana, à Nina e à Larissa, destinatários de tudo o que escrevo e de tudo o que sou.

RESUMO

Este trabalho se divide em duas partes: na primeira, apresentamos um ensaio interpretativo sobre a obra do poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995), tendo como eixo a investigação acerca da proeminência da metáfora do vazio em seus textos. Na segunda, aportamos uma antologia bilingue de 262 poemas traduzidos para o português. Tomando como centro de nossa análise a metáfora do vazio, tentamos estabelecer um eixo interpretativo que norteasse nossa indagação acerca de todos os outros aspectos relativos à obra de Juarroz: sua posição em relação a outros escritores argentinos e hispano-americanos da época; os elementos definidores de seu estilo literário; a apropriação em sua poética de elementos da cultura oriental, especialmente do Budismo Zen; o uso recorrente de termos que remetem à esfera mística e religiosa; assim como a definição de outra metáfora fundamental como denominador de toda a sua obra, a *verticalidade*, que se manifesta não apenas no título de seus livros, mas como elemento norteador de sua interpretação da realidade. A metáfora do vazio aparece nesta obra frequentemente associada à busca de uma alteração na percepção do leitor acerca dos limites do real. Alguns elementos estilísticos recorrentes chamam a atenção para esse caráter de exercício imaginativo, que tem como meta uma transformação radical do leitor, “sua própria invenção a partir da interminável invenção que é a linguagem”. O rastreamento desses traços estilísticos evidenciou que o caráter de “exercício espiritual” não se limita à metáfora do vazio, mas se estende a parte significativa da produção literária de Juarroz, podendo ser encontrado desde o seu primeiro livro, revelando-se também uma das concepções fundamentais em suas reflexões teóricas sobre a literatura.

Palavras-chave: Roberto Juarroz; poesia argentina; vazio; exercício espiritual.

ABSTRACT

This thesis is divided in two parts: in the first one is presented an interpretative essay about the work of the Argentinean poet Roberto Juarroz (1925 – 1995), in which prevails an investigation about the prominence of the metaphor of emptiness in his texts. The second part presents a bilingual anthology with 262 poems translated into Portuguese. As we chose to center the analysis in the metaphor of emptiness, we tried to establish an interpretative axis in which our questions about all other aspects related to Juarroz's work would be accomplished, such as: his position in relation with other Argentinean and Latin-American writers of his time; the elements that define his literary style; the appropriation of oriental culture elements in this poetics, especially Zen Buddhism; the recurrent use of words that are indicatives to mystical and religious spheres; as well as the definition of other metaphor that is crucial as a denominator of all his work: the *verticality*, that is manifested not only in his book's titles, but also as a guide element for his interpretation of reality. The metaphor of emptiness appears in this work frequently associated to a search for a change in the reader's perception about the limits of reality. Some recurrent stylistic elements call attention towards this imaginative exercise nature, that aims a radical transformation of the reader, "his personal invention whereof the endless invention that is language". The pursuit of these stylistic traces makes clear that the nature of "spiritual exercise" is not limited to the metaphor of emptiness, but is extended to a significant part of Juarroz's literary production, possible to be found since his first book, revealing also one of the crucial conceptions in his theoretical thoughts about literature.

Key-words: Roberto Juarroz; Argentinean poetry; emptiness; spiritual exercises.

SUMÁRIO

Introdução	1
O vazio como método	7
O vazio como meta	39
O vazio como metáfora	73
Sobre a escolha dos textos e a tradução	95
Antologia traduzida	105
Bibliografia	637

INTRODUÇÃO

Numa obra vasta como a do poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995), que compreende quatorze livros publicados ao longo de quase quarenta anos, é particularmente significativa a unidade de estilo e de propósito que a define. Com uma poética caracterizada pelo despojamento, pela ausência de “alardes expressivos”¹ (característica observada por Graciela Sola (1966), num dos primeiros textos críticos sobre esta obra) — e mesmo de artificios formais mais corriqueiros, como a rima, a aliteração e a métrica regular —, seus textos rigorosamente construídos, muitas vezes fundamentados numa estrutura simétrica, suscitam uma leitura especialmente atenta aos mínimos matizes de sentido. A “meridiana clareza” (cf. RODRÍGUEZ PADRÓN, 1983: 49) de seu estilo, aliada ao caráter especulativo dos poemas, que se apresentam como uma indagação constante acerca da realidade e dos seus fundamentos, fez com que esta poesia fosse caracterizada como “filosófica”, “cerebral”, “abstrata” e até “mística” por parte da crítica (cf. CENTANINO). Contudo, como procuraremos demonstrar neste trabalho, esses adjetivos se revelam precários e insuficientes quando analisamos mais detidamente os textos.

O caráter unitário desta obra, manifesto no próprio título dos livros (*Poesía vertical*, publicado em 1958; *Segunda poesía vertical*, em 1963; e assim sucessivamente, até *Décimocuarta poesía vertical*, publicado postumamente em 1997) e na organização dos poemas (identificados apenas com números, como se estivéssemos diante de um único grande poema que se desdobrasse em diversos fragmentos), propiciou uma série de estudos que apontam para alguns elementos recorrentes: a reflexão acerca da criação literária e dos limites da linguagem; a busca pela transcendência e a constatação reiterada de sua impossibilidade; a presença de elementos da cultura oriental, especialmente do Budismo Zen; a recorrência de alguns núcleos de indagação, como o silêncio e a morte, e algumas imagens, como o centro, o salto e o vazio. No entanto, a maior parte desses estudos se limita a apontar algumas dessas características, quase sempre se atendo a uma abordagem meramente temática, sem tentar estabelecer um vínculo mais estreito entre elas.

¹ Salvo quando indicado na Bibliografia, todas as traduções de citações em língua estrangeira são de minha responsabilidade.

Tomando como centro de nossa análise a metáfora do vazio, tentamos estabelecer um eixo interpretativo que norteasse nossa indagação acerca de todos os outros aspectos relativos à obra de Juarroz: sua posição em relação a outros escritores argentinos e hispano-americanos da época; os elementos definidores de seu estilo literário, como a “inversão de signos” apontada por Cortázar (1965: 7) ou as construções recorrentes com verbos no infinitivo; a apropriação em sua poética de elementos da cultura oriental, especialmente do Budismo Zen; o uso recorrente de termos que remetem à esfera mística e religiosa; assim como a definição de outra metáfora fundamental como denominador de toda a sua obra, a *verticalidade*, que se manifesta não apenas no título de seus livros, mas como elemento norteador de sua interpretação da realidade.

Desde o início, partimos do pressuposto de que a metáfora do vazio não era apenas um elemento temático recorrente, e que seu uso repetido tinha um caráter instrumental, que num primeiro momento definimos como um “método de investigação da realidade”. A partir da análise mais detida da configuração dessa metáfora ao longo dos quatorze livros publicados por Juarroz, concluímos que o conceito de “exercício espiritual”, formulado pelo historiador da filosofia Pierre Hadot, poderia esclarecer melhor esse e outros aspectos importantes de sua produção literária.

Como detalharemos adiante, mais do que um simples método de investigação da realidade, a metáfora do vazio aparece na obra de Juarroz frequentemente associada à busca de uma alteração na percepção do leitor acerca dos limites do real. Alguns elementos estilísticos recorrentes chamam a atenção para esse caráter de exercício imaginativo, voltado não apenas a descrever uma experiência subjetiva (do escritor), mas também a criar outra (no leitor). O rastreamento desses traços estilísticos evidenciou que o caráter de “exercício espiritual” não se limitava à metáfora do vazio, mas se estendia a parte significativa da produção literária de Juarroz, podendo ser encontrado desde o seu primeiro livro, revelando-se também uma das concepções fundamentais em suas reflexões teóricas sobre a literatura.

Embora Juarroz não recorra explicitamente ao termo “exercício espiritual”, sua concepção da poesia como “uma *conversão* integral do ser humano (...), uma *transformação* da realidade que é o homem” (JUARROZ, 1980: 37) evidencia o propósito de atribuir a seus textos um caráter transformador ou “etopoético” (cf. FOUCAULT, 1994: 1365). Sob essa perspectiva, compreendemos melhor várias peculiaridades de seu estilo, como o uso reiterado

de verbos no infinitivo ou a menção constante à necessidade de se fazer ou criar algo, que conferem aos seus poemas o caráter de um “programa de ação” formulado como invectiva ao leitor.

O vínculo estabelecido por Peter Sloterdijk (2011: 31) entre “exercício intencional” e “tensão vertical” nos permitiu avançar significativamente na compreensão do adjetivo utilizado por Juarroz para sintetizar sua obra. A partir dessa aproximação, a *Poesía vertical* se revela como um projeto não apenas estético, mas também existencial, o que confere à obra de Juarroz uma posição singular no debate entre a “poesia engajada” e o “texto autônomo”, que se travava no momento em que ele começa a publicar seus livros.

De forma similar, a apropriação de elementos da cultura oriental ganha um novo significado a partir dessa perspectiva. Passamos a compreender por que, ao contrário de tantos escritores latino-americanos da época — dentre os quais Octavio Paz é apenas o caso mais emblemático —, Juarroz não se interessou pelo *haiku*, mas dedicou grande atenção ao *keōan*, narrativa da tradição Zen caracterizada por sua estranheza. Por outro lado, o estudo mais detalhado acerca dos *keōans* e da função da metáfora do vazio no Budismo Zen esclareceu alguns aspectos importantes da poética de Juarroz, particularmente a utilização recorrente de paradoxos e de metáforas enigmáticas.

Cumpramos ressaltar aqui o diálogo entre os diferentes poemas do autor: como observa Zugasti (1991: 696), “não seria pertinente no caso de Juarroz analisar seus volumes separadamente; ao contrário: isso suporia uma falha na própria base da análise”, uma vez que uma das qualidades de sua poesia reside na abordagem dos mesmos temas sob diferentes ângulos. Em sentido semelhante, Rodríguez Padrón (1983: 50) afirma que “os textos de Roberto Juarroz não acabam em si mesmos; não são unidades independentes. Entre si geram um movimento conjunto e definem com ele os limites de um espaço cujo ritmo anterior vem determinado pela coesão lograda entre essas unidades justapostas, declarando assim a vontade unitária e progressiva que — ainda na contradição — habita como força matriz (e motriz) desta poesia”. Também para Rivera (1981: 42) “as possíveis leituras desta obra têm que levar em conta o mecanismo que a faz funcionar plenamente: o da intratextualidade”. Por conta disso, embora não tenhamos procurado sistematizar a poética de Juarroz num bloco fechado e isento de fissuras, tentamos ressaltar o diálogo que cada novo texto estabelece com os precedentes, com o intuito de identificar algumas vertentes fundamentais de sua obra.

Este trabalho se divide em duas partes: na primeira, apresentamos um ensaio interpretativo sobre a obra de Juarroz, tendo como eixo a investigação acerca da proeminência da metáfora do vazio em seus textos. Na segunda, aportamos uma antologia bilíngue de 262 poemas traduzidos para o português, que permitirão ao leitor um conhecimento mais amplo da obra do poeta, ainda pouco difundida no Brasil. Evidentemente, um conjunto vasto e significativo como este propicia uma série de questões além das que foram abordadas em nossa análise, e um dos objetivos deste trabalho é que o *corpus* bilíngue apresentado aqui possa servir como ponto de partida para novas pesquisas acerca desta obra.

O ensaio interpretativo, por sua vez, divide-se em três partes. Na primeira, intitulada *O vazio como método*, tomamos como ponto de partida a publicação da revista *Poesía = Poesía*, que começa a circular no mesmo ano em que Juarroz publica seu primeiro livro (1958), e, a partir de uma análise de suas diretrizes, procuramos situar Juarroz no debate literário da época, especialmente em relação ao conceito de “engajamento poético”. Fundamentando-nos no conceito de “exercício espiritual” formulado por Pierre Hadot (2001: 67), procuramos demonstrar que a tentativa de conferir um traço etopoético aos seus poemas é um dos elementos que singulariza a obra de Juarroz no panorama da poesia hispano-americana da segunda metade do século XX.

Através de uma exemplificação abrangente, evidenciamos a presença dos exercícios espirituais desde a primeira *Poesía vertical*, ressaltando sua intensificação a partir do quinto livro de Juarroz, justamente no momento em que a metáfora do vazio também se torna mais presente. Estabelecemos, a partir dessa observação, um vínculo entre esses dois elementos, que se torna mais claro através da análise do diálogo entre a obra de Juarroz e a de Antonio Porchia, tomada como uma das referências centrais a partir das quais Juarroz estabelece sua própria poética.

Na segunda parte do ensaio, *O vazio como meta*, analisamos mais detidamente a maneira como a metáfora do vazio se desdobra ao longo da *Poesía vertical*, nos três aspectos que

julgamos mais relevantes: em relação à identidade individual, à linguagem e à fundamentação metafísica da existência. A partir de uma aproximação com a obra de Nietzsche (mediada em boa parte pelas interpretações de Sloterdijk e Rorty), demonstramos a relação entre vazio e verticalidade, as duas metáforas que estruturam a obra de Juarroz e definem seu estilo e sua interpretação da realidade.

Numa obra em que são frequentes termos como “conversão”, “salvação”, “infinito” e “eternidade”, mas em que se questiona reiteradamente a existência de Deus, é importante elucidar com maior precisão o sentido da “espiritualidade” que lhe atribuímos. Baseando-nos nas distinções estabelecidas por Foucault entre a ascese clássica e o ascetismo cristão, procuramos demonstrar que a obra de Juarroz pode ser classificada como “ascética”, mas não como “mística”, e que sua valoração positiva da metáfora do vazio tem mais elementos em comum com o Budismo Zen do que com o misticismo cristão.

Finalmente, na terceira parte do ensaio, intitulada *O vazio como metáfora*, investigamos os pontos de contato entre a obra de Juarroz e o Budismo Zen, pelo qual o poeta manifestou grande interesse. Tomando como eixo de nossa análise os *koans*, expressões enigmáticas em que o paradoxo desempenha um papel fundamental, compreendemos melhor não apenas a utilização frequente dos paradoxos na *Poesia vertical*, mas também outro aspecto praticamente ignorado pela crítica até o momento: o uso da metáfora na obra de Juarroz.

A afirmação de Davidson segundo a qual uma metáfora não *dis* algo de novo, mas *aponta* para um aspecto que comumente não notaríamos elucidou parte do caráter enigmático e desconcertante da poesia de Juarroz: como no caso dos *koans*, 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 significativamente daquela que predomina na literatura hispano-americana da época (de que Octavio Paz talvez seja o exemplo mais evidente) fundamentalmente por sua ênfase no aspecto etopoético (e não apenas estético) da literatura — que o fará buscar no *koan*, e não no *haiku*, um modelo para sua própria criação.

O VAZIO COMO MÉTODO

1.

Em 1958, no mesmo ano em que publica seu primeiro livro, Roberto Juarroz funda, com os escritores Mario Morales e Dieter Kasparek, a revista *Poesía = Poesía*, que terá vinte números impressos até 1965, quando deixa definitivamente de circular. Embora sua repercussão no contexto literário argentino da época tenha sido mínima (cf. ERASO BELALCÁZAR, 2010: 375), a revista é particularmente importante para nossa pesquisa porque revela alguns dos pressupostos que nortearão a criação poética de Juarroz neste período.

Desde seu título, afirma-se a autonomia da poesia “em oposição às correntes que depois dominarão em parte a década de sessenta, cada vez mais abertas à realidade política e social do país” (Cf. PIÑA, 1996: 24-25). Essa concepção é reafirmada pelo próprio Juarroz, ao analisar retrospectivamente a iniciativa de criação da revista: “Nossa ideia era dar a ler uma poesia que não estivesse engajada em outra coisa que não fosse ela mesma, e era difícil na época porque justamente o conceito de engajamento estava muito na moda” (MUNIER, 1993).

A observação é corroborada pela afirmação de Dalmaroni (1993: 10) segundo a qual as poéticas dos anos sessenta aparecem estreitamente ligadas à circulação crescente de discursos políticos que alcançarão um de seus espaços sociais de maior pregnância nos meios de produção intelectual e artística, e que propõem visões do mundo e da história *revolucionárias* ou transformadoras, conectadas diretamente com o processo histórico que se inicia na Argentina depois de 1955 e na América Latina a partir da Revolução Cubana. Esse contexto opera também sobre a produção de literatura, e no caso da lírica parece urgi-la a abandonar o que se percebe como seu caráter tradicionalmente estetizante ou gratuito, para contaminar-se com a realidade social até a mimetização e assumir funções comunicativas ou pragmático-políticas.

A leitura de outras revistas literárias contemporâneas a *Poesía = Poesía* ilustra com clareza a “moda” de que Juarroz se queixa. Em *El Grillo de Papel*, por exemplo, como aponta Mariela Cristina Blanco (2008: 11),

torna-se chamativo observar a coexistência harmoniosa dos textos literários com reflexões em torno da Revolução Cubana, do peronismo, do caso Padilla, dos processos de descolonização entre os quais se destacam a discussão sobre a Argélia, da luta dos negros por seus direitos nos Estados Unidos encabeçada pelos Panteras Negras, assim como artigos e entrevistas dos mais destacados intelectuais europeus (Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, Régis Debray como os de maior renome), latino-americanos (quase todos os escritores do *boom*) e argentinos (Ernesto “Che” Guevara, Cortázar, David Viñas, entre outros).

Numa época em que, nas palavras de Terán (1990:15), “a política se tornava a região conferidora de sentido das diversas práticas”, a poesia de Juarroz nasce marcada pela tensão entre o “compromisso da obra” e o “compromisso do autor” (GILMAN, 1999: 80). No entanto, se a maior parte dos escritores argentinos do período compartilha a concepção de César Fernández Moreno (*apud* BLANCO, 2008: 14) e “não considera que sua disciplina esteja reduzida apenas à expressão verbal sob formas líricas”, a postura de Juarroz não é tão isolada quanto poderia parecer.

Como aponta Calabrese (2001), a concepção da poesia como atividade autônoma e autossuficiente se afirma já em 1950, com a revista *Poesía Buenos Aires* (dirigida por Raúl Gustavo Aguirre), que, tomando como base as proposições do surrealismo francês e do criacionismo hispano-americano, postula o que Muschietti chamou de “ilusão de puro texto” através da “anulação no discurso das marcas macrotextuais de emissão e recepção” (cf. BLANCO, 2008: 16).

Entre as “duas linhas dominantes que configuram este campo poético argentino a partir das produções de meados dos cinquenta e da década de sessenta, com seus prolongamentos na década de setenta” (*Idem.* 13), Juarroz parece optar inequivocamente por aquela que recusa a permeabilidade entre o discurso poético e o extratextual. Alejandra Pizarnik, que publicará vários textos em *Poesía = Poesía*, assinala numa resenha ao primeiro

número da revista: “As composições que ela recolhe têm em comum a carência de elementos retóricos e extrapoéticos” (*Apud* ERASO BELALCÁZAR, 2010: 377).

Significativamente, ao assinalar o motivo de tal postura estética, Juarroz (cf. MUNIER, 1993) utiliza as metáforas da queda e do vazio:

Mas quando caem os ideais, as ideologias, a política como valor supremo, então pode nos ocorrer de experimentarmos o sentimento de que a vida é desprovida de sentido, inútil. Quando o vazio entra assim em nós, pouquíssimas coisas podem nos reconfortar ou habitar esse vazio. Metemo-nos a ler, a escrever, e se forma assim no mundo uma multidão oculta e silenciosa que recupera um sentido nessa linguagem conduzida ao extremo que é a poesia.

Revela-se, assim, um primeiro sentido para a *verticalidade* que o poeta escolhe como denominador de sua obra (lembramos que o primeiro livro de Juarroz se intitula *Poesía vertical*; o segundo, de 1963, *Segunda poesía vertical*, e assim sucessivamente, até a *Decimocuarta poesía vertical*, publicado postumamente em 1997): em oposição à “horizontalidade” da ação política (e, sobretudo, da instrumentalização da literatura pela política), Juarroz reivindica uma tensão entre a “queda” dos ideais e a busca de sua “superação” através da poesia.

Embora se trate de uma consideração retrospectiva (feita já nos últimos anos de vida do poeta, em 1993), cumpre ressaltar o vínculo estabelecido pelo próprio Juarroz entre verticalidade e vazio. Segundo essa perspectiva, é a constatação do vazio das ideologias e da transformação histórica (sua inevitável contingência) que o leva a enfatizar o trabalho do indivíduo sobre si mesmo (“metemo-nos a ler, a escrever”), a necessidade de uma transformação através da linguagem poética — que se distinguiria da linguagem cotidiana justamente por seu caráter “extremo”.

Numa outra entrevista (de 1980), a contraposição entre esses dois eixos (o horizontal, da contingência histórica, e o vertical, da criação artística) torna-se evidente:

Se o homem fosse somente história, seria o mais formidável fracasso da realidade. Se o homem não tivesse uma via para chegar além da selvageria da história, o homem seria um fato sem transcendência na realidade. Sua capacidade criadora é anti-história, é mais que história, é trans-história. Por isso

o poema cria anti-história. Por isso a história não poderá nunca com os poetas, ainda que os assassine. (JUARROZ, 1980: 117)

Nesse sentido, Juarroz se afasta de obras como as de Fernández Moreno ou Juan Gelman, que buscam “incorporar as vozes da rua, da política, do jornalismo, dos meios de comunicação de massa” (DALMARONI, 1993: 13), uma vez que — como os surrealistas, mas também se apoiando nas proposições de Heidegger (cf. BLANCO, 2008: 16) — concebe a poesia como “uma ruptura, uma fratura do real habitual para obter acesso a outra coisa, acesso a outra forma não tão aparente do real, talvez aos fundamentos do real” (JUARROZ, 1980: 29). Essa “escavação” em busca dos “fundamentos do real” se dá, sobretudo, através da tentativa de criação de uma nova linguagem, alheia ao automatismo da “visão consuetudinária e estancada da realidade” (JUARROZ, 1994).

No entanto, como o próprio Juarroz nos lembra em um de seus poemas (XI, IV, 24²), “negar algo é um reconhecimento./ Toda negação é uma afirmação”. Assim, o influxo da politização da literatura na época, combatido nas páginas de *Poesía = Poesía*, pode ser notado no próprio léxico da *Poesía vertical* (sobretudo em seus primeiros volumes), em que se insinuam palavras aparentemente estranhas ao propósito de autonomia estética. É assim que o poema I,8, que se inicia com uma reflexão “vertical” acerca do divino (“Não sei se tudo é deus./ Não sei se algo é deus”), logo se abre “horizontalmente” para palavras que remetem ao cotidiano mais imediato: “Mas toda palavra nomeia a deus:/ sapato, greve, coração, coletivo”. Na sequência, o poema problematizará a referencialidade de cada uma dessas palavras (“imóvel coletivo para deuses,/ sapato para andar pelas palavras,/ greve dos mortos com a roupa gasta,/ coração com o sangue das ruínas”); ainda assim, sua simples presença no poema revela um diálogo (ainda que velado) com a poesia mais univocamente “engajada” da época.

Por outro lado, se construções insólitas como “um telhado de ausências” (I, 4), “enquanto manuseio esta morte com horários de trens” (I, 5) ou “os mortos começam a vestir/ mortalhas de papel” (I, 20) apontam para um diálogo com o surrealismo, o rigor geométrico de vários poemas, assim como sua recusa do irracional, distingue nitidamente sua

² Como os poemas de Juarroz 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, 4 remete ao quarto poema da *Quinta poesía vertical*, XI, IV, 24 indica o vigésimo quarto poema da quarta parte da *Undécima poesía vertical*, e assim sucessivamente.

obra da de poetas como Olga Orozco e Enrique Molina, para quem a poesia é “uma expressão vital irrenunciável, como expressão do torvelinho da emoção e do desejo” (Cf. PRIETO, 2006: 377). Como aponta Eraso Belalcázar (2011: 63),

Juarroz não se deixou arrastar pelos jogos de linguagem automáticos; inclusive, situou-se em seus antípodas. Como o poeta deve vigiar cada palavra, nada mais distante da densidade deslumbrante e do radicalismo expressivo dos surrealistas, que a ascese, o êxtase sóbrio de Juarroz: nem palavra jubilosa nem vitalismo exaltado, mas meditação.

Com relação ao criacionismo, embora algumas formulações de Juarroz se aproximem da concepção de Vicente Huidobro — que define o “poema criado” como um poema “em que cada parte constitutiva e todo o conjunto representam um fato novo, independente do mundo externo, desligado de toda outra realidade que não ele mesmo”, e para quem “a poesia não deve imitar os aspectos das coisas, mas sim seguir as leis construtivas que constituem sua essência e que lhes conferem a independência de tudo o que é” (cf. PRIETO, 2006: 373) — veremos que a reivindicação da autossuficiência do poeta funciona mais como um elemento de distinção em relação à “poesia comprometida” do que como uma convicção profunda.

Respondendo à célebre proposição de Huidobro (“Por que cantais a rosa, ó Poetas?/ Fazei que ela floresça no poema”), Juarroz propõe um passo além: “devemos conseguir que a rosa/ que acabamos de criar ao olhá-la/ nos crie por sua vez” (VIII, 8). Cumpre ressaltar aqui dois elementos importantes: em primeiro lugar, a concepção do poema como criação viva, capaz de alterar a percepção do leitor e de transformá-lo radicalmente a ponto de também “criá-lo”; em segundo, a importância do *olhar* como elemento estruturador da realidade: criamos a rosa “ao olhá-la”, mas ao olhá-la também nossa percepção se altera e, com ela, nossa própria constituição subjetiva. A colocação estratégica do sintagma “al mirarla” potencializa essa ambiguidade que, para Juarroz, denota a importância fundamental do olhar em sua poética.

No entanto, o poema não se detém aí. Após propor esse exercício de “recriação através do olhar”, o texto termina com um aceno ambicioso para o que Juarroz considera a aposta fundamental da poesia (“e alcançar que depois/ ela engendre de novo ao infinito”): a criação de um movimento que se desdobre para além da contingência individual do poeta e do

leitor, algo que só seria possível através das reiteradas leituras que se perpetuam através do tempo e virtualmente podem se repetir *ad infinitum*. Tal concepção da poesia só é possível através da pressuposição de um leitor ativo, que se recria através da leitura, e de um texto que se propõe como exercício de transformação.

Desconfiando tanto da pretensa “liberdade absoluta” (cf. PRIETO, 2006: 373) da imagem poética em relação a qualquer referência externa, preconizada pelo grupo de *Poesía Buenos Aires*, quanto da suposta transparência da “poesia social”, Juarroz se vê instado a elaborar sua própria resposta à tensão entre essas duas poéticas. Se a necessidade de se colocar claramente em relação a um contexto leva-o a uma manifestação inicial aparentemente unívoca a favor da autonomia da poesia, o desenvolvimento da sua obra revelará uma postura muito mais matizada, em que “o esforço por apagar de uma vez por todas as fronteiras entre a arte e a vida” característico da produção cultural dos anos sessenta (cf. GILMAN, 1999: 41) e setenta (cf. COBAS CARRABAL; GABIROTTO, 2008: 169) o conduz não à politização de seus poemas, mas à concepção da poesia como exercício espiritual.

2.

O conceito de “exercício espiritual” está no cerne da obra do historiador da filosofia Pierre Hadot. Segundo ele, não é possível compreender as correntes filosóficas antigas sem levar em conta a sua perspectiva de experiência concreta. Enfatizando a prática recorrente, por parte dos filósofos da Antiguidade, de uma série de exercícios que apontam para uma transformação do indivíduo, Hadot propõe uma nova concepção da filosofia antiga: não se trata de uma construção teórica, como será entendida a partir do século XI, mas de um método de formação e autotransformação.

Os exercícios espirituais são definidos por Hadot (2001: 67) como “práticas, que podiam ser de ordem física, como o regime alimentar, ou discursiva, como o diálogo e a meditação, ou intuitiva, como a contemplação, mas que eram todas destinadas a operar uma modificação e uma transformação no sujeito que as praticava”. Ele assinala que, embora o termo tenha se tornado mais difundido a partir da publicação da obra de Inácio de Loyola (os célebres *Exercitia spiritualia*, de 1548), trata-se de um procedimento que o cristianismo grego buscou na prática filosófica antiga, em que já se encontra a noção da filosofia como *áskeisis*, exercício. Nesse sentido, os exercícios religiosos seriam apenas um tipo muito particular de exercício espiritual.

Evidentemente, o uso de um termo carregado de conotações religiosas pode propiciar interpretações equivocadas sobre seu significado. No entanto, dada a dificuldade de encontrar uma denominação mais abrangente para a experiência que pretende descrever, o historiador acaba justificando seu uso da seguinte maneira:

Não é mais de muito bom-tom, hoje em dia, empregar o termo “espiritual”. Mas é preciso se resignar a empregar esse termo, visto que os outros adjetivos ou qualificativos possíveis: “psíquico”, “moral”, “ético”, “intelectual”, “de pensamento”, “da alma” não recobrem todos os aspectos da realidade que queremos descrever. (HADOT, 2002: 20)

Torna-se clara na passagem acima a originalidade da interpretação de Hadot acerca da filosofia antiga: o ato filosófico não é mais entendido apenas como ato de conhecimento, mas como ato ontológico, que mobiliza o homem em todos os seus aspectos (intelectual, emotivo,

ético, intuitivo), com o objetivo de produzir uma transformação, um aprimoramento no indivíduo que o pratica. Tal interpretação serviu como base para o conceito de “cuidado de si”, formulado por Michel Foucault, que reafirma o parentesco entre as palavras *epiméleia* e *meléte* (vocábulo que tem a acepção de exercício e também de meditação) na cultura clássica:

A noção de *epiméleia* não designa simplesmente esta atitude geral ou esta forma de atenção voltada para si. Também designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. Daí, uma série de práticas que são, na sua maioria, exercícios, cujo destino (na história da cultura, da filosofia, da moral, da espiritualidade ocidental) será bem longo. (FOUCAULT, 2004: 14-15)

Embora a “prática de si”³ tenha sido “um modo de agir que teve relações muito privilegiadas com a filosofia” (*Ibidem*: 185), a literatura clássica participa de modo decisivo na difusão dos textos “que foram publicados, que circularam e que serviram como espécies de manuais para a prática de si” (*Ibidem*). Basta uma leitura atenta dos poemas de Horácio ou de Lucrécio para notar várias instâncias à transformação da conduta do leitor (de que o *carpe diem* é apenas a mais célebre).

Para além da dificuldade de se delimitar claramente se obras como os aforismos de Epicuro, as cartas de Sêneca, o *Manual* de Epicteto e os *Pensamentos* de Marco Aurélio devem ser classificadas como filosóficas ou literárias, Foucault propõe uma nova categoria para aqueles textos “que demandam ser lidos, apreciados, meditados, utilizados, testados”:

Esses textos têm o papel de operadores que permitem aos indivíduos interrogarem-se sobre sua própria conduta, velar por ela, formá-la e modelarem a si mesmos como sujeitos éticos; eles se revestem em suma de uma função “etopoética”, para transpor uma palavra que se encontra em Plutarco. (FOUCAULT, 1994: 1365)

³ Foucault utiliza indistintamente os termos “cuidado de si” e “prática de si”, enfatizando o aspecto prático da *epiméleia*.

Levando em consideração os pressupostos acima, ler esses textos segundo uma perspectiva “puramente estética” seria fechar os olhos para sua especificidade. E através da distinção de Foucault, o termo “espiritual” ganha um novo sentido e uma nova justificativa: opondo a “espiritualidade” à “filosofia” (mas também à “ciência” ou à “arte” concebidos como campos autônomos de conhecimento ou contemplação abstratos), ele a define da seguinte forma:

A espiritualidade postula que a verdade jamais é dada de pleno direito ao sujeito. (...) Postula a necessidade de que o sujeito se modifique, se transforme, se desloque, torne-se, em certa medida e até certo ponto, outro que não ele mesmo, para ter direito ao acesso à verdade. A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. (...) Isto acarreta, como consequência, que segundo este ponto de vista não pode haver verdade sem uma conversão ou sem uma transformação do sujeito. (FOUCAULT, 2004: 19)

Sob o ponto de vista da ciência contemporânea, nada mais duvidoso do que essa necessidade de conversão. A falsa ciência se reconhece frequentemente “pelo fato de que, para ser acessível, ela demanda uma conversão do sujeito e promete, ao termo do seu desenvolvimento, uma iluminação do sujeito” (*Ibidem*: 39). No entanto, é o próprio Foucault quem nos lembra que, se podemos reconhecer a falsa ciência pela sua estrutura de espiritualidade,

não se deve esquecer que, em formas de saber que não constituem propriamente ciências, e que não devemos assimilar à estrutura própria da ciência, reencontramos, de maneira muito forte e muito nítida, alguns elementos ao menos, algumas exigências da espiritualidade. (*Ibidem*)

Se a descrição de poemas como “exercícios espirituais” soa estranha ao leitor contemporâneo, se o “bom-tom” nos leva a desconfiar da propriedade desses termos, isso se deve, sobretudo, a nossa concepção do campo estético como autônomo e irreduzível. Assim como a ciência moderna, a estética se afirma a partir do século XVII em contraposição à espiritualidade. O fato de que uma obra de arte se proponha como uma instância de

transformação pessoal, e não como objeto de contemplação desinteressada, parece torná-la menos artística a nossos olhos.

Como lembra Giorgio Agamben, a ideia do “bom gosto” opera uma cisão entre o artista — que passa a ser visto como único responsável pela criação da obra de arte — e o não artista — reduzido ao papel de espectador passivo, que deve apreciar *desinteressadamente* o objeto artístico. Evidentemente, tal cisão não é isenta de consequências:

Tudo ocorre, em suma, como se o bom gosto, permitindo a quem é dotado dele perceber o *point de perfection* da obra de arte, terminasse, na realidade, por torná-lo indiferente a ela; ou como se a arte, entrando no perfeito mecanismo receptivo do bom gosto, perdesse aquela vitalidade que um mecanismo menos perfeito, mas mais interessado, consegue, no entanto, conservar. (AGAMBEN, 2005: 32)

A culminação desse processo de “estetização” da arte é a consideração da linguagem artística como técnica pura, separada das contingências biográficas do autor e do leitor, e independente das suas concepções morais. É a visão que predomina em algumas páginas de *Poesía Buenos Aires*, cujo representante teórico mais destacado, Edgar Bayley, define o poema como um texto “em que cada parte constitutiva e todo o conjunto representam um fato novo, independente do mundo externo, desligado de toda outra realidade que não ele mesmo” (Cf. PRIETO, 2006: 373).

Juarroz parece aderir a essa postura quando afirma a irredutibilidade da poesia a qualquer norma de conduta externa (política, moral ou religiosa); no entanto, ele se aproxima da “etopoética” de Foucault ao precisar que “a poesia, que não tem nada a ver com a ética, é uma ética profunda. Porque em último termo é um modo de ser, de se conduzir em profundidade, uma atitude plena diante do real” (1980: 50).

A concepção da poesia como *modo de ser* se assenta numa distinção (muito semelhante à feita por Foucault entre filosofia e espiritualidade) entre uma atitude de “puro conhecimento” e a atitude etopoética:

Há algo que na exclusiva dimensão do conhecimento não se dá, pelo menos como interesse imediato e permanente, e é o que poderíamos chamar uma *conversão* integral do ser humano. (...) Há duas atitudes de base que é necessário

discriminar. A primeira, que definiria substancialmente a ciência e a filosofia, tenta elucidar o sentido das coisas. A segunda, em que incluiríamos a mística, a arte e a poesia, persegue não apenas a busca do sentido, mas também uma *transformação* da realidade que é o homem. (JUARROZ, 1980: 37)

Para Juarroz, portanto, a inclusão da poesia no campo da mística, em oposição ao da ciência e da filosofia, justifica-se, sobretudo, pela constatação da necessidade de “*conversão* integral do ser humano” — o que nos autoriza a defini-la (nos termos de Foucault, 2004: 21) como prática espiritual: “para a espiritualidade, um ato de conhecimento, em si mesmo e por si mesmo, jamais conseguiria dar acesso à verdade se não fosse preparado, acompanhado, duplicado, consumado por certa transformação do sujeito”.

De resto, não somos os primeiros a atribuir o adjetivo “espiritual” à poesia de Juarroz. Ao traduzi-la para o francês, Roger Munier a publicou (juntamente com a obra de Antonio Porchia, sobre a qual nos deteremos mais adiante) numa coleção intitulada *Documents spirituels*, na qual figuram, entre outros títulos, obras como *Le kōan zen*, de Toshihiko Izutsu, *Le Secret du Véda*, de Sri Aurobindo, *Théorie et pratique du Mandala*, de Giuseppe Tucci, *Lettre aux Hassidim sur l'extase*, de Dou Baer de Loubavitch, e *Zen, Tao et Nirvana*, de Thomas Merton. No prefácio a suas traduções, ele enfatiza sua “dimensão espiritual evidente” (MUNIER, 1980: 7).

Longe de ser uma compreensão idiossincrática sobre a experiência poética, a postura de Juarroz se estende a parte de sua geração, como assinala Max Aub (1960: 17-18) ao analisar a poesia escrita no México na década de 50:

Mais que um exercício de expressão, a poesia era uma atividade vital: não queríamos tanto dizer algo pessoal quanto pessoalmente nos realizarmos em algo que nos transcendesse... Para nós, o poema era um ato, ou seja, era um exercício espiritual. A todos nós interessava a poesia como experiência... como algo que tinha de ser vivido.

Como observa Octavio Paz, a autonomia da poesia em relação a outras modalidades da experiência humana é uma das conquistas da modernidade; por outro lado, ele lembra que “não é possível dissociar o poema de sua pretensão de mudar o homem sem o perigo de

transformá-la numa forma inofensiva de literatura” (1994: 131-132). No mesmo texto, Paz assinala que

há uma nota comum a todos os poemas, sem a qual não seriam nunca poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive de fato o poema, alcança um estado que podemos chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um quebrar os muros temporais, para ser outro. (*Ibidem*: 51)

Sem pretender ampliar excessivamente o escopo deste trabalho, uma leitura atenta da produção poética do último século poderia nos revelar que a concepção da poesia como exercício espiritual não é tão estranha à literatura contemporânea, como poderia parecer à primeira vista. Em *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, de 2009, Peter Sloterdijk reinterpreta a história da cultura ocidental a partir da análise do exercício espiritual como elemento formador da subjetividade humana. Para isso, toma como ponto de partida o célebre poema *Torso arcaico de Apolo*, de Rilke, com sua injunção “Deves mudar de vida” (Ou “Força é mudares de vida”, na tradução de Manuel Bandeira).

Textos como “Idos de março”, “Antônio abandonado pelo deus” e “Tanto quanto possível”, de Costantin Cavafi; “Acaso”, “A autotomia” e “Vida imediata”, de Wislawa Szymborska; “O jogo em que estamos”, “Limites” e “nota xii”, de Juan Gelman são outros exemplos (que poderiam se multiplicar indefinidamente) de poemas que se propõem não como efusões sentimentais ou jogos verbais ou reflexões em verso, mas sim como convites para que se veja o mundo de outra forma e para que se aja de outra forma.

Ademais, a experiência da leitura como exercício espiritual não é exclusiva da poesia. É o que Rorty (2001: 262) aponta acerca das narrativas de James e Proust:

Exatamente como os leitores religiosos descobrem-se envolvidos em algo maior do que eles mesmos, algo que ocasionalmente se parece com um êxtase orgásmico, os leitores de James e Proust descobrem-se envolvidos naquela espécie de alargamento subitamente partilhado da imaginação e intensidade subitamente partilhada do momento passageiro que ocorre quando dois amantes descobrem que seu amor é recíproco. Proust e James oferecem a seus leitores

redenção, mas não uma verdade redentora, assim como o amor redime o amante, mas não lhe acrescenta nenhum conhecimento.

O caráter de “exercício espiritual” se torna evidente nesta passagem: não se trata da incorporação de uma doutrina ou de informações sobre determinados assuntos; trata-se de uma experiência imaginativa e formadora, que não envolve apenas o intelecto, mas mobiliza também a sensibilidade e a intuição do leitor. Evidentemente, nenhum texto implica necessariamente a transformação do seu leitor; um poema ou uma narrativa só pode ser — no máximo — um convite, um aceno à transformação. No entanto, o objetivo deste trabalho é mostrar que em alguns textos esse convite é mais evidente e mais imperioso do que em outros.

Pretendemos também demonstrar que, na obra de Juarroz, os exercícios espirituais assumem uma relevância particular, constituindo-se como um dos traços definidores de sua singularidade no panorama da poesia latino-americana da segunda metade do século XX. Ademais, o conceito de exercício espiritual é fundamental para que compreendamos plenamente o uso peculiar que Juarroz faz de duas metáforas centrais em sua obra poética: a verticalidade e o vazio.

3.

Os primeiros exemplos de exercício espiritual na poesia de Juarroz são atualizações de uma prática que remonta à Antiguidade: a premeditação (no sentido estoico de *praemeditatio*: “meditação antecipada”) da morte. Em I, 9, a possibilidade de que a morte ocorra no próprio instante em que se medita sobre ela é o ponto de partida para uma reflexão acerca da solidão e do desamparo do homem: “só eu me penso,/ e se eu morresse agora,/ ninguém, nem eu, pensaria em mim”.

O poema I, 37 apresenta uma injunção mais explícita ao leitor: “Enquanto fazes qualquer coisa,/ alguém está morrendo”. Numa estrutura que se tornará recorrente na obra de Juarroz, a primeira estrofe apresenta um enunciado que será desenvolvido, ampliado e precisado pelas estrofes seguintes. A repetição de vários termos (“enquanto”, “ainda que”, “alguém”), assim como o fato de se dirigir a um *tu* não nomeado, reivindicando sua atenção permanente, enfatiza o caráter admonitório do poema, que se inscreve numa longa tradição literária e filosófica que remonta a Platão (cf. GINZBURG, 1996: 8-11).

Os verbos no gerúndio (“morrendo”, “tentando”) enfatizam o caráter contínuo da morte, que, a despeito do que se faça (ou não se faça) não deixa de se fazer presente em todos os instantes. O cúmulo desse processo ocorre no dístico final do poema (“Por isso, se te perguntam pelo mundo,/ responde simplesmente: alguém está morrendo.”), através da aproximação fônica e semântica das palavras “mundo” e “morrendo” (intensificada pelo eco do termo “responde”), em que um vocábulo ecoa o outro e intensifica ainda mais a ideia da onipresença da morte.

Neste poema, como nos textos de Epicteto e de outros estoicos,

o exercício consiste em pensar que a morte nos alcançará no momento mesmo em que estamos fazendo alguma coisa. Por esta espécie de olhar da morte que lançamos sobre nossa própria ocupação, podemos avaliar como ela é. (FOUCAULT, 2004: 581)

Embora o poema de Juarroz se limite a recordar a inevitabilidade da morte, sem qualquer injunção moral explícita, o *memento mori* tem como consequência plausível uma avaliação sobre a própria vida. Os verbos no presente (“fazes”, “lustras”, “odeias”, “escreves”)

apontam para outro elemento em comum com os exercícios estoicos: não se trata de imaginar a morte como evento futuro e incerto, mas de “um pensamento sobre mim mesmo enquanto estou morrendo” (FOUCAULT, 2004: 582).

O exercício imaginativo da morte será um elemento recorrente na *Poesía vertical*, reaparecendo em quase todos os livros publicados por Juarroz. Assimilado à metáfora do vazio, ganhará um acento próprio e inconfundível em poemas como VII, 95, em que o exercício de “educar o pensamento/ nas transposições do vazio” se fundamenta na constatação da finitude de todas as coisas. Neste poema (como em vários outros do autor), ao mesmo tempo em que se preconiza a necessidade do exercício (“Deve-se preparar o pensamento/ (...) Deve-se educá-lo”), apresenta-se uma série de imagens (“as cortinas que não baixam ao terminar a obra”, “as fendas que acabam por invadir o teatro”, as “casas sem paredes”, as “constelações que regressam”) que em certa medida já auxiliam a operar essa “construção do olhar” (cf. VI, 6) a que parece se destinar grande parte dos textos da *Poesía vertical*.

Concebido desde o primeiro poema do primeiro livro de Juarroz como o elemento que estrutura a realidade (“Uma rede de olhar/ mantém unido o mundo,/ não o deixa cair” (I, 1)), o olhar aparece como objeto de vários exercícios de transformação: “há também um momento/ em que a única salvação é mudar o olhar,/ trocá-lo por outro/ (...) temos que inventar outro olhar” (VII, 114); “deve-se alcançar esse olhar/ que olha um como se fosse dois./ (...) o olhar que cria a si mesmo ao olhar” (VIII, 1). Nesse sentido, o exercício reiterado do poeta (e do leitor) seria “fundar uma visão mais livre” (XIII, 10); “inventar uma visão” (XI, I, 21); “abrir outro olhar no olhar” (XIV, 98), “atrever-se a criar” (X, 51) essa outra luz que transfigure o olhar e, conseqüentemente, o mundo.

Sob esse aspecto, Juarroz se aproxima novamente da tradição clássica dos exercícios espirituais, segundo a qual

a prática de si não mais se impõe apenas sobre o fundo de ignorância (...). A prática de si impõe-se sobre o fundo de erros, de maus hábitos, de deformação e de dependência estabelecidas e incrustadas, e que se trata de abalar. Correção-liberação, bem mais que formação-saber: é neste eixo que se desenvolverá a prática de si. (...) Tornarmo-nos o que nunca fomos, este é, penso eu, um dos

mais fundamentais elementos ou temas dessa prática de si. (FOUCAULT, 2004: 116)

A metáfora do “olhar que cria a si mesmo ao olhar” (como o texto que nos lê e a música que nos ouve, no poema VIII, 8) aponta para o caráter reflexivo do exercício — que, conforme assinala Sloterdijk (2011: 457), fundamenta-se na constatação de que “todo gesto executado, a partir da segunda vez, forma seu ator e continua a defini-lo”.

Chegamos aqui a outro elemento fundamental na obra de Juarroz: a necessidade de autocriação — estreitamente vinculada, como veremos adiante, à metáfora do vazio. Por ora, cumpre ressaltar que o poeta argentino não se limita a atualizar os elementos presentes nos exercícios espirituais da Antiguidade, mas aporta uma distinção fundamental: ao contrário dos exercícios estoicos e epicuristas, que apontam para uma meta clara, ainda que distante (corporificada na imagem ideal do sábio), na maior parte dos poemas de Juarroz os exercícios aparecem como um processo contínuo e interminável.

A metáfora recorrente do *salto*, que alude à necessidade de superar a realidade presente, encontra sua formulação mais singular em VI, 1, quando se postula a criação de “um salto como um incêndio,/ um salto que consuma o espaço/ onde deveria terminar”. A impossibilidade de se vislumbrar uma certeza consoladora ou um modelo de existência como meta definitiva (“cheguei a minhas inseguranças definitivas”) leva a um movimento de internalização da verticalidade (“criar o próprio abismo/ e desaparecer para dentro”), que culmina na afirmação do próprio exercício como meta: “Teríamos que *ser* um salto” (*Quase poesia*, 23).

Ao contrário do ascetismo cristão, que se fundamenta em “uma forma de prática cujos elementos, fases, progressos sucessivos devem ser renúncias cada vez mais severas, tendo como alvo e no limite a renúncia essencial que é a renúncia a si” (FOUCAULT, 2004: 385-386), a ascese preconizada pela *Poesía vertical* não se fundamenta em nenhum “avanço antecipador e crente em direção à plenitude” (cf. SLOTERDIJK, 2011: 116) ou a qualquer estado ideal de comunhão com o divino.

Concebido como um “muro/ que domestica o olhar” (XIV, 99), o hábito é visto como algo a ser superado — não para ser substituído por hábitos “melhores” ou com o intuito de se buscar uma conduta exemplar, mas simplesmente porque sua presença impede a

possibilidade de uma existência autêntica. Nesse sentido, estamos próximos da formulação de Sartre (1983: 12) segundo a qual “os *bons* hábitos não são nunca bons, porque são hábitos”. Se o próprio infinito “forma calos,/ transforma-se em costume” (VI, 81), a única defesa possível contra a domesticação da transcendência em imagens familiares é a “incorporação processual do quase impossível” (cf. SLOTERDIJK, 2011: 181), o exercício contínuo cujo único fundamento é o vazio: “Só resta apoiar-se num salto/ para dar outro salto”.

Evidentemente, a crítica ao hábito através de metáforas *verticais* é um elemento bastante tradicional. Como aponta Sloterdijk (2011: 311), “todas as ascensões de ordem física e corporal começam por uma secessão com o hábito”. Em Juarroz, porém, o movimento ascensional não pode ser desvinculado do seu inverso, o movimento de descida e escavação em direção ao “fundamento de tudo” — que em muitos poemas resulta na “abertura para o sem fundo” (XI, IV, 14).

A metáfora da *queda* já está presente na primeira *Poesía vertical*, com a constatação lúcida de que “deve-se cair e não se pode escolher onde” (I, 17). Como ocorre em relação à metáfora do salto, ela ganha um grau maior de originalidade e complexidade a partir do momento em que se conjuga com a prática do exercício espiritual. Cair então deixa de ser uma fatalidade para se tornar um propósito existencial: “cair de linha em linha, até abandonar o dossel das linhas/ e cair no aberto,/ despido até de formas” (IV, 64); “só um homem que cai/ poderia sustentar um deus” (XIII, 25).

A afirmação paradoxal de que “a queda é um ponto” (V, 59) manifesta a intenção de reconhecer a queda como estado permanente, do qual é impossível se retirar. Como na imagem do “salto que consoma o espaço/ onde deveria terminar” (VI, 1), não há apoio para a existência humana, nem mesmo na imagem de um “fundo” contra o qual nos chocaríamos algum dia. A iminência do choque é tudo de que se dispõe. Como aponta Cruz Pérez (1991: 16), “a queda nesta poesia não equivale à expulsão do paraíso, mas nos transmite a peremptória sensação de vertigem e abismamento que para Juarroz é o existir”.

Mais que sugerir uma “profundidade essencial”, Juarroz enfatiza o processo de “escavar até onde cessam as imagens”, não propriamente para encontrar algo concreto, mas para “encontrar ali a outra cegueira,/ a que já não depende de não ver” (III, II, 16); nesse sentido, é exemplar a imagem do “poço em outro poço. E até em outro” (III, I, 18), que confere um caráter móvel à verticalidade, enfatizando seu aspecto de exercício incessante. De

modo similar, a queda não pressupõe necessariamente um fundo, como notamos em IV, 64: no momento em que o movimento de descida ameaça se imobilizar, o poema propõe um novo começo: “E então virar a queda/ e voltar a cair”.

4.

Instado numa entrevista a comentar a *verticalidade* como denominador da sua obra, Juarroz, num primeiro momento, ofereceu uma explicação estritamente estética:

Em minha juventude, fui sentindo que em boa parte da poesia, e ainda nos grandes poetas, havia zonas relaxadas, um pouco elásticas, substituíveis, zonas que podiam ser deixadas de lado. Descobria em muitos autores (e hoje acredito que na maior parte da poesia) fragmentos de suas obras em que a descrição, a anedota ou a efusão sentimental devoram a poesia. Então comecei a viver a nostalgia por uma poesia mais cerrada, onde cada elemento fosse como algo insubstituível e se tirássemos uma vírgula ou mudássemos de lugar uma palavra ocorreria uma catástrofe; uma poesia que não se limitasse a cultivar o atmosférico ou as relações sentimentais, mas que tivesse (que ousasse ter) a possibilidade de reunir de uma vez por todas o que foi tão falsamente dividido: o pensar e a emoção. (DUEÑAS; TOLEDO, 1998: 11)

Evidentemente, é muito mais fácil formular do que pôr em prática tal propósito. Não faltam, ao longo dos quatorze volumes da *Poesía vertical*, passagens “substituíveis, zonas que podiam ser deixadas de lado”. Embora aponte para alguns traços importantes de sua poética (a recusa do “anedótico” em favor do “insubstituível” e, sobretudo, o propósito de conjugar intelecto e emoção), tal explicação pareceu insuficiente ao próprio poeta, que em seguida agregou outros elementos que nos parecem reveladores:

Senti também que comumente vivemos num espaço pequeno da realidade, um segmento diminuto. (...) A poesia tem como objetivo imediato, básico, produzir uma fratura e esta consiste em quebrar a escala consuetudinária, a escala repetitiva, apequenada, do real. É abrir a realidade e projetá-la numa escala maior, entendendo por *escala maior* não uma abstração, uma hipótese ou uma utopia. (...) A ideia de verticalidade supõe atravessar, romper, ir além da dimensão aplanada, estereotipada, convencional, e buscar *o outro*. (*Idem*: 11-12)

Nesta passagem, estabelece-se de modo evidente o vínculo apontado por Sloterdijk (2011: 31) entre exercício intencional e “tensão vertical”. Para Juarroz, a verticalidade é um processo de *busca e ruptura*: busca de uma dimensão existencial vertical que só pode ser alcançada através de um exercício constante de quebra dos “ancestrais automatismos” (X, 11) horizontais que condicionam nossa percepção da realidade.

A ênfase na relação entre vida e poesia (e na concepção da poesia como instrumento de “abertura da realidade”) é mais um elemento que nos incita a atribuir à *Poesía vertical* a função de “exercício espiritual”. Ainda que o termo não esteja presente em nenhuma de suas páginas, a concepção da poesia como exercício proposto ao leitor aparece explicitamente em poemas como XI, I, 9 (“ainda que o exercício comece/ com a ausência que há em cada um”), XI, I, 13 (“Para iniciar o trabalho/ pode-se, por exemplo,/ tomar todos os nomes próprios”), XIII, 32 (“Não nos ensinaram/ o único exercício que poderia nos salvar”) e XIV, 23 (“Talvez este exercício progressivo/ nos permita depois abreviar a eternidade”).

Sintomaticamente, no mesmo momento em que se intensifica a presença da metáfora do vazio na obra de Juarroz (a partir de *Quinta Poesía Vertical*, de 1974), também ganha força um traço de estilo que se tornará característico de sua escrita, o uso reiterado de verbos no infinitivo, em construções que se colocam como “programas de ação”: “falar a partir da ausência”, “falar com a palavra suspensa” (V, 7), “empurrar todo o dito”, “empurrar tua palavra e minha palavra”, “empurrar depois o silêncio” (V, 20), “começar por escutar de novo”, “transformar-se depois”, “até escutar” (V, 23), “trespassar os limites da noite”, “desemoldurar a história oculta que nos narra”, “quebrar o episódio que nos toca”, “saltar do cenário”, “partir sem outro artifício” (V, 34), “um dia para ir até deus”, “um dia para voltar de deus”, “um dia para ser deus”, “um dia para falar como deus”, “um dia para morrer como deus”, “um dia para não existir como deus” (V, 35), “dispor ainda um sinal de menos/ e começar para trás a unir de novo”, “e ter o bom cuidado/ de não errar outra vez o caminho” (V, 38), “abraçar sua cabeça” (V, 39), “sangrar com um sangue transparente” (V, 41), “escavar ou preencher as coisas/ com o olhar”, “fazer o que se pensa/ apenas por pensá-lo” (V, 42), “separar um relógio da noite”, “instalar um circuito” (V, 58).

Também são frequentes os poemas que mencionam a urgência ou a necessidade de se fazer ou criar algo: “chegou para ela o momento/ de escrever no ar” (V, 2); “precisamos de uma letra que não precise saltar”, “precisamos de um espaço que vá de dentro para dentro” (V,

30); “já não resta outra alternativa/ senão apertar o botão que há no centro” (V, 34); “Quem poderá continuar olhando/ com o olhar vazio?” (V, 44); “Devemos viver a sombra como um fruto”, “devemos deixá-la gota a gota” (V, 56); “deve-se cortar os fios” (V, 58); “Não se deve esperar o choque do fundo” (V, 59). Com esses procedimentos, a partir deste livro a poesia de Juarroz ganha cada vez mais nitidamente os contornos do exercício espiritual.

Outro procedimento recorrente em seus livros é a descrição de algo que se coloca como meta a ser alcançada (pelo poeta? pelo leitor?): “Um mistério/ cujo maior mistério seja sua claridade./ Um mistério que consista em se mostrar” (VII, 2); “Uma névoa tão densa/ que não saibamos/ se nosso movimento/ vai para trás ou para adiante” (X, 40). Embora não esteja presente aqui, o verbo no infinitivo (fazer, criar, propiciar) está implícito, e também indica um convite à ação, um exercício de memória e de autoconvencimento. A própria sequência de alguns destes poemas indica isso: “Um caos lúcido,/ um caos de janelas abertas./ (...) Viajar pelas linhas/ que se quebram a cada instante/ (...) tocar as vértebras sem eixo,/ os círculos sem centro” (IV, 48); “Um mistério a que se tenha que acostumar/ como um olho a uma nova forma de luz./ E então, plantar ali os últimos farrapos” (VII, 2); “Um completo abandono,/ um abandono que nos permita confundir-nos com o aberto/ e extirpar as separações,/ as segregações e os números./ Abolir, por exemplo, a palavra” (VII, 99).

A sequência de vários poemas torna evidente que a injunção ao exercício não se dirige apenas ao próprio sujeito do enunciado, mas também ao leitor (ou pelo menos diz respeito a um sujeito coletivo, um “nós” que ultrapassa a figura do poeta): “Temos que começar/ a não nos refletirmos mais nas poças,/ a apagar nossa imagem dos espelhos,/ a abdicar de nossas cômodas representações” (VII, 35); “Ir arrancando palavra a palavra/ do corpo inusitado/ da linguagem do homem/ (...) já que não pudemos dotar cada uma/ com a palavra que esperava” (VII, 75); “Talvez se assumíssemos então/ nosso não buscado deslocamento,/ nossa marginalidade ou exílio,/ poderíamos (...)” (VII, 78); “Escapar do olhar dos outros (...)/ Mas como escapar/ do olhar que nos rodeia ainda que não haja nada? Talvez unicamente se crescermos para trás,/ se crescermos para o pequeno,/ se crescermos até merecermos o nada” (VII, 96); “Quebrar o hipnotismo das coisas, (...)/ que nos leva a segui-las, (...) quebrar o ciclo histórico/ de nos sentirmos sempre em frente de algo” (VII, 101); “Devemos conseguir que o texto que lemos/ nos leia” (VIII, 8); “o homem deve dar todos os seus passos” (VIII, 21); “Às vezes precisamos de um peso suplementar (...)/ É preciso então não se esquecer” (XI, IV, 36);

“é preciso recuperar o balbucio/ do começo ou do fim./ (...) Talvez descubramos então” (XII, 6); “Educar as sementes do nada/ (...) Porque nos faz falta essa colheita” (XII, 47); “Aprender a descer degrau por degrau/ e deter-se em cada um (...)/ Só assim não rodaremos” (XII, 74); “Deve-se ganhar o vazio desde antes,/ colonizá-lo com nossos abandonos” (XIV, 51).

A longa (embora não exaustiva) lista de exemplos acima demonstra que o exercício espiritual não é uma característica episódica ou circunstancial na obra de Juarroz; ao contrário, é um dos elementos definidores de sua singularidade no panorama da literatura argentina (e mundial) do século XX. Não temos conhecimento de nenhuma outra obra poética em que se observe tamanha profusão de exemplos, nem traços estilísticos tão recorrentes, de exercícios espirituais. A síntese encontrada por Juarroz para a tensão entre criação estética e responsabilidade ética só encontra paralelo na obra de Antonio Porchia.

Não é raro que se associe o nome de Roberto Juarroz ao do ítalo-argentino Antonio Porchia (1885-1968). Como se sabe, os dois se conheceram no início de 1951, sete anos antes de Juarroz publicar seu primeiro livro, e a amizade se manteve até a morte de Porchia. A relação que se estabelece desde o primeiro encontro entre os dois escritores não se restringirá ao campo pessoal: em 1958, Porchia escreverá um de seus únicos textos críticos de que se tem notícia, o brevíssimo prefácio à primeira *Poesía Vertical*; Juarroz, por sua vez, será um dos principais responsáveis pela divulgação das *Voces* de Porchia, através de ensaios, prólogos, entrevistas e artigos em jornais.

Apesar disso, não há nenhum estudo mais aprofundado acerca do diálogo entre suas obras poéticas. A declaração de Juarroz (1980: 88) de que “as formas de configuração expressiva” dos dois autores seriam radicalmente distintas parece ter sido tomada como uma verdade inquestionável pela crítica, sem que se investigassem os numerosos pontos de convergência — não apenas “espiritual”, como admite Juarroz (*Ibidem*), mas também formal — entre as *Voces* e a *Poesía Vertical*. Tendo isso em conta, pretendemos evidenciar alguns desses pontos, especialmente no que diz respeito ao cerne de nossa pesquisa: a metáfora do vazio e a concepção da atividade poética como exercício espiritual.

A afirmação rotunda de Juarroz (1980: 89) não deixa margem a dúvidas acerca da importância da “descoberta” das *Voces*: “a obra de Antonio Porchia veio me confirmar na busca disso que chamei *o vertical*”. Significativamente, a metáfora da verticalidade, que Juarroz utiliza para sintetizar sua própria obra, é retomada através de uma imagem similar, a da *profundidade*, no principal artigo escrito por ele a respeito de Porchia. Em *Antonio Porchia o la profundidad recuperada* (publicado originalmente em *Plural*, México, vol. IV, n. 11, em agosto de 1975, e incluído em JUARROZ: 1980: 159-172), Juarroz tenta se aproximar da obra de Porchia através de “uma reflexão sobre a profundidade, numa obra que é a profundidade” (*Ibidem*: 159).

Numa afirmação em que ecoam questões recorrentes em sua própria poética, Juarroz define a profundidade como “a dimensão onde cessam as categorias e as oposições da mente binária, cedendo lugar às correspondências e à função totalizadora” (*Ibidem*). A superação das dualidades — que, como veremos adiante, é um dos elementos que leva Juarroz a se interessar

pelo Budismo Zen — surge, portanto, como uma das características definidoras da obra de Porchia. O “salto da razão” (*Ibidem*: 138) que ele vislumbra nas *Voces* se fundamentaria numa ruptura com as modalidades habituais de pensamento: “a profundidade põe em crise os princípios da lógica e as convenções ou suportes habituais da razão. (...) Por isso, a máxima profundidade se opõe ao discurso” (*Ibidem*: 160-161). Nesse sentido, a forma fragmentária e paradoxal dos aforismos seria a mais adequada para exprimir — nos limites do discurso — essa oposição.

Em seu aspecto sintético e fragmentário, as *Voces* incorporariam a constatação de que as coisas não têm fundo:

Mas há muitas possibilidades de não ter fundo. Uma delas consiste em não ter forma. De que se sustentaria então o fundo? Outra é a evidência de que toda forma está aberta no extremo. E outra mais ainda é a qualidade transitória e ilusória de qualquer forma.

Formas abertas ao extremo, construções que contrariam a gramática normativa e a lógica cotidiana, frases que só se completam na imaginação do leitor, esses mínimos “relâmpagos” (Cf. JUARROZ, 1995, vol. 2: 389) sintetizariam o caráter efêmero e precário da própria experiência humana.

Num outro ponto do mesmo artigo, Juarroz (1980: 162) afirma: “A profundidade é risco. De quê? De não encontrar nada. Por isso Porchia diz: *Não descubras, que pode não haver nada. E nada não se volta a cobrir*”. Como na *Poesía vertical*, a profundidade (e, conseqüentemente, a verticalidade) tem como conseqüência — ou pressuposto — inevitável a constatação do vazio. Contudo, também aqui a metáfora do vazio não é considerada unicamente em seu aspecto negativo: “A profundidade é o vazio afirmativo, a negação que se transfigura em si. O signo da profundidade é conjunção do menos e do mais: é menosmais ou maismenos” (*Ibidem*).

Essa conjunção está presente em vários poemas de Juarroz, como em XII, 76: “É melhor não fazer a conta./ O dever e o haver se misturaram/ (...) os sinais teimosamente se invertem,/ o mais e o menos se permutam/ como rótulos oscilantes”. O que é apontado como característico da obra de Porchia reaparece na própria poesia de Juarroz como atributo da realidade, compreendida em sua totalidade inapreensível pela razão: “As contas da realidade

não são claras/ ou pelo menos não o é/ nossa leitura dos seus resultados” (X, 20); “O saldo do homem é impossível. / Também é impossível/ o saldo do todo,/ o saldo do ser” (XII, 76).

O sentido positivo da negação, se de fato pode ser notado em várias das *Voces*, não está menos presente na *Poesía vertical*: “Negar o nada é adotá-lo./ Negar algo é um reconhecimento./ Toda negação é uma afirmação” (XI, IV, 24); “Também há espaços feitos de nada,/ âmbitos imprescindíveis para descansar por um momento” (XII, 36); “O homem quase não existe,/ mas pode colaborar com sua ausência” (IV, 53); “Não fazer nada/ às vezes salva o equilíbrio do mundo,/ ao fazer com que algo também pese/ no prato vazio da balança” (XIII, 52). Assim, torna-se evidente que a reflexão sobre a obra de Porchia é também uma declaração dos princípios que norteiam a própria criação poética de Juarroz.

É nesse sentido que podemos ler a afirmação de que não há profundidade autêntica sem uma dimensão religiosa: “Não concebo o profundo sem um sentimento de vinculação com a totalidade, que pode assumir, como em Porchia, a forma de uma nostalgia diante de uma perda: *‘Há muito que não peço nada ao céu e ainda não baixaram meus braços’*” (JUARROZ, 1980: 169). Os ecos dessa nostalgia perpassam toda a obra de Juarroz: “a maior tentação/ de dois seres que se aproximam/ é fundar um novo deus,/ um deus que compreenda a si mesmo/ e corrija este engano,/ este trauma fatal/ dos deuses partidos” (XI, IV, 1); “O homem é o avesso do infinito,/ ainda que o acaso o transporte por um instante ao outro lado” (IX, 14); “Ainda que tivéssemos sido tudo,/ desejaríamos no entanto ser algo mais” (XIII, 6).

No entanto, o poeta imediatamente matiza o significado dessa religiosidade: “Longe de todo dogma ou ortodoxia, a necessidade de transcendência aparece em toda sua nudez, como algo inseparável do pensar profundo e da poesia. Mais que fé ou sentimento do sagrado, uma mística inserção no mistério que nos envolve” (JUARROZ, 1980: 169). Significativamente, é no Budismo Zen que Juarroz encontrará a imagem mais adequada para compreender esse amálgama entre afirmação e negação, esse “algo mais forte que a dúvida e menos ingênuo que a fé” (*Quase razão*, 3):

Como entrar numa obra que é profundidade? Um caminho é o indicado por Porchia: vê-la com profundidade, para que se torne superfície. Outro caminho poderia ser dado pela paradoxal resposta de um mestre à pergunta sobre como fazer para entrar na filosofia: *Estar dentro*. Outro estaria em ser ou tornar-se profundidade, como queria Plotino em relação ao divino ou ao belo. E outro

ainda poderia ser criar em si mesmo o vazio necessário para a inundação da profundidade, parafraseando a Eckhart. E outro ainda, levantar uma flor e sorrir, como o faria um mestre Zen, sem buscar nem dizer outra coisa. Creio que, se Porchia tivesse tido que escolher, teria escolhido a última alternativa. (JUARROZ, 1980: 171)

A alusão a um dos mais conhecidos *koans* da tradição budista (cf. WELTER, 2000: 75), o episódio em que Māhākāśyapa, um discípulo de Buda, destaca-se na multidão por ser o único a sorrir quando o Mestre levanta uma flor, associa a Porchia (e, sub-repticiamente, à relação entre este e Juarroz) um dos elementos fundamentais da tradição do Zen: a “transmissão silenciosa”. De acordo com essa tradição, os princípios mais importantes do Zen são transmitidos diretamente de mestre para discípulo, através de ações e gestos concretos, muito mais do que “apenas por letras e palavras” (*Idem*: 79-80).

É importante notar que Juarroz, neste e em outros momentos, não se limita a analisar ou descrever a obra de Porchia, como se esta fosse “apenas literatura”; ao contrário, enfatiza reiteradamente seu aspecto etopoético: “O que Porchia fez não é literatura, é outra coisa, algo que vai além, aproximando-se dos extremos do humano” (GONZALES DUEÑAS; TOLEDO, 1998). Tão importante quanto a “reflexão sobre a profundidade” é o retrato que se vai traçando do escritor, uma vez que “ele vivia suas vozes” (*Ibidem*) e “o gênio de Porchia não radicava só no escrever, mas também no viver. Porque a obra fundamental, em último termo, tem que estar sustentada por uma vida fundamental” (*Ibidem*).

A dimensão religiosa apontada nas *Voces* se estende não apenas à vida do autor, mas à relação entre mestre e discípulo:

Para nos reunirmos era necessária uma espécie de peregrinação: a casa de Porchia ficava na periferia de Buenos Aires, mas completamente do outro lado de onde eu vivo. Atravessar a cidade de ponta a ponta implicava um peregrinar, quase no sentido religioso (*Ibidem*); visitá-lo era uma peregrinação rumo à força interior, rumo ao pensamento desperto e ativo, rumo à verdadeira inteligência. Uma peregrinação rumo à profundidade, sem hieratismos nem formalidades, onde o encontro se dava numa atmosfera de espontânea generosidade. Visitar a Porchia era ter o privilégio de viver um pouco a sabedoria e a ver brotar da

humildade e da solidão como um fruto no qual convergiam com igual plenitude a sabedoria da vida e a sabedoria da linguagem, possivelmente inseparáveis em última instância (JUARROZ, 1980 b).

A relevância conferida à indissociabilidade entre a vida e a obra de Porchia não parece ser uma interpretação idiossincrática por parte de Juarroz. Alberto Ponzo, que também conviveu com quem ele chamou de “mestre da vida e da palavra”, afirma que “sua vida e sua palavra eram uma coisa só” (PONZO, 1986); quase com as mesmas palavras, Daniel Barros (1964), num artigo publicado vinte anos antes, afirmava que “vida e poesia são uma mesma coisa em Porchia”; Alejandra Pizarnik, numa formulação concisa e cabal, ressalta essa mesma característica: “que terrivelmente importante foi — é — ter conhecido sua voz, suas vozes” (*Apud* BENARÓS, 1988: 108).

Entretanto, no que diz respeito a Juarroz, a caracterização de Porchia como “um dos poucos seres (...) aos quais se pode assignar, com toda legitimidade, a ideia de mestre” (GONZALES DUEÑAS; TOLEDO, 1998) tem um duplo sentido: por um lado, reafirma a concepção da poesia como exercício espiritual: “a poesia é um modo de vida ou não é nada” (*Ibidem*), “a obra de Antonio Porchia (...) me ajudou também a compreender como uma vida pode se conjugar com uma atitude interior” (JUARROZ, 1980: 88); por outro, estabelece uma distinção entre mestre e discípulo:

não creio que as linhas, as formas de configuração expressiva, os modos da linguagem seguidos por Porchia e buscados por mim sejam análogos. Diria que andamos por caminhos associados, mas não similares. O que importa em Porchia é sua atitude diante do real, atitude que comparto. (*Ibidem*)

A ênfase na “correspondência espiritual” (*Ibidem*) entre ambos, embora perfeitamente justificada, acaba mascarando outro aspecto menos evidente do convívio entre os dois escritores: a presença reiterada das *Vozes* (e não apenas da “voz”) de Porchia ao longo de toda a obra de Juarroz. Um único fragmento do mestre, como “Às vezes, de noite, acendo uma luz para não ver” (PORCHIA, 2006: 51), é citado, glosado e reelaborado por vários poemas do discípulo: “Quando se apaga a última lâmpada/ não se apaga apenas algo maior que a luz:/ também se acende a sombra” (VI, 12); “Toda luz ilumina./ E até talvez deslumbra./ Mas a

claridade está no reverso da luz” (VI, 53); “Certas luzes apagadas/ iluminam mais/ que as luzes acesas” (XII, 5); “Apagar uma luz me deslumbra mais que acendê-la” (*Quase poesia*, 24); “Lá onde a luz não ilumina, talvez ilumine a sombra” (*Quase poesia*, 43); “A lâmpada apagada/ tem uma claridade/ que redime o engano/ do acaso de acender-se” (XIV, 92).

O exemplo mais patente de que os fragmentos de Porchia foram um modelo literário para Juarroz são os *Fragmentos verticales*, uma parcela praticamente ignorada (a despeito de seu volume: 435 textos) de sua produção, que consiste em formulações condensadas e despojadas que nitidamente emulam as *Voces*, tanto pela forma (em que abundam os paradoxos e as repetições) quanto pela temática: “Onde está o que falta? Talvez somente aqui, onde falta” (*Quase poesia*, 27); “Já que devemos esquecer tudo, deveríamos pelo menos uma vez nos lembrar de tudo” (*Quase poesia*, 54); “Tomar uma coisa mata algo. Não tomá-la, também” (*Quase razão*, 15). Evidentemente, a tradição aforística é muito ampla e variada, e não podemos descartar outros modelos para os *Fragmentos verticales*, especialmente os aforismos de Nietzsche, autor com o qual Juarroz tem mais de um ponto de contato; contudo, é possível ouvir o eco das *Voces* em várias de suas páginas.

Ademais, alguns elementos característicos do estilo de Porchia, como a repetição de um mesmo termo (ou de palavras que são aparentemente sinônimos) com sentidos distintos, e às vezes opostos — presente em frases como “Um homem só é muito para um homem só” (PORCHIA, 2006: 73); “Nada não é somente nada. É também nossa prisão” (*Ibidem*, 45); “Cheguei a um passo de tudo. E aqui eu fico, longe de tudo, um passo” (*Ibidem*, 48) — podem ser notados também nos poemas de Juarroz: “A nenhum olhar basta olhar” (V, 28); “A morte é um corpo, e não uma sombra./ Um corpo sem sombra” (VII, 74); “Todos os templos estão desabitados/ porque não estão vazios./ Só num templo totalmente vazio/ pode habitar o espaço de um templo” (XII, 56).

Em vários outros momentos, a estrutura lapidar e aforística das *Voces*, quase sempre fundamentada numa afirmação paradoxal, insinua-se na *Poesía vertical*: “Há trajes para se desvestir” (I, 23); “Há pegadas que fabricam seu pé” (III, I, 3); “A vida quer ser vida e não vida” (IV, 45); “A geometria do ser não tem espaço” (IV, 52); “A vida aprende sua lição/ do movimento daquilo que não vive” (V, 15); “O pensamento não cabe no homem” (V, 36); “A sombra de uma flor também perfuma” (VI, 6); “Não nos mata morrer:/ nos mata ter nascido” (VII, 106); “Há um oco que se deve esvaziar” (X, 53); “Até os mortos matam” (X, 66); “Até

deus não é mais que um começo” (XII, 54); “Só um homem que cai/ poderia sustentar um deus” (XIII, 25); “Devemos dizer também o silêncio” (XIII, 73).

Apesar de haver pouquíssimos poemas de Juarroz que citam literalmente as *Voces* (como IV, 25; XI, II, 25 e XII, 44), podemos apontar diversas passagens da *Poesía vertical* que parecem reformular, ampliar ou matizar fragmentos de Porchia. Tomemos como exemplo os versos iniciais do poema XIII, 38: “Tudo vem até nós:/ não vamos até nada”. Trata-se inequivocamente de uma variante de “O homem não vai a parte alguma. Tudo vem ao homem, como o amanhã” (PORCHIA, 2006: 40), fragmento que evidencia o uso magistral (ainda que parcimonioso) da imagem poética por parte de Porchia. A afirmação de Juarroz (1980: 88) segundo a qual “em Porchia não há uma adesão muito intensa ou evidente à imagem poética. A linguagem de Porchia é mais direta, mais despojada” talvez seja pertinente, mas não pode ocultar o fato de que algumas das imagens poéticas mais potentes das *Voces* reaparecem na *Poesía vertical* em contextos muito semelhantes.

A figura sugestiva do amanhã (e da manhã, sugerida pela mesma palavra) que se move em direção a um homem estático é retomada por alguns versos da “glosa” de Juarroz: “do céu que vemos/ ou do céu que não vemos”, “o sonho que despoja a noite/ ou a noite que despoja o sonho”. No entanto, o poema não se limita a expandir o sentido inicial do aforismo tomado como ponto de partida; sua última estrofe propõe uma exceção à passividade sugerida pelos versos iniciais: “Tudo vem até nós,/ exceto talvez essa figura muda/ que armamos com um matiz de cada coisa/ e que talvez se alce ao desabarmos/ para andar por conta própria”.

Caracteristicamente colocada como hipótese incerta (“tal vez”, “quiza”), essa exceção vem reafirmar um dos elementos centrais na poética de Juarroz: a concepção da poesia como “a margem maior de criação que o homem possui. Não, evidentemente, a partir do nada, mas sim a partir de si mesmo, de sua própria conversão em algo diferente, de sua própria invenção a partir da interminável invenção que é a linguagem” (JUARROZ, 2000: 14). Essa “figura muda”, que lembra *O elefante* de Drummond — “Fabrico um elefante/ de meus poucos recursos”, em ANDRADE, 1986: 95 —, surge como exceção justamente por exigir o papel ativo do homem, que deve “armá-la” como “último reduto de salvação num mundo que desmorona” (JUARROZ, 1980: 118). Uma exigência semelhante se revela em algumas *Voces*: “O universo não constitui uma ordem total. Falta a adesão do homem” (PORCHIA, 2006: 42).

Sem pretender realizar um levantamento exaustivo das imagens poéticas das *Voces* que são retomadas e transformadas pelos poemas de Juarroz, cumpre apontar aqui pelo menos mais duas, intrinsecamente relacionadas: a da verticalidade, que o próprio Juarroz elegerá como síntese de toda a sua obra, e a do vazio, sobre a qual nos deteremos mais adiante. Um dos fragmentos de Porchia estabelece claramente o vínculo entre essas duas imagens: “Subir, subir e, alcançado o cume, contempla-se um abismo” (*Apud* PONZO, 1986: 39).

O movimento vertical, que representa simbolicamente a busca de uma dimensão mais “elevada” ou “profunda” na compreensão da realidade (em oposição à “superficialidade” da vida cotidiana), cujo caráter de exercício é enfatizado pela repetição do verbo (“subir, subir”), pode ser ascendente ou descendente (em Juarroz, esses dois movimentos são sintetizados pelas imagens recorrentes do *salto* e da *queda*): “O homem é ar no ar e para ser um ponto no ar precisa cair” (PORCHIA, 2006: 49); “O verdadeiro ‘está bem’ eu me digo no chão, caído” (*Ibidem*: 97); “Não descubras, que pode não haver nada. E nada não se volta a cobrir” (*Ibidem*: 92).

Essa “escavação” (cf. JUARROZ, 1980: 89) da realidade, essa “atitude do homem que não se conforma com o aparente” (*Ibidem*: 90), é um dos elementos fundamentais da obra de Porchia, que repetidamente afirma a necessidade de desvelar e “descobrir” algo sob a superfície da percepção habitual, ainda que a consequência disso seja a constatação reiterada do vazio: “Quem viu se esvaziar tudo, quase sabe de que se enche tudo” (PORCHIA, 2006: 39); “Toda coisa existe pelo vazio que a rodeia” (*Ibidem*: 56). Um movimento semelhante pode ser observado em várias passagens da *Poesía vertical*, como III, I, 16: “Ir até o limite é ficar sem lugar, / porque o limite não é um lugar”. A imagem de um movimento ou uma busca que conduz ao vazio, à “impossibilidade do regresso”, já está indicada nos fragmentos de Porchia (2006: 70): “Ninguém pode não ir além. E além há um abismo”.

Movimento inevitável em direção à morte, ou à constatação de que toda identidade é precária e, em última análise, falsa? “Só alguns chegam a nada, porque o trajeto é longo” (*Ibidem*: 53). Enquanto Porchia sintetiza todo o processo de forma lapidar, Juarroz prefere recriá-lo passo a passo, num dos seus poemas mais célebres (V, 38), que será analisado mais detalhadamente na sequência deste ensaio. Se o trajeto para nada é longo, “talvez a existência do homem consista simplesmente/ em aperfeiçoar o não existir”, aventa Juarroz em outro texto (IV, 53). Mais do que um acúmulo de qualidades ou ações, o que se requer é um exercício

de despojamento: “Como me fiz, não voltaria a me fazer. Talvez voltaria a me fazer como me desfaço” (PORCHIA, 2006: 52).

A valorização do despojamento como modo de vida e de expressão é outro traço que aproxima Porchia da “vida nua do Zen” (cf. PONZO, 1986: 72). Levada até as últimas consequências, a pobreza (que o autor não predicou como ideal, mas viveu como realidade concreta) assume um caráter de revelação: “Quando nada mais me restar, não pedirei mais nada” (PORCHIA, 2006: 65); “Minha pobreza não é total: falta eu” (*Ibidem*: 40). Fiel à unidade entre vida e palavra em Porchia, o despojamento também se manifesta na prática da escrita: “E continuarei eliminando as palavras ruins que pus em meu todo, ainda que meu todo fique sem palavras” (*Ibidem*: 85). Assim, se a “purgação do mal” é repetidamente contestada pelas *Voces* no plano moral (“Creio que são os males da alma, a alma. Porque a alma que se cura de seus males, morre” (*Ibidem*: 41); “Iria ao paraíso, mas com meu inferno; sozinho, não” (*Ibidem*: 66); “Uma alma santa não nasce de um paraíso; nasce de um inferno” (*Ibidem*: 112)), no plano expressivo ela surge como caminho que, em último termo, conduz ao silêncio — mas a um silêncio de segundo grau, cheio de significação: “Uma coisa, até não ser inteira, é ruído, e inteira, é silêncio” (*Ibidem*: 45).

Também para Juarroz o “silêncio interior” é “a mais difícil conquista” (*Quase razão*, 14), algo que se enuncia quase sempre como iminência e busca: “vou chegando ao começo:/ a palavra sem ninguém,/ o último silêncio,/ a página que já não se enumera” (V, 18); “a palavra ensaia seus silêncios/ depois de combinar todo o combinável” (X, 36); “devemos dizer também o silêncio” (XIII, 73). No entanto, na tentativa de distinguir o silêncio banal, que “é quase sempre/ nada mais que um terreno baldio,/ rodeado por umas cercas lamentáveis/ que impedem que o arrastem as formigas” (X, 5), do “alfabeto do silêncio” (VI, 27) a que sua poesia aspira, Juarroz se contrapõe ao fragmento de Porchia citado anteriormente: “uma coisa não é silêncio”, e vai além: “a morte não é silêncio.// Ser não é silêncio” (XI, I, 24).

Como lembra Meschonnic (2006: 38), “para a linguagem, não existe fora da linguagem. Os silêncios fazem parte dela. Aliás, nós os fazemos falar”. É nesse sentido que Juarroz evoca a insuficiência de se refugiar num ideal nostálgico abstrato, fora do mundo ou da linguagem: “Nos arredores destes fatos/ só há farrapos de nostalgia:/ a nostalgia do silêncio/ que quiçá alguma vez existiu./ Ou talvez não existiu nunca/ e devemos criá-lo?” (XI, I, 24). Para ele, o silêncio é um aprendizado contínuo e incessante, como se depreende do *Fragmento*

vertical que fecha sua obra: “Aprendemos a escrever sobre todas as superfícies, até sobre a água. Mas não aprendemos a escrever em cima do silêncio, porque não sabemos escrever com o silêncio” (*Quase ficção*, 124).

Assim, há uma diferença importante entre a obra de Porchia, que aponta para o silêncio como uma resolução possível das aporias da realidade, e a de Juarroz, que “não se resigna ao silêncio” (JUARROZ, 1980: 48) e renuncia à ideia de um fim para a atividade poética: “a única salvação de todo andar é não chegar” (*Quase poesia*, 61). Compreendemos melhor, assim, a aparente contradição de uma “poética do vazio” (cf. STALLING, 2010: 147) que se desdobra em centenas de poemas e milhares de versos: ao despojamento progressivo preconizado pelas *Voces*, Juarroz opõe a recorrência do exercício, em que toda interrupção é apenas o ponto de partida para um novo início.

Se Eraso Belalcázar tem razão ao afirmar (2011: 70) que a *Poesía vertical* surge e se consolida “com dificuldade, pois estava na contramão de quase tudo o que se escrevia então”, a análise de sua correspondência com a obra de Porchia evidencia que a convivência entre os dois escritores foi fundamental para que Juarroz consolidasse alguns dos elementos que se tornarão característicos de sua poética: a concepção da poesia como exercício espiritual; a busca de uma dimensão *vertical* da experiência; a imagem do vazio como elemento constitutivo da condição humana. Sob essa perspectiva, a singularidade da obra de Juarroz na produção poética argentina da segunda metade do século XX não se deve a uma postura de isolamento em relação ao que se escrevia na época, mas a uma síntese particular das tensões presentes no momento em que nasce a *Poesía vertical*.

O VAZIO COMO META

1.

Embora vários críticos tenham assinalado a proeminência da metáfora do vazio na *Poesía vertical*, o único a aventar uma hipótese interpretativa que superasse a análise meramente temática foi Guillermo Sucre (1985: 243), ao apontar que “o vazio aqui não é uma ideia, mas sim um elemento de fertilidade”. Essa formulação nos permite observar duas singularidades no uso da metáfora do vazio por parte de Juarroz: em primeiro lugar, seu aspecto positivo, fecundo, em contraposição ao sentido habitualmente negativo que lhe é atribuído na tradição ocidental; em segundo, seu caráter dinâmico, a capacidade de gerar outros sentidos a partir da sua presença.

Ainda que aponte para essas singularidades, a análise de Sucre não elucida de que maneira Juarroz transforma uma imagem tradicional num “elemento de fertilidade”. A observação, na primeira parte deste ensaio, sobre a coincidência entre o uso recorrente da metáfora do vazio e a presença de construções que apontam para um “programa de ação” (a partir de *Quinta Poesía Vertical*, de 1974) sugere que a singularidade da *Poesía vertical* não está na presença reiterada do vazio, mas sim em seu uso particular.

Em outras palavras, a metáfora do vazio é um elemento central na poética de Juarroz porque ela confere um novo sentido às principais experiências que os seus poemas recriam: o sentimento de identidade individual, a relação com a linguagem e a busca de um fundamento metafísico para a existência. Na sequência deste trabalho, procuraremos demonstrar que a reconfiguração radical de cada uma dessas experiências é o que confere a essa metáfora um caráter fecundo e desconcertante.

2.

É na *Quinta poesia vertical* que Juarroz estabelece o vínculo mais nítido entre vazio e identidade individual. Formulado como uma espécie de “exercício negativo”, o poema V, 38 se inicia com uma longa série de subtrações: “Menos que o circo gasto de teus sonhos (...). / Menos que o dorso aberto de teus livros (...). / Menos do que os amores que tiveste (...). / Menos que o deus que um dia foi ausência”. Há ainda outros cinco versos que se iniciam com “menos que” — traço que enfatiza o caráter de progressivo despojamento dos elementos mais díspares em busca de um fundamento para a identidade.

A ênfase na participação do destinatário (“teus sonhos”, “tuas mãos”, “teus livros”) no início do poema dá lugar a um progressivo esvaziamento da identidade, através de imagens como “o céu que não tem mais estrelas”, “o canto que perdeu a música” e “o fumo que esqueceu seu ar”, que culmina na proposição final (já na segunda estrofe), formulada desta vez de modo impessoal, a que se renuncie à “farsa de ser algo”.

Sob o acúmulo de formas que estruturam progressivamente a personalidade, o poema propõe a busca da “primeira palavra”, “sua forma anterior às suas letras” — não com o intuito de encontrar uma identidade primigênia e essencial, mas unicamente para constatar seu caráter vazio. O “aprendizado pertinaz do nada” se apresenta, assim, como uma “alteração do olhar”, que constata o caráter contingente e arbitrário de qualquer identidade individual.

Note-se que o que está em questão aqui não é a existência do indivíduo, mas sim a possibilidade de se encontrar uma natureza intrínseca para a sua identidade. Para Juarroz, a “farsa” não consiste em “ser”, mas em “ser algo”, isto é: tomar como essencial qualquer circunstância biográfica ou histórica contingente. Assim, o progressivo despojamento de todos os elementos que compõem a subjetividade leva à constatação de que “o sujeito (...) não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — e se pôs — em jogo” (Cf. AGAMBEN, 2007: 63).

A importância da “primeira palavra” no poema indica uma concepção de identidade muito próxima à de Agamben (que, de resto, retoma uma formulação de Heidegger), para quem “a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem” (*Ibidem*).

A concepção do sujeito como constitutivamente discursivo e dialógico é recorrente na obra de Juarroz: “o diálogo que sou” (XI, I, 27); “o ser é escrita” (XI, I, 32); “Quando todas as palavras/ voltarem outra vez a ser começo,/ o homem também começará de novo” (XIII, 42); “Só nossa palavra/ nos torna realidade” (XIV, 42).

Se “toda perda é o pretexto de uma descoberta” (VI, 3), o deslocamento provocado pela constatação do vazio do sujeito tem um caráter ambivalente. Por um lado, a “marca da *falta*” (cf. ARFUCH, 2010: 29) imprime a qualquer experiência subjetiva um caráter precário e incompleto: “não há olho que não precise de um suplemento,/ não há sacada que avance suficientemente no vazio,/ não há fórmula na qual não falte pelo menos uma cifra, (...) o inteiro é impossível” (VII, 62). Por outro, o caráter móvel e contingente da constituição do sujeito abre espaço para a possibilidade de autocriação.

Assim, é a partir da metáfora do vazio que podemos compreender a afirmação de Juarroz (1986) de que “a poesia cria realidade”. Se a autocriação consiste, fundamentalmente, na substituição de um vocabulário herdado por um vocabulário próprio (cf. RORTY, 2007: 171), a atividade do poeta não é um jogo gratuito que se esgota na contemplação estética, mas algo muito mais relevante: a propiciação de novos *modos de ser*. Evidentemente, tal propiciação só cumpre seu potencial criativo através da participação do leitor: “a poesia deve ser vivida” (JUARROZ, 1986).

Sob essa perspectiva, compreendemos outro aspecto relevante da oposição traçada por Juarroz entre a verticalidade atribuída à atividade poética e a horizontalidade da “prepotência política ou ideológica” (*Ibidem*). Como aponta Sloterdijk (2011: 529-530),

a ideia do progresso e da evolução na modernidade se revela a pior inimiga da metanoia radical à antiga. (...) O evento central dessa época não leva, portanto, o nome de secularização, mas sim o de desradicalização da distinção ética — ou ainda, se se quer, o de desverticalização da existência.

Entendida como exercício que modela o sujeito, a *Poesia vertical* não se propõe como agente de transformação social, mas como “uma forma eminente de superação do eu” (*Quase razão*, 85). Partindo do pressuposto heideggeriano de que o vocabulário utilizado pelo sujeito “determina o que ele pode assumir como um projeto possível” (cf. RORTY, 2007: 190), a subordinação da poesia ao discurso político, “a conformidade com não importa qual

preceptiva, a transigência com qualquer limite ou doutrina” (JUARROZ, 1986) implicaria um apequenamento, uma incompreensão do seu caráter efetivamente subversivo.

O papel da poesia seria, portanto, “abrir o espaço novíssimo/ onde a palavra não seja simplesmente/ um signo para falar/ mas também para calar,/ canal puro do ser” (XII, 1). A alusão ao “ser” (observável em várias outras passagens de Juarroz, como I, 3; VI, 8; XII, 56; XII, 76; XIII, 3; XIV, 3) é outro indício da influência de Heidegger, para quem, “chegando, na angústia, ao limite da experiência de seu ser lançado, sem voz, no lugar da linguagem, o *Dasein* encontra *outra Voz*, ainda que esta Voz chame somente no modo do silêncio” (cf. AGAMBEN, 2006: 81). Em oposição à linguagem cotidiana, frequentemente caracterizada em termos negativos (como em V, 7: “porque aqui e agora a palavra não existe”), a poesia representaria a possibilidade de “sacrificar o nome das coisas/ para ganhar sua presença” (VI, 40).

Nesse aspecto, como em tantos outros, Juarroz segue em sentido oposto à tendência dominante na poesia argentina da época, que se torna cada vez mais permeável às “vozes da rua, da política, do jornalismo, dos meios de comunicação de massa” (cf. DALMARONI, 1993: 13). Para ele, há uma oposição inconciliável entre a linguagem *instrumentalizada* do discurso cotidiano e a linguagem *criada* pela poesia: “desconfio extremamente de tentar tornar públicas as buscas profundas com os mesmos instrumentos com que se faz a propaganda dos artigos de consumo” (JUARROZ, 1980: 110).

Juarroz não concebe a leitura como simples decodificação de mensagens, uma vez que define a poesia como busca de “palavras para não dizer” (VI, 10) e mensagens que “inventem a quem deve encontrá-las” (VI, 4). Aos “signos que dizem as coisas”, opõe os “signos ou antissignos que as calam” (VI, 16), acrescentando que “somente com eles é possível/ consumir a mágica intempérie,/ a suprema metáfora/ de ser como não ser/ ou não ser como ser”. De modo similar, opõe a palavra que “denomina” à palavra que “existe” (VI, 49) — o que remete também às metáforas da “canção intraduzível” (VII, 1) e do “canto/ que não vai a parte alguma” (VII, 8), irreduzíveis a um significado que lhes seja externo.

Embora seja um lugar-comum na reflexão crítica contemporânea sobre a poesia, a reivindicação da necessidade de criar uma nova linguagem — e “desbatizar o mundo” (VI, 40) — é um traço que remete a obra de Juarroz aos exercícios de “secessão do mundo” apontados por Sloterdijk (2010: 328-329) como inerentes à prática ascética. A crítica ao lugar-comum é

um lugar-comum. A originalidade de Juarroz está no fato de que ele vê no exercício e na “repetição repetidora” (cf. SLOTERDIJK, 2010: 285) a única forma de ultrapassar os clichês e os automatismos da linguagem cotidiana.

Nesta poética, “tirar a palavra do lugar da palavra” (XII, 1) é um imperativo lançado tanto ao poeta quanto ao leitor, e a forma encontrada por Juarroz (o verbo no infinitivo, frequentemente associado à expressão “Hay que”, injunção dirigida em primeira instância ao próprio sujeito do enunciado, mas que, por sua forma impessoal, pode implicar também o leitor) potencializa a permeabilidade entre o sujeito da enunciação e o receptor. Se, como aponta Stierle (1999: 224), em todo poema “o sujeito lírico (...) é um sujeito em busca de sua própria identidade, cuja articulação lírica está contida no movimento dessa mesma busca”, na *Poesía vertical* essa característica se torna ainda mais marcante pela “convergência da perspectiva do eu falante e do receptor” (*Ibidem*: 228) e pela concepção do sujeito como constitutivamente vazio.

Outro artifício utilizado por Juarroz para favorecer essa “convergência de perspectiva” é o que Stierle denomina “aumento da complexidade dos contextos” (*Ibidem*: 219): a substituição da referência a contextos claramente identificáveis por espaços imaginários, que só se instauram no momento efetivo de leitura. Assim, os elementos prosaicos — tão caros à maior parte dos poetas da época — estão presentes na *Poesía vertical*, mas quase sempre remetem a uma fratura da lógica cotidiana: “uma chuva já sem chão nem céu” (I, 1); “um morno elevador que continuasse/ por cima do teto” (III, I, 27); “Uma mosca anda de cabeça para baixo pelo teto, / um homem anda de cabeça para baixo pela rua/ e algum deus anda de cabeça para baixo pelo nada” (IV, 7); “Há uma porta aberta, no entanto devemos forçá-la” (VI, 104).

De forma similar, a geografia é reinventada (quase sempre através de figurações negativas): “no cais de um porto talvez inexistente” (II, 77); “o impossível não precisa de lugar” (III, I, 16); “os rios negros não desembocam em parte alguma./ (...) Não é possível navegar sua água,/ sua quase água, sua excessiva água” (III, II, 14); “De uma pedreira que não existe/ extraí pedras que existem” (VII, 4); “Esses rios que nem sequer correm/ com um leito por baixo/ e uma camada de ar por cima,/ porque também eles/ costumam estar dentro dos rios” (VII, 30). Desse modo, a poesia instaura uma espécie de *beterotopia*, um espaço em que a

lógica cotidiana é subvertida (cf. FOUCAULT, 1994) — o que propicia (ao menos potencialmente) uma maior participação do leitor:

Por essa via, o leitor é liberado de sua situação “real” e introduzido num novo espaço perceptivo, atemporal, sem restrições concretas, que multiplica o contexto comunicativo e o estende a toda situação de leitura em que se cria o mundo imaginário pelo qual esses objetos e acontecimentos voltam a ter presença. (POZUELO YVANCOS, 1999: 190)

Um efeito semelhante ocorre com o uso do pronome “tu”: se na primeira e na segunda *Poesía vertical* ele quase sempre remete a um indivíduo único, ora um presumível par amoroso, à maneira da poesia romântica (como em I, 20; I, 44; I, 51; II, 58; II, 60), ora Deus (como em I, 24), a partir do terceiro livro de Juarroz sua identificação se torna problemática — ele ainda pode remeter a um indivíduo único, mas também ao leitor ou ao sujeito lírico. Essa “indecidibilidade” remete a um traço característico dos exercícios espirituais:

O cuidado de si (...) se apresenta como uma regra aplicável a todos, praticável por todos, sem nenhuma condição prévia (...). Prática incondicionada, é verdade, mas prática que, de fato, era exercida sempre em formas exclusivas. Com efeito, somente alguns poucos podiam ter acesso a esta prática de si ou, em todo caso, somente alguns podiam levá-la à sua meta. E a meta da prática de si é o eu. Somente alguns são capazes de si, muito embora a prática de si seja um princípio dirigido a todos. (FOUCAULT, 2004: 156)

Assim, enquanto um poeta como César Fernández Moreno apresenta como traço estilístico característico “a proliferação de referências e palavras fortemente identificadas com uma cultura muito situada” (cf. DALMARONI, 1993: 15) e preconiza o abandono da poesia como “exercício especializado e excludente”, fundamentando sua decisão no *slogan* de que “a poesia é para todos” (cf. BLANCO, 2008: 14), Juarroz problematiza ao máximo a referência do discurso descritivo — não para torná-lo obscuro ou excludente, mas para produzir o efeito de “ruptura” que ele considera essencial na poesia.

3.

Não há nenhum estudo crítico que tenha aproximado a obra de Juarroz à de Nietzsche. No entanto, a dedicatória que o poeta argentino escolheu para a *Poesía vertical* (“A quase todos. Ou a quase ninguém? Mas a ti.”) é muito semelhante ao subtítulo de *Assim falou Zaratustra* (“Um livro para todos e para ninguém”) — com três acréscimos típicos do estilo de Juarroz: o advérbio “quase”, que despe de ênfase a generalização presente nos pronomes “todos” e “ninguém”; a interrogação, que confere uma tonalidade menos assertiva à frase; e a presença da segunda pessoa do singular, que invoca a participação do leitor.

Torna-se plausível, assim, uma primeira aproximação a partir do caráter ambivalente da ascese proposta por ambos. Como lembra Sloterdijk, “toda ética superior enuncia um imperativo geral diante do qual quase ninguém se sente tocado. Há dois mil e quinhentos anos que a injunção absoluta tenta sacudir a consciência dos homens, e só uma pequena minoria se deixa provocar” (JEANCOURT-GALIGNANI, 2011). Mas há uma coincidência muito mais importante entre os dois escritores: para Nietzsche, como para Juarroz, o “ideal ascético” é o que estabelece o vínculo decisivo entre vazio e verticalidade:

“Para quê o homem?” — era uma pergunta sem resposta; faltava a *vontade* de homem e terra (...). O ideal ascético significa precisamente isto: que algo *faltava*, que uma monstruosa *lacuna* circundava o homem — ele não sabia justificar, explicar, afirmar a si mesmo, ele *sofria* do problema do seu sentido. Ele sofria também de outras coisas, era um animal *doente*: mas seu problema não era o sofrer mesmo, e sim que lhe faltasse a resposta para o clamor da pergunta “*para que sofrer?*”. (...) A falta de sentido do sofrer, e *não* o sofrer, era a maldição que até então se estendia sobre a humanidade — e o ideal ascético lhe ofereceu um sentido! (NIETZSCHE, 1998 [1885]: 148-149)

Nesta passagem, o vazio não concerne apenas ao aspecto contingente do sujeito, mas é uma *lacuna* que “circunda o homem” e se refere à impossibilidade de encontrar uma justificativa metafísica para a existência humana. Como aponta Sloterdijk (2011: 57), o sarcasmo de Nietzsche em relação aos “negadores da vida” não deve nos distrair da interpretação fundamental formulada nesta passagem: diante da “falta de sentido do sofrer”, a

criação de um sentido através da “tensão vertical” dos exercícios ascéticos se apresenta como única alternativa viável para o homem.

Essa ideia encontra eco em vários poemas de Juarroz, e é sintetizada admiravelmente em XIII, 15:

Talvez nos defina,
como a luz ao dia,
não ter um lugar em parte alguma.
Mas também nos define o podermos
criar um lugar.

O “não ter um lugar” do homem, seu radical desenraizamento, é um motivo recorrente na *Poesía vertical*. “Seres destinados ao exílio” (XII, 34), “Órfãos dos dois mundos”, alienados de uma vida autêntica tanto na esfera social quanto na metafísica (cf. BRÜZEKE, 2011: 173), a única opção que resta aos homens, segundo essa perspectiva, é inventar sua própria finalidade: “somente nos resta/ fazer outro mundo” (XI, II, 43).

Como em Nietzsche, a *lacuna* que leva os homens e as coisas a “carregar um vazio sempre ao lado” (VII, 62) se relaciona estreitamente com “a crepitante inexistência de deus” (V, 35). A própria grafia da palavra “deus” sintetiza iconograficamente a progressiva transição do “deus que um dia foi ausência” para o que “sequer é ausência” (V, 38): após uma significativa oscilação entre a inicial maiúscula e a minúscula nos dois primeiros livros publicados por Juarroz, a partir da terceira *Poesía vertical* “deus” será sempre grafado com inicial minúscula, assinalando a recusa definitiva de qualquer explicação transcendente para a “gratuidade fundamental” (VI, 10) do homem e do universo.

O próprio Juarroz explicita a relação entre o vazio e a inicial minúscula: “ao apequenar progressivamente os nomes/ iremos recuperando o vazio que eles contêm” (XI, I, 13). Desse modo, o “apequenamento” do nome divino retira seu prestígio transcendente e o insere como apenas mais um vocábulo humano. Essa operação tem outra consequência fundamental: a partir do momento em que “deus” se transforma em “substantivo comum”, o mundo já não é visto como a criação de um ser eterno com linguagem própria — mas sim como algo a que o homem só tem acesso através de um vocabulário temporário particular e historicamente condicionado (cf. RORTY, 2007: 96).

Assim, ao “vazio constitutivo do sujeito” (cf. ARFUCH, 2011: 281) acrescenta-se a impossibilidade de se “vislumbrar um mirante/ no fluxo sem limite e sem pausa” (VII, 30) do tempo, que torna toda perspectiva parcial e contingente. Se não só as coisas são fluidas, mas também nosso próprio ponto de vista sobre elas (“cada coisa é um rio/ dentro de outro rio/ e talvez de outro” (VII, 30)), se falta sempre “um bom ponto de mira” e a “técnica adequada/ para poder juntar a luz desses relâmpagos/ numa linha inteira” (XI, III, 4), a vida só pode ser descrita como uma “obra de mil cenas/ e nenhum argumento” (XII, 52) ou uma “improvisação que ignora o tema” (XIII, 63).

A desorientação resultante da ausência de uma perspectiva consoladoramente transcendental se manifesta em várias metáforas recorrentes na poesia de Juarroz, mas talvez a que melhor sintetize essa experiência seja a metáfora do centro. Concebido desde o início como “uma ausência” (II, 6), o centro está indissociavelmente ligado ao vazio na *Poesía vertical* (cf. III, 1, 31; IX, 6). Mesmo nos momentos em que parece retomar as acepções tradicionalmente atribuídas a essa imagem — eternidade, satisfação, completude, comunicação com o divino (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999: 219-221) — Juarroz acaba as subvertendo: “Quem sabe tudo aponte para um centro./ Mas todo centro aponta para fora” (VI, 18); “o centro se apoia num vazio,/ mas na verdade pende de outro” (IX, 6); “deserdados do centro,/ a única herança que nos resta/ está no descentrado” (IX, 24).

A relação intercambiável entre as metáforas do centro e do vazio se evidencia no poema XII, 21:

Às vezes parece
que estamos no centro da festa.
No entanto
no centro da festa não há ninguém.
No centro da festa está o vazio.

Mas no centro do vazio há outra festa.

O caráter dúbio presente desde o início do poema assinala a impossibilidade de se aceder efetivamente ao “centro da festa”. O próprio momento do encontro coletivo coincide com a constatação da impossibilidade desse encontro, figurada na imagem do vazio. O poema,

contudo, não se limita a constatar a incerteza e a precariedade do centro; numa inversão típica do estilo de Juarroz, o próprio vazio torna-se o ponto de partida para “outra festa” — e a reversibilidade entre os dois polos do texto lhe confere um caráter aberto e dinâmico. Se “o poema é sempre celebração” (cf. IX, 3), a única instância em que “a ausência mais humana que mora no homem” (V, 1) pode atingir um centro que “só se atinge com ausência” (II, 16) é na “raiz da palavra” (V, 1).

Surge aqui outro desdobramento importante da metáfora do vazio: a conjunção entre presença e ausência que se observa na literatura — ou, nos termos de Pozuelo Yvancos (1999: 186), seu caráter *diferido* — torna-a a instância mais adequada para a recriação da experiência do vazio ontológico. Como o “eu” do poema “é sempre apenas aquele que profere o discurso e vê o próprio reflexo na água, mas nem o reflexo nem o eco da voz — que não são mais do que um nada — podem fixá-lo ou garantir a sua consistência para além da instância singular de discurso” (cf. AGAMBEN, 2006: 102), o “centro da festa” — que é fundamentalmente o poema — é sempre o lugar onde o sujeito está e não está. Ou, nas palavras de Juarroz, “a palavra é o único pássaro/ que pode ser igual a sua ausência” (III, 1, 17).

Uma vez que o centro não é concebido como um ponto imóvel, sua busca é um exercício reiterado e incessante. Não diríamos como Running (1983) que “a insegurança ou a ambiguidade do centro é o que faz com que a repetição seja tão necessária e, ao mesmo tempo, tão valiosa” na poesia de Juarroz, mas certamente a precariedade do centro é um dos elementos que favorecem a repetição. Outro, fundamental, é o vazio da linguagem: se toda linguagem é contingente, a “realidade” não é algo que possa ser alcançado independentemente da mente humana, mas sim algo que se cria continuamente *através da linguagem*. Esse princípio é formulado limpidamente em VI, 24:

A vida começa
onde se quiser que comece,
onde alguém for capaz de criar uma forma.
Ou onde alguém for capaz
de se deixar criar por uma forma.

A linguagem, assim, não é concebida apenas como uma forma criada pelo homem,

mas como uma *forma formadora*. A alusão à “capacidade de criar uma forma” ou “de se deixar criar por uma forma” indica que mesmo no segundo caso se trata de uma qualidade que depende de certa disposição do sujeito para se *transformar*. Como aponta Sloterdijk (2011: 282), “torna-se sujeito aquele que participa de um programa visando sair de sua passividade e passando do simples fato de ser formado para a posição daquele que forma”. Essa concepção é outro ponto de contato com Nietzsche:

Numa visão nietzschiana que abandona a distinção entre realidade e aparência, mudar nossa maneira de falar é mudar, para nossos propósitos, aquilo que nós somos. (...) A concepção da história humana como uma história de metáforas sucessivas nos permitiria ver o poeta — no sentido genérico de criador de palavras novas, de moldador de novas linguagens — como a vanguarda da espécie. (RORTY, 2007: 52)

A oposição entre “voz” e “nome” (VI, 40) — ou entre “o nome das coisas” e “sua presença” (VI, 40), ou ainda “sua designação” e a “canção de cada coisa” (VII, 76) — indica uma oposição (fundamental na poética de Juarroz) entre a visão propiciada pela linguagem cotidiana e o caráter “aberto” da poesia. Sob essa perspectiva, de um lado estaria uma percepção estereotipada da realidade, que apenas reproduziria os clichês acumulados pelas gerações anteriores; de outro, “o olhar que cria a si mesmo ao olhar”, aberto à perpétua transformação: “Creio que a maior parte dos homens carece de realidade, conforma-se com uma zona mínima da realidade. Por isso, ainda que acreditem viver nas circunstâncias mais concretas, vivem na abstração” (JUARROZ, 1980: 89).

A desconfiança em relação à ilusão realista de *representar* uma realidade dada de antemão tem como consequência a afirmação de que “a voz do homem” não é “um sinal com o dedo,/ nem um rótulo de arquivo,/ nem um perfil de dicionário,/ nem uma carteira de identidade sonora,/ nem uma flâmula indicativa/ da topografia do abismo” (VI, 40) — ou seja, nada fixo ou previamente determinado, mas sim um “corpo para tudo” (VI, 40). O papel da poesia seria, portanto, “tirar a palavra do lugar da palavra” (XII, 1) e devolver à linguagem o caráter singular e irredutível da “voz”, que a desloca sempre para o “não lugar”:

Ouvimos, conhecemos e reconhecemos uma voz — não sabemos jamais *tudo* o

que diz uma voz, independentemente do que ela diz. É talvez esse perpétuo transbordamento de significância, *como no poema*, que faz com que a voz possa ser a metáfora do sujeito, o símbolo de sua originalidade mais “interior”, sem deixar de ser sempre historicizada. (MESCHONICH, 2002: 294)

Se “nomear é um exercício equivocado” (XIV, 75), restaria à poesia o exercício de “falar a partir da ausência” (V, 7), ou seja: não criar ficções de estabilidade, mas sim fazer um “inventário transitivo/ de inexistências” (V, 46). Significativamente, a maior parte dos exercícios espirituais propostos pela poesia de Juarroz alude à necessidade de uma reeducação dos sentidos e do pensamento, uma alteração substancial no modo de ver, ouvir e sentir o mundo, que implica uma alteração do próprio mundo: “educar o pensamento/ nas transposições do vazio” (VII, 95); “construção do olhar/ com vigas de cegueira” (VI, 6); “demolir a ilusão/ de uma realidade com um só sentido” (VIII, 8); “converter ao aberto” a realidade (XI, IV, 27).

Mais que “a pequena miséria/ e a pequena ternura de designar isso ou aquilo” (VI, 40), o papel da poesia seria “recrutar a realidade de outro modo” (XI, IV, 27). Uma característica fundamental do estilo de Juarroz que aponta para o propósito de “esvaziar toda linguagem” (XI, I, 22) é seu caráter *aberto*: quando o poema parece se fechar numa síntese, acrescenta-se uma conjunção adversativa que introduz uma nova frase que volta a abrir seu potencial interpretativo. É o que ocorre em VI, 18 (“Quem sabe tudo aponte para um centro./ Mas todo centro aponta para fora”), VI, 31 (“Pensando bem,/ talvez tudo me ate.// Mas o último nó me desata”) e XII, 21 (“No centro da festa está o vazio.// Mas no centro do vazio há outra festa”).

A partir da constatação de que “o inteiro é impossível” (VII, 62), Juarroz propõe a “viuvez”, o vazio intrínseco e impreenchível como o “estado natural das coisas”. Aceitar essa viuvez como elemento constitutivo significa renunciar a qualquer justificação transcendental ou ilusão de completude metafísica, e também renunciar à possibilidade de encontrar um “vocabulário final” (cf. RORTY, 2007: 135) definitivo e irrevogável. A incompletude da palavra poética (“o lugar de uma palavra/ é sempre outro” (X, 2)) seria não apenas um convite à recriação por parte do leitor, mas um reconhecimento da impossibilidade de “exprimi-lo” integralmente: “Os textos terminados não nos servem./ Apenas reconhecemos o incompleto”

(XI, I, 19). Estabelece-se, assim, uma relação intrínseca entre “identidade problemática” e “discurso problemático” (cf. STIERLE, 1999: 224).

Ademais, o poema, por sua própria estrutura rítmica (caracterizada pelas anáforas, pausas significativas, construções inusuais), seria a instância mais adequada para fundar um novo sentido para a palavra, conferindo-lhe a fluidez necessária para que ela se transformasse em “antissigno” (VI, 16). Como observa Agamben (2006: 107),

o elemento métrico-musical, antes de mais nada, mostra o verso como lugar de uma memória e de uma repetição. O verso (*versus*, de *verto*, ato de virar, voltar-se, retornar, oposto a *prorsus*, ao prosseguir em linha reta da prosa) informa-me, pois, que estas palavras já aconteceram sempre e retornarão ainda, que a instância da palavra que nele tem lugar é, portanto, inapreensível. Através do elemento musical, a palavra comemora então o seu próprio inacessível lugar originário e diz a indizibilidade do evento de linguagem (*encontra [trova]*, pois, o inencontrável [introvabile]).

À parte a questionável oposição entre poesia e prosa, a passagem acima é significativa por evidenciar o vínculo entre a impossibilidade de se encontrar o “lugar originário” da palavra (o vazio da linguagem) e a importância da repetição — elemento fundamental no estilo de Juarroz. Evidencia-se, assim, outra justificativa para o aparente paradoxo de uma “poética do vazio” (cf. STALLING, 2010: 147) que não “tende ao silêncio”, mas, ao contrário, desdobra-se em milhares de versos que só se interrompem com a morte do poeta.

Através da repetição — dentro de um poema ou ao longo de vários livros — subverte-se a linearidade do discurso (cf. STIERLE, 1999: 219), que já não pode ser visto como expressão de um sujeito já acabado, mas como instância aberta em que o leitor se cria e se recria. Como lembra Lotman (1978: 229), na poesia, a repetição nunca é só repetição:

Os mesmos elementos (isto é, os elementos repetitivos) não são idênticos funcionalmente, se ocuparem posições diferentes na relação estrutural. Além disso, na medida em que precisamente elementos idênticos revelam uma diferença estrutural das partes do texto poético, que o tornam mais evidente, é também indiscutível que o aumento das repetições conduz ao aumento da

diversidade semântica e não à uniformidade do texto. Quanto mais semelhança há, mais diferença há.

Talvez valha a pena assinalar aqui a distinção estabelecida por Foucault (2004: 513) — a partir da oposição entre a “arte da vida” (que obedece a uma *forma*) e a “regra” monacal — entre a repetição maquinal da rotina e a repetição significativa do exercício:

Fazer da própria vida objeto de uma *tékhné*, portanto, fazer da própria vida uma obra — obra que (como deve ser tudo o que é produzido por uma boa *tékhné*, uma *tékhné* razoável) seja bela e boa — implica necessariamente a liberdade e a escolha daquele que utiliza sua *tékhné*. Se a *tékhné* devesse ser um *corpus* de regras às quais seria preciso submeter-se de ponta a ponta, minuto a minuto, instante a instante, se nela não houvesse precisamente esta liberdade do sujeito, fazendo atuar sua *tékhné* em função de seu objetivo, do desejo, de sua vontade de fazer uma obra bela, não haveria aperfeiçoamento da vida.

A passagem acima aponta para a dupla natureza da repetição, “como repetição repetida e repetição repetidora. Isso sublinha de maneira patética a distinção entre ativo e passivo na repetição” (cf. SLOTERDIJK, 2011: 285). A centralidade do exercício espiritual na obra de Juarroz está estreitamente relacionada a sua reserva em relação às vanguardas artísticas e literárias. Para ele, a busca do “novo” não poderia se reduzir à criação “horizontal” de formas inusitadas — que mais cedo ou mais tarde acabariam se convertendo em “uma série de tiques, de recursos mais ou menos automáticos e inevitáveis para quem só busca chamar a atenção” (JUARROZ, 1980: 102) — mas deveria se fundamentar na capacidade ativa do poeta (e do leitor) de descobrir (através da repetição) o “grão de poeira da luz/ que quebra a engrenagem das repetições” (XII, 18).

Como já apontamos anteriormente, a distância tomada em relação às vanguardas não impediu Juarroz de assimilar à sua poesia uma série de conceitos e procedimentos vanguardistas. A própria concepção da arte como transformação da realidade “através da intervenção efetiva de cada leitor ou espectador na experiência estética” já está presente no *Manifesto Inventionista* de 1946 (cf. GRISTEIN, 2012: 10). Outro exemplo é a criação de vários neologismos, quase sempre formados pela adição de prefixos de negação: “anti-história”,

“antissigno”, “antitempo”, “antipássaro”, “antiqueda”, “não-lugar”, “desmorrer”, “desviver”, “desnascer”, “desnadar-se”, “desbatizar”. Embora apontem um vínculo com as poéticas do início do século, esses neologismos também se relacionam ao imperativo de romper com os hábitos linguísticos e aos exercícios de “desaprendizagem”, recorrentes na filosofia antiga (cf. FOUCAULT, 2004: 117).

Como no caso da relação de Juarroz com a “poesia social”, ao invés de estabelecer um paradigma binário e excludente, talvez seja mais produtivo localizar a *Poesía vertical* numa relação de tensão permanente entre liberdade e compromisso, inovação e repetição. Se a resistência a “tomar partido” foi considerada por alguns críticos como uma postura “pouco audaz” (cf. ERASO BELALCÁZAR, 2010: 383) numa época em que, nas palavras de Rodolfo Walsh (*apud* BLANCO, 2008: 11), seria “impossível na Argentina fazer literatura desvinculada da política”, o fato de não pertencer a nenhum “ismo” conferiu à sua obra um caráter insólito e singular.

Essa singularidade ajuda-nos a compreender o fato de que uma obra vasta — e supostamente abrangente — como a *Historia crítica de la literatura argentina* em doze volumes (dirigida por Noé Jitrik) praticamente ignore o nome de Juarroz, e que outro crítico influente como Martin Prieto não gaste mais do que um parágrafo completamente genérico para situar a *Poesía vertical* em sua *Breve historia de la literatura argentina* (de mais de 550 páginas). Contudo, como temos procurado demonstrar neste trabalho, o caráter insólito da obra de Juarroz não se deve a uma suposta impermeabilidade à produção argentina da época, mas sim ao diálogo estabelecido com obras (como as de Porchia e Nietzsche) e tradições (como a dos exercícios espirituais e a dos *koans* budistas) pouco frequentadas à época.

4.

Assim como a metáfora do vazio, a verticalidade não é apenas um elemento recorrente na obra de Juarroz, mas uma forma que estrutura sua concepção de mundo. A ideia de que a realidade teria uma “superfície aparente” e um “fundamento autêntico”, e que caberia ao homem — como filósofo, mas também como artista — “escavar” em busca desse “núcleo duro”, tem uma tradição muito longa e ecoa em vários trechos da *Poesía vertical* — a começar pelo seu próprio título.

“Não olhar, simplesmente:/ escavar ou preencher as coisas/ com o olhar” (V, 42); “Cavo um poço/ para procurar uma palavra enterrada” (VI, 5); “Debaixo de tudo/ brota a voz de um sino” (VII, 8); “Debaixo de cada cor há um vazio” (VIII, 7); “É preciso escavar as fontes/ e achar as que estão embaixo” (XI, IV, 22) — são algumas passagens que indicam o sentido do “olhar vertical” (VI, 109) que esta obra se propõe a instigar. Contudo, há um traço que singulariza a metáfora da verticalidade em Juarroz: ao contrário das tradições filosóficas e religiosas que sugerem a existência de um fundamento para a existência, aqui a única constatação que se enuncia é a de que talvez o “fundamento de tudo” seja um poço, a “abertura para o sem fundo” (XI, IV, 14).

A metáfora do poço é uma corporificação recorrente da ausência de fundamento ontológico: “Cada pé leva em seu centro/ o poço,/ a chegada” (III, 1, 31); “Espaço para cair ou para afundar,/ textura diferente do espaço,/ o poço tem uma conivência/ secreta com o homem” (XI, IV, 14); “Estar./ E nada mais./ Até que se forme um poço embaixo.// Não estar./ E nada mais./ Até que se forme um poço em cima” (XII, 61). A imagem do poço que se abre nos dois sentidos (para cima e para baixo) não apenas “tira o chão”, mas também “tira o céu” como consolo metafísico do homem.

Trata-se de uma recusa radical em relação a qualquer tentativa de hipostasiar uma realidade “mais profunda”, que se manifesta em termos muito semelhantes através da metáfora do abismo (que, como o poço, conjuga vazio e verticalidade) em XI, IV, 39 (“Um abismo para cima,/ outro abismo para baixo”), XII, 82 (“de um abismo que não é uma origem/ para outro abismo que não é um destino”) e XIV, 105 (“Dentro de um abismo sempre há outro”).

Assim, o que confere um sentido vertiginoso à metáfora da verticalidade é sua vinculação ao vazio:

As coisas, e nós com elas, não têm sustentação. Os seres humanos não temos sustentação. Todos os aparatos e os sistemas são dissimulações transitórias. O fato radical é que de repente nos descobrimos existindo, parece-nos que há outros existindo conosco, que houve outros antes, e sabemos que vamos deixar de existir em brevíssimo prazo. Não nos conformam as explicações, nem os corpos de ideias, nem as doutrinas, nem os dogmas que pretendem dar a tudo isso uma coerência e uma significação. Entendo que o primeiro requisito é situar o homem em seu absoluto despojamento. (JUARROZ, 1980: 25)

Este fragmento assinala o aspecto “fecundo” (cf. SUCRE, 1985: 243) da metáfora do vazio: o reconhecimento de que o vazio é “o mais humano (...): o humano com as máscaras caídas, o humano na nudez, não no disfarce e no convencionalismo” (JUARROZ, 1980: 15) aparece como preparação necessária (“primeiro requisito”) para a experiência poética — que para Juarroz é sempre uma experiência de “conversão” (cf. JUARROZ, 2000: 30; 1980: 37; *Quase razão*, 129). Já discutimos anteriormente a propriedade da aplicação do adjetivo “espiritual” à *Poesía vertical*. O fragmento acima nos permite precisar o sentido dessa espiritualidade, que se manifesta em sua obra através de uma série de práticas e expressões tradicionalmente associadas à esfera religiosa.

O termo “conversão” — assim como outro que vimos utilizando, “exercício espiritual” — tem largo uso na tradição cristã, em que está associado a uma mutação súbita, que implica a “passagem de um tipo de ser a outro, da morte à vida, da mortalidade à imortalidade, da obscuridade à luz, do reino do demônio ao de Deus” (cf. FOUCAULT, 2004: 260). Essa transformação só ocorre através de uma ruptura radical no interior do próprio sujeito:

O eu que se converte é um eu que renunciou a si mesmo. Renunciar a si mesmo, morrer para si, renascer em outro eu e sob uma nova forma que, de certo modo, nada tem a ver, nem no seu ser, nem no seu modo de ser, nem nos seus hábitos, nem no seu *êthos*, com aquele que o precedeu, é isto o que constitui um dos elementos fundamentais da conversão cristã. (*Ibidem*)

Numa poética em que a figura de Deus é constantemente questionada — a começar pela inicial minúscula, que lhe retira qualquer possibilidade de ortodoxia, mesmo gramatical — a ponto de se tornar prescindível, é preciso interpretar sob outro viés o termo “conversão”. Aqui, o impasse fundamental a se resolver parece ser semelhante ao apontado por Sloterdijk (2011: 62) em relação a Nietzsche: a preocupação “pelo salvamento da tensão vertical após a morte de Deus”.

Uma vez que as dicotomias cristãs (morte e vida, mortalidade e imortalidade, luz e trevas, Deus e demônio) foram esvaziadas de sentido, estamos muito mais próximos da concepção helenística e romana de conversão, em que “será o exercício, a prática, o treinamento, a *áskesis*, que constituirá o elemento essencial” (cf. FOUCAULT, 2004: 259). Novamente, não se deve confundir a ascese antiga com o ascetismo cristão:

A ascese (*áskesis*) entre os antigos tinha um sentido profundamente diferente. Primeiro, porque evidentemente não se tratava de chegar, tanto no termo da ascese quanto em seu alvo, à renúncia de si. Tratava-se, ao contrário, da constituição de si mesmo. (...) Em segundo lugar, não se deve buscar o meio da ascese antiga na renúncia a uma ou outra parte de si mesmo. Certamente veremos que há elementos de renúncia. Existem elementos de austeridade. (...) Mas a própria natureza dos meios, a tática, se quisermos, que é praticada para se chegar a este objetivo final, não é primeira nem fundamentalmente uma renúncia. Trata-se, ao contrário, de adquirir algo pela *áskesis*. (*Ibidem*: 386-387)

Também na obra de Juarroz a *verticalidade* não está orientada para “outro mundo” que possa ser localizado “além ou depois ou em outra escala” (X, 51) nem para a descoberta reconfortante do “fundamento de tudo” (XI, IV, 14). Não se trata de renunciar a si para ganhar uma existência supostamente mais pura, nem tampouco de entrar em contato com uma realidade transcendente; o exercício de “conversão” proposto por esta obra se reduz a uma abertura constante à autocriação. Para Juarroz, como para Sloterdijk (2011: 282-283), “a conversão não é a transição entre um sistema de fé e outro. A conversão original se produz sob a forma de uma saída do modo de existência passivo simultânea à entrada no modo de existência ativo”. Mais do que subir ou descer, “o que importa é não adoecer de paralisia/ nesta região à margem do abismo” (XIII, 20).

Como ocorre entre os estoicos, na *Poesia vertical* a conversão só pode se dar através da linguagem. Se para Crisipo de Solis (cf. AGAMBEN, 2005: 83) e Sêneca (cf. FOUCAULT, 2004: 331-332) a liberdade em relação às paixões só é possível a partir do momento em que se compreende seu caráter eminentemente discursivo, a maior parte dos exercícios espirituais propostos por eles incide sobre os discursos que moldam as relações do homem com o mundo. É assim que podemos interpretar o exercício de “olhar vertical” proposto por Sêneca: ao tentar contemplar sua vida sob a perspectiva de um olhar distante e elevado (cf. FOUCAULT, 2004: 336-337), ele não tem como objetivo a fuga do mundo, mas sim uma redescritção da realidade.

De forma semelhante, quando Marco Aurélio descreve o sexo como “um espasmo e depois um pouco de excreção, nada mais” (*Pensamentos*, VI, 13), não está necessariamente “tocando as próprias coisas, atingindo seu cerne”, como sugere Foucault (*Ibidem*: 369); está redescrivendo uma experiência com o intuito de obter certo efeito sobre si mesmo — e sobre o leitor que eventualmente venha a ler seu texto. Trata-se, em suma, de um exercício de liberação através da palavra, de reconfiguração da própria percepção do mundo e de si mesmo.

Um poema como V, 38 — em que a representação da personalidade como algo consistente e fixo é solapada pela descrição dos elementos casuais e arbitrários que a constituem — atualiza os exercícios em que Marco Aurélio chama a atenção para a descontinuidade de elementos aparentemente contínuos da experiência cotidiana (cf. GINZBURG, 1996: 11). No entanto, se para os estoicos o exercício de “conversão do olhar” consiste num movimento que tem como pressuposto a organização racional do mundo, em Juarroz a razão dá lugar à metáfora; o *lógos*, ao paradoxo. Não se trata mais de “uma racionalidade que ao mesmo tempo diz o verdadeiro e prescreve o que é preciso fazer” (cf. FOUCAULT, 2004: 390), mas de uma construção verbal que lança o leitor no imprevisto e no descontínuo.

Se a pergunta que norteia a obra de Juarroz é semelhante à que se observa em Nietzsche — nos termos de Sloterdijk (2011: 62), “Transcender, mas em direção a quê? Subir, mas até que altura?” — a resposta também é idêntica: uma vez que já não há critérios absolutos de verdade (sejam eles filosóficos, religiosos ou científicos), cabe aos homens, “acrobatas sobre uma borda nua,/ equilibristas sobre o vazio” (XIII, 79), o exercício acrobático de criar seu próprio sentido para a existência.

A metáfora da acrobacia poderia sugerir a presença de um espectador metafísico que julgaria os esforços humanos de uma perspectiva transcendente. Ciente dessa possível interpretação, Juarroz se encarrega de esvaziar também a plateia, assinalando que as acrobacias ocorrem “num circo sem mais lona que o céu/ e cujos espectadores já partiram” (*Ibidem*). Como Marco Aurélio, para quem o “exercício pessoal”, ainda que feito “com os outros”, deve ser empreendido “para si mesmo e para melhor se formar, para progredir neste trabalho feito sobre si, para atingir a si mesmo” (cf. FOUCAULT, 2004: 199), ou o “artista da fome” de Kafka (1994 [1922]: 25), consciente de que “só o artista podia (...) ser o espectador totalmente satisfeito do próprio jejum”, na *Poesía vertical* o homem está “solto no ar” (XIII, 79) e, como a “trepadeira que se apoia no ar” (VI, 72) ou a mão que se usa como travesseiro (VII, 1), só pode mitigar seu desamparo através da autocriação.

Há uma série de imagens nesta obra que aludem à impossibilidade de encontrar um ponto de vista transcendente que concilie ou justifique as fissuras da existência concreta: os “círculos sem centro” (IV, 48), as “partições sem unidade”, assim como o texto “que nunca será passado a limpo” (IX, 50) indicam esparsamente o que o poema XII, 76 sintetiza de maneira cabal:

É melhor não fazer a conta.
Seria tão-somente outro reflexo.
O saldo do homem é impossível.

Também é impossível
o saldo do todo,
o saldo do ser.

Faltam em ambos os casos
as cifras fidedignas,
o termo, o resultado
e ainda a mão que pudesse escrevê-lo.

Se para Nietzsche o artista é a única criatura “suficientemente inumana ou pós-humana” capaz de alcançar a “dimensão vertical da existência” (cf. SLOTERDIJK, 2011: 168),

para Juarroz é através da criação poética que o sujeito — não apenas como poeta, mas também como leitor — pode reverter sua posição passiva de “marionete/ com os fios cortados/ golpeando vazios” (XIII, 12) e “aprender a se suster de uma sombra” (XIII, 32).

A partir da constatação de que não há uma “natureza essencial” humana e de que o sujeito se constitui através da linguagem — que, como aponta Davidson, “não é um traço que um homem possa perder enquanto conserva o poder do pensamento” (*Apud* RORTY, 2007: 99) — a poesia representaria uma instância fundamental na recriação do sujeito. Não se trata mais de encontrar supostas verdades eternas ou descrições exatas sobre o mundo, mas de, através da leitura, “sair debaixo das contingências herdadas e criar suas próprias contingências, sair debaixo de um velho vocabulário final e moldar outro que seja todo seu” (Cf. RORTY, 2007: 171).

Como já ressaltamos anteriormente, essa concepção só faz sentido a partir da compreensão da leitura como “exercício espiritual”. Apenas sob essa perspectiva é possível suplantar o fosso entre o artista e o não artista, o poeta e o leitor. Apenas substituindo a estética “desinteressada” de Kant (cf. NIETZSCHE, 1998 [1885]: 94) pelo reconhecimento do “poder mais inquietante” da poesia, de “trazer algo à presença” (cf. AGAMBEN, 2005: 110), reconhece-se o estatuto do leitor não como “destinatário pré-fixado” do texto, mas como instância que se cria e se recria *através do poema* (cf. JUARROZ, 1980: 108).

Se, por um lado, tal concepção de leitura exige “uma capacidade de entrega e recriação não muito habitual” (cf. JUARROZ, 1980: 129) — que acaba estabelecendo a mesma distinção presente no “imperativo metanoico” (Cf. SLOTERDIJK, 2011: 477) entre “os que são capazes e os que não são capazes” de se transformar (FOUCAULT, 2004: 147) —, por outro, é necessário que o poema se apresente como “uma estrutura aberta, intencionalmente incompleta, já que deve se completar no leitor ou receptor ou ouvinte, [e] se nos impõe cabalmente como uma *presença*” (cf. JUARROZ, 2000: 18).

O caráter “intencionalmente incompleto” se manifesta de várias formas na *Poesía vertical*. Uma delas é um traço estilístico apontado por Cruz Pérez (1991: 25): a utilização constante de “partículas disjuntivas, dubidativas e adversativas, que conferem ao discurso poético uma inaudita decisão de insegurança”. O poema XIII, 63 ilustra de forma exemplar essa característica, que pode ser observada ao longo de toda a produção do autor:

Terminou o libreto.
Agora só nos resta improvisar.

Porém, todos os temas se gastaram
e poderia nos faltar o tema.
Embora exista sempre um:
os arredores da morte.

E ali talvez encontremos
todos os outros temas.
E até talvez outro libreto.

Ou a mais pura ressonância:
uma improvisação que ignore o tema.

A enunciação dos dois primeiros versos (que já aponta para algo incompleto: uma improvisação sem libreto) é sucessivamente matizada por uma série de partículas (“porém”, “embora”, “talvez”, “e até talvez”, “ou”) que conferem a todas as afirmações um caráter de hesitação e incerteza — enfatizado pelo próprio ritmo do poema, quebrado abruptamente em várias frases através da pontuação. Evidentemente, tal característica se relaciona à impossibilidade de se encontrar um critério universal de verdade, mas também tem como pressuposto a participação do leitor, que deve decidir sobre o sentido que lhe pareça mais plausível.

Outro traço que confere aos poemas de Juarroz a característica de “estruturas abertas” é o fato de que o convite reiterado a que “a leitura instaure um novo mundo” (*Quase razão*, 153) não é feito através das injunções imperativas em segunda pessoa que caracterizam as formas mais canônicas de exercício espiritual (“Deves mudar de vida”, “Colhe o dia”, “Não indagues”), mas sob formas aparentemente mais impessoais, como os verbos no infinitivo ou na primeira pessoa do plural. Resguarda-se, assim, o espaço para que o leitor decida se quer “se pôr em jogo no texto” (cf. AGAMBEN, 2007: 62) ou se prefere declinar do convite.

A afirmação de que “Todas as coisas fogem/ rumo à sua presença” (VI, 26) sintetiza a conjunção característica de presença e ausência, completude e vazio, que não é um simples

“traço de estilo” desta poesia, mas o elemento que lhe confere “a possibilidade de que o mundo fale ao homem” (VI, 40). Se aceitarmos a definição da espiritualidade como

essa consciência do fato de que o ser identificado não está totalmente identificado, mas ainda contém certa carga de realidade não-identificada, que importa não apenas conservar, mas também respeitar e, de algum modo, honrar, assim como se honram as próprias dívidas (cf. AGAMBEN, 2007: 17),

manifesta-se então um novo sentido para a espiritualidade na obra de Juarroz, indissociavelmente vinculado à “estrutura aberta, intencionalmente incompleta” dos seus textos.

5.

Juarroz está longe de ser o primeiro poeta em língua espanhola a estabelecer um vínculo entre vazio e espiritualidade. Já no século XVI, San Juan de la Cruz escrevia que “a alma deve se esvaziar de todas as formas, figuras e imagens imaginadas, e tem de permanecer na escuridão a respeito destes sentidos para alcançar a Divina União” (*Apud* HOWE, 2011: 85). Como aponta William Howe (*Ibidem*: 84), a “experiência do vazio” é um requisito fundamental para a mística cristã: “todos os grandes místicos concordam a este respeito. Tem de se pôr de lado o estado normal de consciência; tem de se esvaziar a consciência de todos estes conteúdos”.

O “esvaziamento” aparece, assim, como prática ativa (“exercício de amor entre a alma e o esposo Cristo”, nos termos de San Juan de la Cruz) com o intuito de preparar o espírito para um estado “mais elevado”. Através de jejuns, autoflagelações e, sobretudo, da repetição incessante de orações — que deixam de ser um simples diálogo com Deus e se tornam um tipo de “meditação, praticada com a intenção de remover obstáculos à obtenção da união com Deus” (cf. HOWE, 2011: 84) — o sujeito opera uma transformação em si mesmo, sem a qual a experiência mística está fadada ao fracasso. Trata-se de um exercício predominantemente endorretórico (cf. SLOTERDIJK, 2011: 332), que guarda muitas semelhanças com as práticas de redescrição utilizadas pelos estoicos.

A necessidade de “conversão” do sujeito é enfatizada pela metáfora do “nascimento do Cristo na alma”, utilizada por outro importante místico medieval, o mestre Eckhart (*apud* HOWE, 2011: 84), e está relacionada a outra ideia retomada por Juarroz, a abolição das dicotomias lógicas usuais (interior e exterior, sujeito e objeto, corpo e alma, homem e Deus):

O que os místicos religiosos se parecem esforçar por alcançar é uma experiência em que a consciência que se tem do eu como *algo distinto* do objecto da experiência é suprimida, destruída. A forma mais elevada de experiência mística é uma forma de união absoluta com o divino — uma experiência em que o eu acede e se torna uno com o divino de modo que não há sequer, na experiência, qualquer consciência de *outro* (algo distinto do eu). (HOWE, 2011: 76)

A descrição da criação poética por parte de Juarroz se assemelha em alguns aspectos a essa experiência:

Essa surpresa conjunção entra então num plano de contemplação ativa. Desse modo, vai se integrando algo como um organismo verbal, cujo desenvolvimento exige uma entrega total, uma disponibilidade plena e uma fidelidade sem atenuantes. Trata-se de um processo que deve fazer coincidir, dentro de uma autonomia o mais ampla possível, a visão, a forma e o ser.

Certa vez tentei abarcar tudo isso falando de uma explosão de ser por baixo da linguagem. (JUARROZ,1980: 51)

O próprio uso do termo “contemplação ativa” remete diretamente à mística cristã (cf. TANQUEREY, 1940: 228-229; SHELDRAKE, 2005: 74), assim como a ênfase na postura do poeta — assinalada pelo uso da terceira pessoa: “vai se integrando algo”, e não “vou integrando algo” (como aponta PELTZER) —, que se coloca como “lugar de realização” do poema, mais do que como seu criador autônomo. A coincidência entre sujeito e objeto (“a visão, a forma e o ser”), e a definição da poesia como algo que irrompe subitamente (“surpresa conjunção”, “explosão de ser”) após o exercício ascético de “entrega total” do poeta evocam uma experiência similar à descrita em numerosos relatos místicos como “Divina União”.

Mais de um crítico classificou a obra de Juarroz como uma “experiência mística” (cf. RIVERA, 1985: 105; CASTRO, 1998; ARDILA MURCIA). No entanto, há uma diferença fundamental no uso da metáfora do vazio por parte de Juarroz e dos místicos cristãos: para estes, o vazio é sempre concebido em contraponto à plenitude divina. Uma passagem de San Juan de la Cruz ilustra de modo exemplar essa característica: “Sua vontade move livremente o amor de Deus, *porque* já está só e livre de outros afetos; e cheia sua memória de divinas notícias, *porque* também já está vazia de outras imaginações e fantasias” (JUAN DE LA CRUZ, 1999 [1584]: 316 [grifos meus]). O uso reiterado da conjunção evidencia a função unívoca do vazio: a “noite escura” de San Juan de la Cruz — assim como o “deserto divino” de Eckhart — é apenas uma etapa prévia antes da luz e da completude da “verdade divina”.

Nesse contexto, a imagem do vazio aponta sempre para o aniquilamento do indivíduo (cf. FOUCAULT, 2004: 305) e, sobretudo, de suas projeções imaginativas (“formas”, “figuras”, “imaginações” e “fantasias”, segundo o léxico do místico espanhol) — necessariamente equivocadas, porque “inferiores” e precárias. O vazio se apresenta, portanto, como instrumento de salvação, uma vez que ajuda a operar a passagem da cegueira para a luz, da impureza para a pureza, da morte para a vida.

A “salvação pelo vazio” (VI, 52) é uma formulação recorrente na obra de Juarroz. Na *Poesía vertical*, porém, o vazio alcança até a “realidade última”, e embora se aponte para um desejo de transcendência, não há qualquer “convicção de plenitude” (cf. CRUZ PÉREZ, 1991: 21). Se a alusão à “explosão de ser” pode remeter a algum tipo de “iluminação profana”, não se pode ignorar que Juarroz a localiza “por baixo da linguagem”. Como já apontamos anteriormente, a *verticalidade* nesta obra tem quase sempre um duplo sentido: ascendente, sem dúvida, como tentativa de superação das contingências históricas e individuais, mas também descendente, indissociavelmente ligado à impossibilidade de se encontrar um fundamento externo para a existência: “O mundo do homem cai ao chão./ Quem poderá continuar olhando/ com o olhar vazio?” (V, 44).

Ademais, há outra distinção essencial, que o próprio poeta se incumba de fazer:

A mística, creio, irremediavelmente toma o verbo como um pretexto e seu autêntico destino é o silêncio. Na poesia, por outro lado, o verbo é parte inseparável da última experiência. E a poesia não acaba no silêncio, ainda que às

vezes nós gostemos de dizê-lo. Não acaba no silêncio, ainda que o silêncio seja tão protagonista da poesia quanto o verbo. (JUARROZ, 1980: 36)

Se para San Juan de la Cruz, místico e poeta, a poesia é um excedente, uma recriação da experiência mística que nunca estará à sua altura (“Porque quem poderá escrever o que as almas amorosas, onde ele mora, faz entender? E quem poderá manifestar com palavras o que as faz sentir? E quem, finalmente, o que as faz desejar? Certo, ninguém o pode” (JUAN DE LA CRUZ, 1999 [1584]: 50-51)), para Juarroz o *inefável* não é uma experiência anterior ao poema, mas algo que só as palavras podem propiciar (cf. XI, I, 24; XIII, 73).

Mais do que “última experiência”, talvez se devesse falar em “experiência penúltima”, que nunca se completa, porque sempre pode ser reelaborada, retificada e recriada indefinidamente: “O último também é uma passagem./ Não podemos nos deter/ nem sequer no último” (XIV, 40). Dissolvidos os fundamentos ontológicos da existência humana, seu caráter “não finalizável” (cf. MORSON; EMERSON, 2008: 68) se estende tanto ao fim quanto ao começo: “Não há começos./ Somos só sequências intermediárias,/ mas não de um ponto a outro:/ sequências entre sequências” (XIV, 78).

À “música calada” de San Juan de la Cruz, silêncio pleno que prescinde das palavras por considerá-las insuficientes para descrever a experiência mística, Juarroz opõe a “música do vazio” (VI, 20), instância intermediária entre a fala cotidiana e o silêncio, dois polos negativos entre os quais a poesia se equilibra precariamente: “Não se trata de falar,/ nem tampouco de calar:/ trata-se de abrir algo/ entre a palavra e o silêncio” (XI, I, 2). Exercício de *abertura* que não está “nem no texto nem no autor (ou leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007: 62) — daí seu caráter ambivalente, de música “que se borda com fios de ausência/ sobre o verso de um estranho tecido” (VI, 20).

Assim como a ausência do sujeito, a “ausência de deus” (XIII, 31), elemento recorrente nessa obra, confere um sentido completamente heterodoxo à sua espiritualidade: “Uma oração dirigida a uma presença encontra nela seu limite. Precisamos aprender a orar às ausências” (*Quase poesia*, 49). A definição de sua poesia como “oração laica” (*Apud* BRAVO, 1999) evidencia o deslocamento operado no sentido da palavra “salvação”, que não remete a um ser divino ou a uma realidade transcendente que se manifestaria em algum instante anterior

ou posterior ao poema; ao contrário do que se veicula na literatura mística, a “transcendência” desta poesia só pode se cumprir *no próprio poema* — ou mais do que isso: no exercício espiritual de ler e se transfigurar através da leitura.

A poesia se assemelharia, assim, ao “desinteressado ressoar de um sino” que retine gratuitamente num dos poemas de Juarroz, “sem que ninguém o agite,/ sem que ninguém o ouça” e, a despeito de sua simbologia religiosa, “não serve para chamar ao templo,/ nem para anunciar a primavera,/ nem para acompanhar a um morto./ Só serve para soar” (VII, 8). O caráter intransitivo do sino — ou, mais precisamente, a recusa em vinculá-lo a qualquer fim utilitário ou justificativa transcendente — ecoa em várias outras imagens presentes na *Poesía vertical*: o “caminho que renuncia a ser caminho” (VII, 57), como o pássaro “que já não precisa cantar para ser” (VII, 63) ou o “templo/ que não precisa de deus” (VII, 98), ou as “rodas cujo destino é não rodar” (VIII, 82) ou a “boca sem voz” (XI, I, 11), ou a “flecha sem alvo” (XI, IV, 12), ou as “portas tão perfeitas/ que não parecem levantadas/ para se passar por elas” (XII, 51), ou os desenhos que ninguém olha (XIII, 8), são imagens da “gratuidade fundamental” (VI, 10) do homem e do universo, que para Juarroz não desemboca no silêncio, mas na poesia, o que o poema X, 47 sintetiza muito bem:

Os ciprestes são índices erguidos,
mas não apontam para cima:
só alçam certa matéria extrema
para submetê-la ao aberto.

Os ciprestes não assinalam nada.
Ou talvez só a si mesmos
como lugares ou estações prediletas
para os pássaros deterem-se
ou às vezes uma palavra abandonada,
que não é mais que outro pássaro.

Mas os ciprestes não são unicamente índices erguidos
que não assinalam nada,
mas também ofertórios como lanças,

missas que também não celebram nem propiciam a ninguém,
salvo talvez seu próprio gesto,
que nem os homens nem os deuses compreendem.

Índices liberados
da abusiva sujeição
de apontar nada além de uma coisa,
o mesmo que o poema,
o mesmo que teus olhos,
como deveriam ser todos os índices,
os sinais, os signos:
celebrações estendidas,
prolongações do ser
que apontam ao mesmo tempo todas as coisas.

Aqui, podemos notar certa convergência com a poesia de Fernando Pessoa — mais precisamente, a de Alberto Caeiro, para quem “o único mistério é haver quem pense no mistério”, verso que Juarroz parece glosar em mais de uma ocasião: “O mistério está deste lado do espelho./ Do outro lado tudo existe./ (...) O mistério está em olhar de fora/ e não de dentro do espelho,/ de fora/ e não de dentro das coisas” (VII, 11); “O mistério não tem duas pontas:/ tem uma./ A única ponta do mistério está no centro/ do nosso próprio coração” (XII, 77); “Onde está o que falta? Talvez somente aqui, onde falta” (*Quase poesia*, 27).

Através da imagem do cipreste, define-se a própria poética de Juarroz: a tentativa reiterada de criar signos que não apontem para um referente externo claramente identificável, mas que, por seu caráter de *presença* irredutível, lancem o leitor no *aberto* — figurado aqui como a possibilidade de remeter “ao mesmo tempo a todas as coisas”. Ao *êxtase* místico, caracterizado pela experiência de uma plenitude fundamentalmente supraterrânea, Juarroz contrapõe as “missas que também não celebram nem propiciam a ninguém” dos seres naturais — não para valorizar um “estado natural” supostamente puro e anterior ao homem, mas para instaurar *através da palavra* um “olhar sem zonas intermediárias” (VIII, 4), que reconfigure a experiência do fluxo incessante do tempo:

Assim, quando nos encontramos diante de uma obra de arte ou de uma paisagem imersa na luz de sua presença, observamos no tempo uma parada, como se fôssemos de repente jogados num tempo mais original. Há uma parada, uma ruptura no fluxo incessante dos instantes que do futuro se perde no passado, e essa ruptura e essa parada são precisamente o que dá e revela o estatuto particular, o modo próprio da presença da obra de arte ou da paisagem que temos diante dos olhos. Nós estamos como que detidos diante de algo, mas esse estar-detido é também um estar-fora, um *'ek-stasi* numa dimensão mais original. (AGAMBEN, 2005: 151)

Paradoxalmente, a “lição de presença” (VI, 30) da árvore só pode ser incorporada através da “forma da ausência” que caracteriza o poema (“Por isso a árvore e a canção estarão sempre juntas”): o cipreste só se liberta da “abusiva sujeição” de ser um “índice” por meio da poesia, que livra sua forma de qualquer utilitarismo. Esvaziado de conotações transcendentais, o cipreste se abre para novos jogos de sentido — que não exprimem sua “verdadeira natureza”, mas testemunham o caráter irreduzível de toda presença.

Nesse sentido, o *aberto* (termo recorrente na obra de Juarroz: IV, 64; VI, 104; VIII, 82; IX, 34; XI, IV, 27), embora remeta à oitava *Elegia de Duino* de Rilke (1976 [1922]: 46), não significa um retorno aos “olhos calmos que o animal levanta,/ atravessando-nos com seu mudo olhar”. Na *Poesía vertical*, “converter a realidade ao aberto” é inelutavelmente uma atividade poética, uma operação sobre signos verbais: “substituir em cada coisa o signo do limite/ pelo signo desperto do salto” (XI, IV, 27). Estamos, portanto, muito mais próximos de Heidegger, para quem “o animal está excluído do âmbito essencial do conflito entre desvelamento e velamento, e o signo de tal exclusão é o fato de que nenhum animal e nenhuma planta tem a palavra” (cf. AGAMBEN, 2003: 61).

Para Heidegger, como para Juarroz, o *aberto* só se produz através de um embate com o embotamento provocado pelo hábito:

Quanto mais solitariamente a obra, fixada na forma, está em si, quanto mais parece dissolver todas as relações com os homens, tanto mais simplesmente irrompe no aberto o choque de tal obra *ser*, tanto mais essencialmente embate o abismo intranquilizante e se subverte o que anteriormente parecia tranquilizante.

Todavia, este múltiplo choque nada tem de violento; pois, quanto mais puramente a obra é arrebatada na abertura do ente por ele mesmo patenteada, tanto mais simplesmente nos empurra e nos lança nesta abertura e, ao mesmo tempo, nos arranca ao habitual. Seguir esta remoção significa: alterar as nossas relações habituais com o mundo e a terra e, a partir de então, suspender o comum fazer e valorar, conhecer e observar, para permanecer na verdade que acontece na obra. (HEIDEGGER, 2000 [1977]: 53)

A definição do poema como “criação de presença” é recorrente na obra de Juarroz (1980: 135; 2000: 18; VI, 40) e se relaciona à concepção grega de *poiesis*:

A essência da pro-dução, pensada à maneira grega, é trazer algo à presença (...): por consequência, esta tem necessariamente fora de si seu fim e seu limite (...), que não se identificam com o próprio ato de produção. Os gregos pensavam, assim, a produção e a obra de arte de modo oposto àquele a que a estética nos habituou a pensá-los: a *poiesis* não é um fim em si, não tem em si mesma seu limite. (AGAMBEN, 2005: 110)

Também aqui se evidenciam os limites da “estética desinteressada” kantiana: sob essa perspectiva, a compreensão “puramente estética” significa uma recusa à “abertura” proposta pelo poeta. A exigência de que o poeta “se jogue integralmente, em todos os aspectos de sua criação” (*Quase razão*, 51) se estende também ao leitor: “A estética é, portanto, incapaz de pensar a arte segundo seu estatuto próprio e — enquanto ele permanecer prisioneiro de uma perspectiva estética — o essencial da arte permanece fechado para o homem” (AGAMBEN, 2005: 154).

6.

A valorização da linguagem — e, sobretudo, da poesia — como instância de criação e recriação da subjetividade, se precipuamente confere à atividade poética um caráter aberto e dinâmico, em alguns momentos leva Juarroz a hipostasiar o papel da poesia. A metáfora recorrente da vida como texto, que se intensifica a partir da *Undécima Poesía Vertical* (de 1988) (cf. XI, I, 1; XI, I, 19; XI, I, 32; XI, II, 8; XI, II, 10; XII, 6), culmina, em alguns textos, na afirmação do poema como possibilidade de permanência eterna, num movimento contraditório com a concepção do vazio constitutivo da história humana: “Unicamente o espaço do poema não se apaga,/ porque pertence a outra zona,/ (...) a zona onde há algo,/ pelo menos sua cavidade,/ que permanece para sempre” (XI, II, 7).

A possibilidade de criar “uma escrita que suporte o infinito, (...) que resista/ à intempérie total” (XI, I, 3), que permaneça como “uma zona aberta” (XI, I, 2), “uma escrita que se possa ler/ até na morte” (XI, I, 3), surge como contraponto — ou como consolo metafísico — para a impossibilidade de encontrar um fundo ontológico para a existência. Nesses poemas, a poesia não se mostra apenas como uma figura que “armamos com um matiz de cada coisa”, mas também como uma forma “que talvez se alce ao desabarmos/ para andar por conta própria” (XII, 38), ou “o único espaço/ onde às vezes nos sentimos eternos” (IX, 28).

A “criação sem o limite de nenhum criador” (VIII, 26) também aparece como um ideal recorrente, o desejo de que a poesia sobreviva ao poeta, de que a palavra continue a dizer algo mesmo na ausência de quem a proferiu: “talvez desabemos/ sem que caia o que cada um é/ (...) Pode ser que os gestos que se aprendem não se percam,/ embora se perca seu aprendiz” (VIII, 68); “Os desenhos deixados nas pedras/ das cavernas abandonadas/ terminam sempre por abri-las” (XIII, 8). De modo similar, a concepção do poema como “templo vazio” onde um “caule do ser” poderia vir a habitar (XII, 56) retoma a “tentativa heideggeriana de transformar a linguagem numa espécie de divindade, em algo de que os seres humanos são meramente emanções” (RORTY, 2007: 38).

No entanto, uma análise mais atenta evidencia que, mesmo nesses poemas aparentemente afirmativos, a possibilidade de que algo perdure é quase sempre formulada de modo dubidativo: o uso recorrente das partículas “se”, “talvez”, “pelo menos” e de frases

interrogativas indica que não há qualquer certeza, mas apenas a formulação de um desejo; por outro lado, o que tem possibilidade de perdurar não é algo sólido como o monumento de bronze de Horácio (cf. Ode III, 30), mas “um resto de olhar” (II, 73), “uma música/ também feita de nada” (XII, 36), “uma longa emenda/ de um texto que ninguém conhece” (XIV, 97). A concepção heideggeriana da poesia como “fundação do homem pela palavra”, retomada pelo próprio Juarroz (1980: 46), é matizada na *Poesía vertical* pela ideia de que “a vacuidade funda as coisas” (XIV, 25).

Associa-se, assim, à poesia uma característica atribuída em outros poemas ao amor: a possibilidade de instaurar uma realidade que sobreviva à ausência dos amantes. No entanto, isso só é possível porque, para Juarroz, o amor — como a poesia — é algo que paradoxalmente só se cumpre plenamente na ausência e na solidão (“o amor começa quando os dedos se quebram”, em I, 15; é “o cruzamento de uma mão que vai/ e outra mão que volta”, em XII, 23); ou, na imagem admirável de II, 67, um fio “unindo nossos lugares vazios”. O “fio com espessura de nada” que só une os olhares quando eles não podem se ver é uma metáfora válida tanto para o amor quanto para a poesia, como relação que se estabelece entre duas ausências: porque “só é insubstituível/ o nó onde se amarram duas inexistências” (III, I, 8).

O “nó insubstituível” da poesia seria, portanto, não um elemento localizável concretamente nas palavras fixadas no papel, mas sim a possibilidade recorrente e precária de que o leitor ocupe momentaneamente a “cavidade” (XI, II, 7) deixada pelo poeta: “Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra” (AGAMBEN, 2007: 62). Nesse sentido, é justamente o vazio do poema (a impossibilidade de vinculá-lo a uma identidade fixa e essencial) que lhe confere a possibilidade potencial de múltiplas leituras.

A constatação de que toda forma representa uma imobilização — e, portanto, uma condenação à caducidade e à morte (“Dizer uma palavra exclui todas as outras” (VIII, 58)) — conduz novamente à formulação da poética da abertura: “não chegar a ser um corpo,/ não se transformar em discurso,/ não cerrar o abraço” (XII, 63); “mais que apontar para algo,/ a chave é apontar para tudo” (XIII, 27); “resta apenas encontrar o plural” (VIII, 58). A criação de uma *forma aberta*, de frases que não *denominem*, surgirá então como meta fundamental desta poética, que encontrará sua realização mais fecunda na utilização do paradoxo e da metáfora.

O VAZIO COMO METÁFORA

1.

Publicado em 1980, o livro *Poesía y creación* sintetiza as concepções de 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*, p. 14) em que o poeta 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: 15). Essa citação apresenta pelo menos três aspectos que nos parecem relevantes: em primeiro lugar, evidencia desde o início do diálogo 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.

Conforme já apontamos anteriormente, a proeminência da imagem do vazio é um dos elementos que aproximam a poesia de Juarroz do Budismo, especialmente em sua corrente Mahayana. Como assinala Jackson (1985: 407), “o vazio (*sunyata*) é provavelmente o mais importante conceito filosófico e religioso do Budismo Mahayana”. Tal qual ocorre na poesia (e na reflexão teórica) de Juarroz, o vazio não se limita aos fenômenos externos, mas também se

aplica à linguagem: “dizer que todas as coisas são vazias é mostrar que todos os conceitos e categorias através dos quais construímos nossa experiência são ininteligíveis” (CHENG, 1981: 69). Uma vez que a linguagem é convencional e os significados dependem sempre de um contexto, qualquer tentativa de encontrar uma verdade absoluta ou um fundamento metafísico para a existência está fadada ao fracasso⁴. Finalmente, o vazio se estende à própria personalidade individual, que é considerada “apenas uma série causal de elementos psicológicos” (Cf. SIDERITS, 2003), sem qualquer substância permanente:

Em vez de ver as coisas como elas são, sobrepomos a nós — e às coisas ao redor de nós — uma falsa existência, uma autoexistência ou uma realidade essencial que de fato não existe de forma alguma. Na filosofia budista exposta aqui, a verdade final é a completa ausência, a falta, de qualquer essência. (NEWLAND, 2009: 6)

Cumprido ressaltar, contudo, que o vazio no Budismo não se restringe a um conceito filosófico. Como assinala Frederick Streng, a imagem do vazio tem fundamentalmente um caráter prático, é um instrumento para a transformação espiritual: “o *sunyata*, não apenas entendido, mas praticado, liberta-nos da autoilusão e do sofrimento que surge com ela” (*apud* NADEAU, 1996: 67). Trata-se de uma transformação completa, que não se limita a uma “mudança para um novo modo de entendimento, em que a linguagem não captura a essência íntima do significado religioso” (cf. KEENAN, 1996: 61): “é a transformação de toda a pessoa: ela envolve aspectos mentais, físicos, intelectuais e espirituais” (CHENG, 1981: 68). Nesse sentido, podemos identificar a *prática* do vazio com o conceito de “exercício espiritual” formulado por Pierre Hadot (2002: 20).

Tais coincidências entre a obra de Juarroz e o Budismo seriam apenas aproximações um tanto quanto arbitrárias, se não estivessem fundamentadas em formulações do próprio poeta. No mesmo diálogo com Boido, Juarroz (1980: 33-34) clarifica alguns aspectos de seu interesse pelo assunto:

⁴ O que não impede a proliferação de sentenças sobre a “verdade final”, como a de Newland citada nesta mesma página.

O budismo Zen é para mim uma das dimensões mais ricas do ser oriental, já que não me animo a dizer simplesmente do pensamento oriental. Sendo, como é, uma espécie de reconhecimento imediato do real, de reconhecimento não interrompido por nenhuma espécie de esquema conceptual, filosófico, ético, mas sim uma espécie de contato instantâneo com o real, creio que se aparenta singularmente, intimamente, com o modo de captação da arte e da poesia. Ademais, essa falta de temor com relação às aparentes contradições, às antíteses, aos paradoxos, essa afirmação última por meio de negações circunstanciais constitui uma abertura da visão e da experiência verdadeiramente substancial. E há outra coisa que me seduz: não há ali nenhuma pretensão de respostas.

Cumprir destacar aqui alguns pontos da leitura do Budismo Zen por parte do poeta argentino. Em primeiro lugar, há uma distinção entre “ser” e “pensamento” oriental, que enfatiza o caráter de experiência integral, etopoética, não limitada apenas ao intelecto, que caracterizaria tanto o Zen quanto a poesia, ambos entendidos como exercícios espirituais de “conversão integral do ser humano” (JUARROZ, 1980: 37). De fato, uma das peculiaridades do Zen, que o distinguem de outras correntes mais especulativas do Budismo, é o movimento “do ensino explicitamente doutrinal em direção ao discurso não doutrinal, de um esforço tradicional para instruir através de ideias religiosas em direção a um audacioso esforço para provocar uma experiência transformativa” (WRIGHT, 2004: 125). Daí a ênfase em aspectos práticos como a meditação, cujo objetivo fundamental não é isolar o indivíduo do mundo, mas sim fazer surgir o estado de consciência descrito como “despertar” (o *nirvana* ou *satori*), a compreensão de que a distinção entre sujeito e objeto é apenas convencional, e que a individualidade não passa de uma construção provisória (cf. JACKSH, 2007: 32).

O suposto “contato instantâneo com o real”, sem a mediação de abstrações conceptuais, filosóficas ou éticas, é outro ponto importante destacado por Juarroz. Não nos cabe aqui discutir se tal experiência é de fato possível, ou mesmo se a ênfase no “reconhecimento imediato do real” revela uma compreensão ortodoxa da prática do Zen (para uma discussão mais detalhada dessa questão, ver HORI, 2000); o importante é que tal concepção se estende à arte e à poesia, e é reafirmada em vários outros trechos do mesmo livro:

A poesia não é explicação de nada, (...) é a experiência profunda do mistério, do inexplicável. E então, se não pretende explicar, se, além do mais, em alguma parte dela mesma supõe o sentir que talvez as coisas não tenham explicação nem coerência, não se opõe ao absurdo, mas é a maior convergência com ele. Mas devo esclarecer: não se trata de uma experiência absurda, mas sim de uma experiência *do* absurdo. (JUARROZ, 1980: 23)

Numa obra marcadamente especulativa como a de Juarroz, tais afirmações merecem uma análise mais detalhada. Parece haver uma contradição evidente entre a caracterização da poesia como um “contato instantâneo com o real” e a proliferação de “esquemas conceptuais” (atendo-nos aos termos utilizados pelo poeta) ao longo da *Poesía vertical*. Em outro momento do mesmo diálogo, o próprio Juarroz reconhece que a poesia não pode se realizar como “experiência imediata”:

A mística, creio, irremediavelmente toma o verbo como um pretexto e seu autêntico destino é o silêncio. Na poesia, por outro lado, o verbo é parte inseparável da última experiência. E a poesia não acaba no silêncio, ainda que às vezes nós gostemos de dizê-lo. Não acaba no silêncio, ainda que o silêncio seja tão protagonista da poesia quanto o verbo. (*Ibidem*: 36)

Tanto com relação à poesia de Juarroz quanto à mística, talvez seja mais fecundo pensarmos em termos de práticas retóricas ou “endorretóricas” (cf. SLOTERDIJK, 2011: 332) que, mais do que um “pretexto” para a experiência espiritual, funcionariam como o instrumento através do qual essa experiência é deflagrada e adquire sentido. Sob essa perspectiva, mais do que um utópico “contato instantâneo com o real”, sem a mediação de qualquer linguagem, o papel da poesia seria o de criar formas verbais que propiciassem uma configuração distinta da experiência cotidiana:

Do que se trata é de ir além da linguagem e do pensamento binários, ou seja, dar um passo além da antítese sem cair em fáceis dialéticas de tipo racional. Não se trata de uma síntese no sentido filosófico. (...) Frente a cada coisa contrapomos, vemos a oposta. O sentido de inversão ou sentido do avesso não nos basta. Onde está o *salto* que não seja simplesmente a síntese? Acredito que só cabe

buscar esse salto na poesia ou de outra forma calar. E eu não me resigno ao silêncio. (*Ibidem*: 47-48)

Na busca por esse “salto”, o Budismo Zen parece oferecer a Juarroz uma alternativa para o “reconhecimento integral do homem, no que ele tem de racional e também de irracional, uma superação do simples movimento dialético da razão e o conhecimento, a busca dessa terceira dimensão onde se produza o encontro vivo e real dos elementos aparentemente contraditórios” (*Ibidem*: 49), que se manifesta através da utilização frequente de paradoxos, a afirmação através de negações que caracteriza boa parte dos textos Zen, um elemento que o poeta argentino incorpora a seus próprios poemas e que se torna característico de seu estilo.

2.

Num outro trecho de seu diálogo com Guillermo Boido (*Ibidem*: 65), Juarroz 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*)” (cf. HEINE; WRIGHT, 2000: 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 (*Ibidem*). 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 fundamentalmente distinto do estado mental habitual da maioria dos praticantes. (WRIGHT, 2000: 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 (cf. KABANOFF, 2000: 213-232). Essa associação não é arbitrária: como assinala Foulk (2000: 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. Bodiford (2006: 93) observa que,

como outros eruditos chineses, os mestres Ch’an deviam dominar a arte da prosódia e compor versos livremente para quaisquer ocasiões. Antologias de versos, especialmente versos comentando *koans*, compunham uma seção da maior parte dos registros do período Song.

Hori (2003: 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” (*Ibidem*: 43). Ele aponta uma série de indícios de que o *kōan* pode ter sido criado a partir do modelo desses jogos (*Ibidem*: 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” (*Ibidem*: 90).

Sob essa perspectiva, o *kōan* desempenha um papel semelhante ao que Donald Davidson (1982: 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: 253). A sugestão de que uma metáfora se assemelha a um golpe na cabeça (*Ibidem*) 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)” (cf. SILVA FILHO, 2001: 43).

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: 263). Ao lançar uma frase “sem um lugar fixo num jogo de linguagem” (cf. SILVA FILHO, 2001: 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: 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: 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 da *Poesia vertical*. Tomemos como exemplo o poema V, 45:

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

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: 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: 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?” (*Ibidem*).

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 *koan*

descrita por Hori, 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” (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999: 435), reaparece em outro poema de Juarroz (VI, 37), com seu sentido místico, de “busca da união divina” (*Ibidem*: 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 analisados anteriormente, 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 (como nos lembra o célebre poema de Antonio Machado: “y al volver la vista atrás/ se ve la senda que nunca/ se ha de volver a pisar” (MACHADO, 2005: 190), 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”.

3.

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 (cf. FOFFANI, 1989: 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* 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 Echavarren (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: 31) — nada que se compare ao caráter central que a imagem do vazio ocupa na obra de Juarroz.

Octavio Paz 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
(PAZ, 1998: 52-53).

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: 89)

A definição de Juarroz (1980: 16) segundo a qual “o poema não é feito apenas de palavras. 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, 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
(PAZ, 1998: 90)

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: 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 *keōan* budista. Igualmente revelador é o fato de que uma revista que supostamente tenta afirmar a poesia “como experiência autônoma” (cf. ERASO BELALCÁZAR, 2010: 379), supostamente desvinculada de qualquer aspecto “extraliterário”,

insira em suas páginas, ao lado de textos de John Donne e Fernando Pessoa, vários fragmentos de textos budistas (fato que o próprio Eraso Belalcázar não notou).

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, 1993).

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 *keōans*, 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 *Poesía 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: 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 em relação à interpretação dos *koans*, 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 (cf. FOFFANI, 1989: 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” (cf. CORTÁZAR, 1965: 7), “dúvida” (cf. ARDILA MURCIA) e “desconcerto” (cf. PÉREZ VÁZQUEZ, 2012: 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 (cf. STIERLE, 1999: 216). Um procedimento frequente na *Poesía vertical* é a apresentação de uma estrutura aparentemente lógica e ordenada que culmina numa metáfora surpreendente:

Primeiro,
pintar retratos sem modelo.

Depois,
pintar autorretratos sem modelo.

Talvez se possa então
pintar o nada com modelo.

Neste poema (VI, 79), como no anterior, o que se propõe como “conclusão” não pode ser interpretado em termos lógicos ou referenciais. Seguindo a proposição de Davidson (1982: 134), talvez seja mais produtivo compreender essas frases a partir do seu efeito sobre o leitor do que através do seu suposto “conteúdo proposicional”. “Pintar o nada com modelo” — como “apoiar-se num salto/ para dar outro salto” — não remete a uma ação concreta factível, mas produz um efeito de deslocamento que instiga o leitor a revisar seu vocabulário pessoal (cf. RORTY, 1999: 27) e, conseqüentemente, alterar sua constituição subjetiva.

A sensação 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: 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 (cf. STIERLE, 1999: 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: 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” (cf. 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 *koan*, é porque ambos propõem o que Foffani (1989: 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 pedreira que não existe/ extraí 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” (cf. NEHAMAS, 1985: 61), mas o de criar realidade através de novas metáforas: “O realismo da poesia, aberto ao infinito, é o oposto do realismo estreito e inevitavelmente irreal que aparece nas histórias literárias. E é, conseqüentemente, o maior realismo possível” (*Quase razão*, 12).

A afirmação de Juarroz (1980: 153) segundo a qual “só se descobre a realidade inventando-a” pode ser complementada pela observação de Ricoeur (2000: 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: 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 precípua a criação de “um mundo inédito”: “outro mundo que emerja a partir deste/ pelo fato natural de ter outra luz” (X, 51).

Retoma-se, assim, a relação apontada por Heidegger entre metáfora e metafísica (cf. RICOEUR, 2000: 443): “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.

SOBRE A ESCOLHA DOS TEXTOS E A TRADUÇÃO

Tomamos como base para a definição do conjunto de 262 poemas traduzidos aqueles que, de alguma forma, lançam uma luz sobre a imagem do vazio e sobre a sua utilização, como metáfora ou como exercício espiritual. Privilegiamos também em nossa seleção os poemas que tratam do próprio fazer poético e que analisam ou discutem os limites da linguagem, uma vez que tais textos iluminam alguns dos pressupostos do escritor em relação à sua atividade como poeta. As traduções tiveram como ponto de partida os dois volumes da *Poesía vertical* publicados pela editora Emecé em 2005 (primeira edição), preparados e revisados por Laura Cerrato, viúva do poeta e estudiosa da sua obra. Embora haja variações entre as diferentes edições dos poemas, consideramos que um estudo comparativo entre elas fugiria ao escopo deste trabalho.

Não há tradução sem interpretação. Nesse sentido, as duas partes em que se divide este trabalho se complementam mutuamente, e os pressupostos que norteiam a tradução dos poemas apresentados a seguir podem ser deduzidos da análise crítica que os precede. Se, como aponta Mário Laranjeira (2003: 31), “a tradução é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto”, essa leitura será o ponto de partida que norteará as escolhas feitas ao se reescrever em português a poesia de Juarroz.

Assim, não basta afirmarmos que tentamos produzir, em nossas traduções, um efeito análogo ao que o texto de partida visava; como lembra Umberto Eco (2007: 92), “isso implica que o tradutor construa uma hipótese interpretativa sobre aquilo que seria o efeito previsto pelo original”. Reiteramos, portanto, que o efeito predominante buscado pela poesia de Juarroz é que ela seja lida como um convite ao exercício, como uma atividade que implica o leitor e reclama sua participação ativa. É essa hipótese interpretativa que norteia este trabalho de tradução e que o torna “um texto único” (cf. PAZ, 1990: 13).

Essa interpretação permite que compreendamos melhor o estilo de Juarroz, caracterizado pela limpidez (a “meridiana clareza” de que fala Rodríguez Padrón) e pelas marcas impessoais (cf. CENTANINO), construído como uma busca recorrente de um sentido que se estabelece e se põe em xeque através do próprio poema. Fundamental para a construção desse estilo é a presença recorrente das anáforas, que remetem ao caráter reiterativo do exercício, e que foram preservadas em nossas traduções.

Fundamental também é o tom de diálogo íntimo presente em grande parte dos poemas, que frequentemente nomeiam um “tu” com o qual a voz lírica conversa ou fazem alusão a um “nós”, que busca envolver o leitor no mesmo movimento reflexivo do poeta. O difícil equilíbrio entre a coloquialidade e o registro mais elevado, característico do estilo de Juarroz, foi outro elemento que procuramos preservar em nossas traduções.

Equilíbrio semelhante se observa em relação ao aspecto rítmico dos poemas. Embora possamos caracterizá-los de um modo geral como poemas de métrica irregular, uma vez que raramente há um padrão fixo que se repita de um texto para outro ou mesmo dentro de um mesmo texto, observamos algumas regularidades que nos parecem significativas e que não podem ser simplesmente descartadas.

Tomemos como exemplo o poema II, 6. Sob a aparente irregularidade e arbitrariedade dos metros que se alternam (versos de 6, 14, 15, 6, 10, 9, 9,10, 11 e 10 sílabas poéticas, segundo a contagem tradicional portuguesa), podemos observar que as duas primeiras estrofes se iniciam com versos de seis sílabas. Como ambos os versos fazem afirmações sobre “o centro” e são sintomaticamente mais curtos que os demais versos do poema, consideramos que seria um equívoco se não mantivéssemos em nossa tradução essa regularidade.

Em vários outros poemas de Juarroz, a irregularidade métrica se mantém até o final, mas o poema se fecha com um decassílabo, que surge como um verso-suma, sintetizando ou matizando tudo o que o antecedeu. É o que ocorre nos poemas II, 44; II, 73; III, I, 17; IV, 40; V, 27; V, 35; V, 56; VI, 1; VI, 8; VI, 25; VI, 37; VI, 40; VI, 88; VI, 102; VII, 95; VIII, 16; VIII, 21; IX, 28; IX, 39; X, 50; XI, I, 2; XI, IV, 24; XI, IV, 29; XII, 14; XII, 23; XIII, 63 e XIV, 51. Nesses casos, optamos sempre por manter a escansão solene do decassílabo.

De modo semelhante, não nos parece casual o fato de que o poema escrito por Juarroz em homenagem a Antonio Porchia (IV, 25) se inicie com dois decassílabos, forma métrica ligada à tradição elegíaca ocidental, e esse metro volte a aparecer no início de cada

estrofe e nos três versos finais do poema. Neste caso, traduzir o primeiro verso como “Amamos juntos tantas coisas”, ou o último como “ainda que fosse também para deixá-lo”, representaria a perda de um elemento essencial para a sua plena compreensão e fruição.

Também no poema V, 38, a alternância entre decassílabos e hexassílabos, aliada à anáfora utilizada quase à exaustão, é fundamental para que o texto cumpra plenamente seu efeito quase hipnótico sobre o leitor. Nesses e em outros casos semelhantes (como o poema V, 27, em que mais da metade dos versos são decassílabos), seguimos o princípio enunciado por Laranjeira (2003: 12), segundo o qual “a tradução do poema será função da sua maneira específica de produzir sentidos, a que chamamos ‘significância’. A tradução do poema deve, pois, ultrapassar o patamar do ‘sentido’ com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua ‘significância’”.

Em outras palavras, não levamos em consideração em nossas traduções apenas o plano semântico, mas procuramos também ter em conta os aspectos sintáticos, estilísticos, métricos e até mesmo fonossimbólicos (ainda que o trabalho com estes últimos elementos não seja recorrente na poesia de Juarroz) dos textos de partida, sempre conscientes de que o trabalho de tradução se apoia em alguns processos de negociação e que “traduzir significa sempre ‘cortar’ algumas das conseqüências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir *não se diz nunca a mesma coisa*” (Cf. ECO, 2007: 107).

Assim, justificamos a seguir algumas de nossas escolhas, não como opções definitivas e absolutas que manteriam uma suposta “fidelidade ao texto original”, mas como escolhas que se fundamentam em nossa perspectiva de leitura.

Em alguns trechos, julgamos necessário explicitar o sujeito da frase, para que a construção em português não se tornasse excessivamente ambígua. Assim, traduzimos “la sensación de que debiera estar en otra parte” por “a sensação de que **eu** devia estar em outra parte”, “tal vez quiera leer” por “talvez **eu** queira ler” e “cuando pierda la vida” por “quando **eu** perder a vida”.

O dativo de interesse, muito mais comum em espanhol do que em português, foi suprimido sistematicamente. Assim, traduzimos “se me cayó una parte mía” por “caiu uma parte de mim”, “mientras le escribes una carta prolija/ a tu amor” por “enquanto escreves uma

carta prolixa/ a teu amor”, “lo que le falta a la rosa” por “o que falta à rosa”. Construções como “mientras te lustras los sapatos”, “un sonido nuevo/ me delata la lengua”, “si se lo aprieta”, que não soam estranhas ou afetadas em espanhol, foram traduzidas por “enquanto lustras teus sapatos”, “um som novo/ delata a minha língua”, “se o apertamos”, mais usuais em português.

Com relação às frases iniciadas por pronome oblíquo, salvo em casos muito particulares em que procuramos manter a métrica ou a expressividade estilística, seguimos a norma culta do português, usando a ênclise. Sem ignorarmos a tradição poética brasileira, que desde o começo do século passado já abona a utilização da próclise depois de vírgula ou no início da frase, a decisão nesses casos foi tomada de caso a caso, atentando-se, sobretudo, para o tom de cada poema, mais elevado ou mais coloquial. Assim, traduzimos “Nos vemos de pronto parados” por “Vemo-nos de repente parados” e “También el infinito forma callos,/ se convierte en costumbre,/ se hace forma de algo” por “Também o infinito forma calos,/ transforma-se em costume,/ faz-se forma de algo”.

Por outro lado, traduzimos “Si has perdido tus ecos o tu origen,/ los buscaremos” por “Se perdeste teus ecos ou tua origem,/ os buscaremos”, por considerarmos que a mesóclise causaria um “ruído” desnecessário, já que está em franco desuso no português do Brasil, mesmo na modalidade escrita (Cf. VIEIRA, 2003: 43). Já as ênclises após o infinitivo foram geralmente transformadas em próclises. Assim, traduzimos “ha llegado el tempo de callarse” por “chegou o tempo de se calar”, “todo salto vuelve a apoyarse” por “todo salto volta a se apoiar” e “no pueden abrirse” por “não podem se abrir”.

A posposição do sujeito, muito mais comum em espanhol do que em português, foi reservada apenas para os casos em que a julgamos fundamental para o sentido do poema. Nesse sentido, traduzimos “donde va a romperse algo” (IV, 24) por “onde algo vai se quebrar” e “como si estuviera floreciendo la voz” (IX, 3) por “como se a voz estivesse florescendo”. Por outro lado, preferimos manter a posposição em poemas como V, 45 — em que traduzimos “la forma/ que emplea el universo” por “a forma/ que emprega o universo”, de acordo com a interpretação formulada na página 82 — e em VII, 4 — em que, após uma sucessão de palavras que recriam o som do vento (*excavar, exacto, estas, extraídas, existe*), ele só é apresentado explicitamente no último verso: “para que possa pronuncia-la/ o vento que passa” (“para que pueda pronunciarla/ el viento que pasa”).

O presente do subjuntivo em espanhol foi traduzido pelo futuro do subjuntivo, que corresponde à forma mais habitual em português, nas orações subordinadas relativas e temporais. Assim, traduzimos “cuando el mío se cierre” por “quando o meu se fechar”, “cuando no estemos ya” por “quando já não estivermos” e “cuando todo emudezca” por “quando tudo emudecer”.

A tradução de algumas palavras ou expressões merece um comentário à parte. A construção “*hay que* + verbo no infinitivo”, característica da obra de Juarroz, fundamental para exprimir “a urgência e a necessidade de modificar o mundo a partir de sua raiz” (Cf. CRUZ PÉREZ, 1991: 12), pode ser traduzida de várias formas em português. Novamente, preferimos adotar soluções específicas para cada caso, sem padronizar uma única escolha. Em V, 56, por exemplo, como já havíamos utilizado a primeira pessoa do plural no segundo verso (“Se o apertamos”), traduzimos “Hay que viver” por “Devemos viver”; também em VIII, 53, traduzimos “hay que dejar en suspenso nuestras figuraciones” por “devemos deixar em suspenso nossas figurações”; em outros casos, como em VI, 24, VII, 95, VIII, 4 e VIII, 55, mantivemos a impessoalidade através do sujeito indeterminado (“deve-se ensiná-las”, “deve-se preparar”, “deve-se alcançar” e “deve-se aprender”). De modo geral, evitamos a construção “há que”, que soa como espanholismo, reservando-a para o poema VI, 37, que estabelece um interessante paralelismo entre os verbos “*hay*” presentes no primeiro e no último versos.

Seguimos um procedimento parecido com relação ao pronome pessoal indefinido “*uno*”: em casos como o poema VII, 111, em que a primeira pessoa do plural aparece em outros versos (“Aquello que ignoramos de algo”), optamos por mantê-la ao longo do texto; assim, traduzimos “la única forma de ser otro/ es ser un poco menos uno mismo” por “a única forma de sermos outros/ é sermos um pouco menos nós mesmos”. Em outros casos, como no poema VIII, 82, mantivemos a impessoalidade do pronome, traduzindo “¿en qué singular espacio debe uno/ separarse de sí mismo?” por “em que singular espaço deve alguém/ separar-se de si mesmo?”. Já em IX, 10, traduzimos “el único oficiante es uno mismo/ y también el sacramento es uno mismo” por “o único oficiante sou eu mesmo/ e também o sacramento sou eu mesmo”, com o intuito de enfatizar o aspecto solitário e insulado do pronome “uno”, que se perderia caso fosse traduzido por “nós” ou “a gente”.

A palavra “*grieta*”, recorrente na obra de Juarroz, que em espanhol tem o sentido de “abertura ou quebra que surge de forma natural em alguma superfície” (Cf. *Diccionario de la*

lengua española, Wordreference,) foi sistematicamente traduzida por *fenda*, que tem sentido semelhante em português (“abertura estreita e alongada surgida acidentalmente ou feita de maneira proposital; qualquer abertura estreita que permite a passagem de luz e ar”, cf. *Dicionário Houaiss*), e nos parece mais genérica que *greta* (“rachadura estreita resultante da dilatação dos corpos sob efeito de calor; fenda na terra em função do calor solar; qualquer rachadura estreita em uma superfície”, cf. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*)⁵.

O pronome indefinido “ambos”, utilizado com maior amplitude em espanhol do que em português, não foi mantido quando retomava termos em oposição ou contraste (cf. *Dicionário eletrônico Houaiss*). Assim, traduzimos “entre ambos pozos” por “entre os dois poços”, “huérfanos de ambos mundos” por “órfãos dos dois mundos”, “hay momentos/ en que ambas soledades/ no pueden tocarse” por “há momentos/ em que as duas solidões/ não podem se tocar”. Por outro lado, foi mantido quando denotava concordância entre as duas partes envolvidas, como em VI, 61: “fundar um olhar que olhe por nós dois/ o que ambos deberíamos olhar/ quando já não estivermos em nenhuma parte”.

O vocábulo “Deus”, grafado com inicial maiúscula apenas nos primeiros poemas de Juarroz, e depois sistematicamente grafado com minúscula, foi transcrito em conformidade com o original: com inicial maiúscula apenas em I, 3 e I, 15, e com minúscula em todos os demais casos.

Os neologismos, quase sempre compostos através de prefixos com carga semântica negativa (*desmorir*, *desnacer*, *desnadarse*, *desbautizar*, *antitiempo*, *antipájaro*, *anticaída*, *antihistoria*, *antimundo*, *nolugar*) foram mantidos em português, com o intuito de recriar sua carga de estranheza e de subversão.

A poesia de Juarroz só foi traduzida para o português episodicamente, em algumas antologias. Em *Poesia Argentina 1940-1960*, Bella Jozef (1990: 106-111) traduz três poemas. Em *Puentes/Pontes* (MONTELEONE, Jorge; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa, 2003), Renato Rezende traduz quinze textos, o que representa aproximadamente um poema para cada livro de Juarroz. Ao contrário das traduções de Jozef, em que a única opção digna de ressalva é a tradução de “*banderín*” (“bandeira pequena usada como emblema de instituições, equipes

⁵ Em *Transblanco*, Haroldo de Campos traduz “*grieta*” por “brecha”, e justifica sua opção lembrando que, em português, “greta” é um termo mais restrito, “de uso mais precisamente técnico, geológico” (CAMPOS; PAZ 1994: 126).

esportivas, etc.; cabo ou soldado que serve de guia à infantaria em seus exercícios, e leva para isso uma bandeirola na baioneta”, cf. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*) por “tabuleta”, notam-se nas traduções de Rezende algumas versões aparentemente estranhas, que merecem comentário.

Já no primeiro verso da antologia, no poema I,1, ele traduz “una red de mirada” por “uma rede de olhares”, colocando injustificadamente no plural o que Juarroz optou por manter no singular. Subverte-se assim o caráter substancial do olhar, que permeia toda a obra do poeta, “o olhar como instrumento de indagação (...) e, de outro lado, o olhar que cria o que vê, o olhar que, para alcançar seu objetivo de conhecer, descobre a necessidade de criar” (Cf. CRUZ PÉREZ, 1991: 7).

Para Juarroz, mais importante do que as coisas que vemos é o próprio ato de olhar (Cf. SUCRE, 1985: 287), e isso já se enfatiza desde esse primeiro verso — que representa a abertura de toda a sua obra poética. Traduzi-lo no plural dilui a tensão que se estabelece como necessária não apenas para a leitura do poema, mas para sua recriação por parte do leitor — que, através da sua presença única e precária, “mantém unido o mundo/ não o deixa cair”.

Em XII, 10, a opção por traduzir “quienes” por “quem” mostra-se equivocada pela sequência do verso, em que a retomada do plural em espanhol resulta num erro de concordância em português: “Sonhei também quem os escrevia/ — um deles era eu —/ e também se apagavam um a um”.

Em XIII, 46, a tradução de “Y aunque el recuerdo no pueda ladrarle al perro,/ lo va calmando poco a poco” por “A lembrança não pode ladrar para o cachorro,/ mas o acalma pouco a pouco” destrói gratuitamente toda a expressividade da construção sintática, transformando-a em algo inócuo. Na sequência do mesmo poema, a tradução de “Es en estas alianzas repentinas” por “São nessas repentinas alianças” não tem qualquer justificativa, poética ou gramatical.

Finalmente, em XIV, 92, a tradução de “lámpara” por “abajur” só pode se dever a um desejo de não ser excessivamente literal. Mais arbitrária ainda (e mais grave) é a tradução de “hueco” por “furo” no mesmo poema, num contexto em que se fala de uma vala cavada para um cão morto. Como se nota, são muitos equívocos para um conjunto tão pequeno de textos.

Em *A morte em Poesia Vertical*, Antonio Miranda (2002) traduziu outros seis poemas, todos pertencentes aos dois primeiros livros de Juarroz e relacionados à temática da morte.

Mesmo num conjunto tão restrito de textos, algumas opções do tradutor chamam a atenção. No primeiro poema traduzido (I, 6), um verso que se inicia com uma adversativa em espanhol (“¿pero qué importa lo que haremos?”) começa, em português, com uma conjunção que, se pode ser utilizada também como adversativa, é mais comumente usada como aditiva: “— e que importa o que faremos?”. No verso seguinte, a construção adverbial “tal vez”, tão característica do estilo de Juarroz, é simplesmente suprimida, e o verso “Tal vez diera lo mismo” transforma-se em “Daria no mesmo”. Talvez dê no mesmo, mas, como lembra o próprio Juarroz neste mesmo poema, “O tal vez no dé lo mismo/ y ahí recién empieza la cuestión”.

Muito mais grave é o que ocorre no poema seguinte, em que o verso “las espinas nos sostienen la sangre” é traduzido como “os espinhos não sustentam o sangue”, numa inversão completa do sentido do original. A tradução de “humo em flor” por “vapor em flor”, com seu eco desagradável, é um exemplo claro de tradução que arruína a poeticidade do texto.

No terceiro poema traduzido por Miranda, a opção por traduzir “mientras haces cualquier cosa” por “enquanto fazes alguma coisa”, embora dilua o caráter totalizador (e até um pouco fatalista) do verso, não nos parece tão equivocada quanto a transformação de “mientras le escribes una carta prolija/ a tu amor único o no único” em “enquanto escreves uma carta prolixa/ ao teu amor único (ou não)”, que troca a repetição, traço estilístico fundamental na poética de Juarroz, por uma ambiguidade alheia ao texto original: lendo apenas o texto em português, não sabemos se o “não” se refere ao adjetivo “único” ou ao verbo “escreves”. Ainda nesse poema, a tradução de “alguien más estaría muriendo/ a pesar de tu legítimo deseo” por “alguém mais estaria morrendo/ apesar de seu legítimo desejo” desloca o desejo do “tu” a quem o poema se dirige para o “alguém mais” do verso anterior.

A única tradução de Miranda que não teria nenhuma ressalva, a do poema I, 42, é feita a partir de uma transcrição truncada, que elimina dois versos do original. Assim, os versos “Quiero mirar los ojos de los peces/ y el lugar de tu sueño,/ cuando des vuelta la cabeza dormida.// No. Hoy no quiero hablar de la muerte,/ aunque la muerte colecciona encuentros.” se transformaram em “Quiero mirar los ojos de los peces/ y el lugar de tu sueño,/ cuando la muerte colecciona encuentros.”

No poema seguinte, “se ensucia con cualquier crecimiento” se transforma em “se macula com qualquer conhecimento”. Um pouco mais adiante, Miranda traduz aceitavelmente “saludos” por “saudações” (embora talvez “cumprimentos” fosse mais adequado), mas

esquece que o substantivo em português é feminino, e escreve “e dobra saudações e os guarda no bolso”.

Finalmente, ao traduzir o poema II, 69, Miranda volta a incorrer em equívocos similares. A repetição magistral de Juarroz, “unos sin haber empezado a vivir/ y otros sin haber empezado a vivir”, é “normalizada” na tradução: “uns sem ter começado a viver/ e outros sem ter terminado de viver”. Os três versos conclusivos do texto, “unos por el camino que hicieron,/ otros por el que no hicieron/ y todos por el que nunca harán” se transformam em apenas dois: “uns pelo caminho que traçaram,/ e todos pelo que nunca farão”— o que subtrai drasticamente o poder de síntese do verso final.

Danilo Bueno (2009), na revista eletrônica *Desenredos*, traduz outros cinco poemas de Juarroz. Sem cometer grandes deslizos de leitura, em alguns momentos se mostra muito preso ao original, não conseguindo encontrar equivalentes em português. Assim, ao traduzir o poema II, 6, escreve versos como “e somente se o acerta com ausência” e “ainda que eu recém tenha partido”, que soam excessivamente “espanhóis”. Em outros momentos, foge à equivalência mais evidente, criando versos que destoam do texto de partida, como no poema VI, 1, em que “desaparecer hacia adentro” se transforma em “adentrar desaparecendo”, ou em XI, I, 3, em que a palavra “*intemperie*” é traduzida por “o céu aberto”.

Após essas observações sucintas sobre as escassas traduções da obra de Juarroz disponíveis para o leitor brasileiro, torna-se evidente a necessidade de um conjunto mais amplo de textos, traduzido com maior cuidado. Este trabalho procura responder a essa exigência, apresentando as versões lado a lado com os textos de partida, a fim de que o leitor possa confrontá-los claramente.

POEMAS TRADUZIDOS

I, 1

*Una red de mirada
mantiene unido al mundo,
no lo deja caerse.
Y aunque yo no sepa qué pasa con los ciegos,
mis ojos van a apoyarse en una espalda
que puede ser de dios.
Sin embargo,
ellos buscan otra red, otro hilo,
que anda cerrando ojos con un traje prestado
y descuelga una lluvia ya sin suelo ni cielo.
Mis ojos buscan eso
que nos hace sacarnos los zapatos
para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo
o inventar un pájaro
para averiguar si existe el aire
o crear un mundo
para saber si hay dios
o ponernos el sombrero
para comprobar que existimos.*

Uma rede de olhar
mantém unido o mundo,
não o deixa cair.
E embora eu não saiba o que acontece com os cegos,
meus olhos vão apoiar-se numas costas
que podem ser de deus.
No entanto,
eles procuram outra rede, outro fio,
que vai fechando olhos com um terno emprestado
e descarrega uma chuva já sem chão nem céu.
Meus olhos procuram isso
que nos faz tirar os sapatos
para ver se há algo mais nos sustentando embaixo
ou inventar um pássaro
para averiguar se o ar existe
ou criar um mundo
para saber se há deus
ou pôr o chapéu
para comprovar que existimos.

I, 3

*El ser empieza entre mis manos de hombre.
El ser;
todas las manos,
cualquier palabra que se diga en el mundo,
el trabajo de tu muerte,
Dios, que no trabaja.*

Pero el no ser también empieza entre mis manos de hombre.

*El no ser;
todas las manos,
la palabra que se dice afuera del mundo,
las vacaciones de tu muerte,
la fatiga de Dios,
la madre que nunca tendrá hijo,
mi no morir ayer.*

Pero mis manos de hombre, ¿dónde empiezan?

O ser começa entre minhas mãos de homem.
O ser;
todas as mãos,
qualquer palavra que se diga no mundo,
o trabalho da tua morte,
Deus, que não trabalha.

Mas o não ser também começa entre minhas mãos de homem.

O não ser;
todas as mãos,
a palavra que se diz fora do mundo,
as férias da tua morte,
a fadiga de Deus,
a mãe que nunca terá filhos,
meu não morrer ontem.

Mas minhas mãos de homem, onde começam?

I, 8

*No sé si todo es dios.
No sé si algo es dios.
Pero toda palabra nombra a dios:
zapato, huelga, corazón, colectivo.*

*Y más
colectivo incendiado,
zapato viejo,
huelga general,
corazón junto a ruinas.
Y más todavía
colectivo sin hombre,
zapato sin suela,
huelga general de los muertos,
corazón en las ruinas del aire.
Y más todavía
inmóvil colectivo para dioses,
zapato para andar por las palabras,
huelga de los muertos con la ropa gastada,
corazón con sangre de las ruinas
Y más.
Pero no importa.
Ya he dejado de orar.
Voy a buscar ahora las espaldas de dios.*

Não sei se tudo é deus.
Não sei se algo é deus.
Mas toda palavra nomeia a deus:
sapato, greve, coração, coletivo.

E mais
coletivo incendiado,
sapato velho,
greve geral,
coração junto a ruínas.
E mais ainda
coletivo sem homem,
sapato sem sola,
greve geral dos mortos,
coração nas ruínas do ar.
E mais ainda
imóvel coletivo para deuses,
sapato para andar pelas palavras,
greve dos mortos com a roupa gasta,
coração com o sangue das ruínas.
E mais.
Mas não importa.
Já deixei de rezar.
Vou buscar agora as costas de deus.

I, 9

*Pienso que en este momento
tal vez nadie en el universo piensa en mí,
que sólo yo me pienso,
y si ahora muriese,
nadie, ni yo, me pensaría.*

*Y aquí empieza el abismo,
como cuando me duermo.
Soy mi propio sostén y me lo quito.
Contribuyo a tapijar de ausencia todo.*

*Tal vez sea por esto
que pensar en un hombre
se parece a salvarlo.*

Penso que neste momento
talvez ninguém no universo pense em mim,
que só eu me penso,
e se eu morresse agora,
ninguém, nem eu, pensaria em mim.

E aqui começa o abismo,
como quando adormeço.
Sou meu próprio amparo e eu o retiro.
Contribuo a recobrir tudo de ausência.

Talvez seja por isso
que pensar num homem
se pareça com salvá-lo.

I, 12

*Entre tu nombre y el mío
hay un labio que ha dejado la costumbre de nombrar.*

*Entre la soledad y la compañía
hay un gesto que no empieza en nadie y termina en todos.*

*Entre la vida y la muerte
hay unas plantas pisadas
por donde nadie ha caminado nunca.*

*Entre la voz que pasó y la que vendrá
hay una forma callada de la voz
en donde todo está de pie.*

*Entre la mesa y el vacío
hay una línea que es la mesa y el vacío
por donde apenas puede caminar el poema.*

*Entre el pensamiento y la sangre
hay un breve relámpago
en donde sobre un punto se sostiene el amor.*

*Sobre esos bordes
nadie puede ser mucho tiempo,
pero tampoco dios, que es otro borde,
puede ser dios mucho tiempo.*

Entre o teu nome e o meu
há um lábio que deixou o costume de nomear.

Entre a solidão e a companhia
há um gesto que não começa em ninguém e termina em todos.

Entre a vida e a morte
há umas plantas pisadas
por onde ninguém nunca caminhou.

Entre a voz que passou e a que virá
há uma forma calada da voz
onde tudo está de pé.

Entre a mesa e o vazio
há uma linha que é a mesa e o vazio
por onde apenas pode caminhar o poema.

Entre o pensamento e o sangue
há um breve relâmpago
onde sobre um ponto se sustém o amor.

Sobre estas margens
ninguém pode ser por muito tempo,
mas tampouco deus, que é outra margem,
pode ser deus por muito tempo.

I, 14

*He encontrado el lugar justo donde se ponen las manos,
a la vez mayor y menor que ellas mismas.*

*He encontrado el lugar
donde las manos son todo lo que son
y también algo más.*

*Pero allí no he encontrado
algo que estaba seguro de encontrar:
otras manos esperando a las mías.*

Encontrei o lugar justo onde se colocam as mãos,
ao mesmo tempo maior e menor que elas mesmas.

Encontrei o lugar
onde as mãos são tudo o que são
e também algo mais.

Mas não encontrei ali
algo que estava certo de encontrar:
outras mãos esperando pelas minhas.

I, 15

*El amor empieza cuando se rompen los dedos
y se dan vuelta las solapas del traje,
cuando ya no hace falta pero tampoco sobra
la vejez de mirarse,
cuando la torre de los recuerdos, baja o alta,
se agacha hasta la sangre.*

*El amor empieza cuando Dios termina
y cuando el hombre cae,
mientras las cosas, demasiado eternas,
comienzan a gastarse,
y los signos, las bocas y los signos,
se muerden mutuamente en cualquier parte.*

*El amor empieza
cuando la luz se agrieta como un muerto disfrazado
sobre la soledad irremediable.*

*Porque el amor es simplemente eso:
la forma del comienzo
tercamente escondida
detrás de los finales.*

O amor começa quando os dedos se quebram
e se torcem as lapelas do terno,
quando não falta mas tampouco sobra
a velhice de se olhar,
quando a torre das lembranças, baixa ou alta,
abaixa-se até o sangue.

O amor começa quando Deus termina
e quando o homem cai,
enquanto as coisas, por demais eternas,
começam a se gastar,
e os sinais, as bocas e os sinais,
mordem-se mutuamente em qualquer parte.

O amor começa
quando a luz se fende como um morto disfarçado
sobre a solidão irremediável.

Porque o amor é simplesmente isso:
a forma do começo
teimosamente escondida
atrás dos finais.

I, 23

*Hay trajes que duran más que el amor.
Hay trajes que comienzan con la muerte
y dan la vuelta al mundo
y a dos mundos.*

*Hay trajes que en lugar de gastarse
se vuelven cada vez más nuevos.*

Hay trajes para desvestirse.

Hay trajes verticales.

*La caída del hombre
los pone de pie.*

Há trajes que duram mais que o amor.
Há trajes que começam com a morte
e dão a volta ao mundo
e a dois mundos.

Há trajes que em vez de se gastar
tornam-se cada vez mais novos.

Há trajes para se desvestir.

Há trajes verticais.

A queda do homem
os põe de pé.

I, 27

*Entre pedazos de palabras
y caricias en ruinas,
encontré algunas formas que volvían de la muerte.*

*Venían de desmorir.
Pero no les bastaba con eso.
Tenían que seguir retrocediendo,
tenían que desvivirlo todo
y después desnacer.*

*No pude hacerles ninguna pregunta,
ni mirarlas dos veces.
Pero ellas me indicaron el único camino
que tal vez tenga salida,
el que vuelve desde toda la muerte
hacia atrás del nacer,
a encontrarse con la nada del comienzo
para retroceder y desnadarse.*

Entre pedaços de palavras
e carícias em ruínas,
encontrei algumas formas que voltavam da morte.

Acabavam de desmorrer.
Mas isso não lhes bastava.
Tinham que continuar retrocedendo,
tinham que desviver tudo
e depois desnascer.

Não pude lhes fazer nenhuma pergunta,
nem olhá-las duas vezes.
Mas elas me indicaram o único caminho
que talvez tenha saída,
o que volta de toda morte
para atrás de nascer,
a encontrar-se com o nada do começo
para retroceder e desnadar-se.

I, 37

*Mientras haces cualquier cosa,
alguien está muriendo.*

*Mientras te lustras los zapatos,
mientras odias,
mientras le escribes una carta prolija
a tu amor único o no único.*

*Y aunque pudieras llegar a no hacer nada,
alguien estaría muriendo,
tratando en vano de juntar todos los rincones,
tratando en vano de no mirar fijo a la pared.*

*Y aunque te estuvieras muriendo,
alguien más estaría muriendo,
a pesar de tu legítimo deseo
de morir un minuto con exclusividad.*

*Por eso, si te preguntan por el mundo,
responde simplemente: alguien está muriendo.*

Enquanto fazes qualquer coisa,
alguém está morrendo.

Enquanto lustras teus sapatos,
enquanto odeias,
enquanto escreves uma carta prolixa
a teu amor único ou não único.

E ainda que pudesses chegar a não fazer nada,
alguém estaria morrendo,
tentando em vão juntar todos os cantos,
tentando em vão não olhar fixamente a parede.

E ainda que estivesses morrendo,
alguém mais estaria morrendo,
apesar do teu legítimo desejo
de morrer por um minuto com exclusividade.

Por isso, se te perguntam pelo mundo,
responde simplesmente: alguém está morrendo.

II, 12

*Un sonido nuevo
me delata la lengua
No se parece a la palabra.
Es como si el árbol
se hiciera cargo del canto del pájaro
o la piedra del murmullo del agua.*

Es el sonido con que suena la soledad en la soledad.

Um som novo
delata a minha língua.
Não se parece com a palavra.
É como se a árvore
se encarregasse do canto do pássaro
ou a pedra do murmúrio da água.

É o som com que soa a solidão na solidão.

II, 16

*El centro no es un punto.
Si lo fuera, resultaría fácil acertarlo.
No es ni siquiera la reducción de un punto a su infinito.*

*El centro es una ausencia,
de punto, de infinito y aun de ausencia
y sólo se acierta con ausencia.*

*Mírame después que te hayas ido,
aunque yo esté recién cuando me vaya.
Ahora el centro me ha enseñado a no estar,
pero más tarde el centro estará aquí.*

O centro não é um ponto.
Se fosse, seria fácil atingi-lo.
Não é sequer a redução de um ponto a seu infinito.

O centro é uma ausência,
de ponto, de infinito, e até de ausência,
e só se atinge com ausência.

Olha-me depois que tiveres ido,
ainda que eu só esteja quando eu for.
Agora o centro me ensinou a não estar,
porém depois o centro estará aqui.

II, 19

*La muerte es otro modo de mirar.
La luna de los muertos es más vieja
y no fabrica ya mareas.
Tu modo de mirar también es otro.
La luna de la vida era más joven
y era ella misma la marea.*

*Entre ambas lunas,
antemuriendo o postriviendo,
somos un hueso de mirada
junto a un mar que no empieza.*

A morte é outro modo de olhar.
A lua dos mortos é mais velha
e já não fabrica marés.
Teu modo de olhar também é outro.
A lua da vida era mais nova
e era ela mesma a maré.

Entre as duas luas,
antemorrendo ou pós-vivendo,
somos um osso de olhar
junto a um mar que não começa.

II, 44

*Un poco más de luz o de tinieblas
puede doblar el hierro que habitamos,
rayar su pátina madura,
retorcerlo como a una mirada
que se encuentra de pronto
escribiendo antiguas citas en la pared del amor.*

*Pero hay un vacío adentro
que no es cuestión de luz ni de tinieblas,
un vacío multitud que sin embargo sigue sólo,
con forma o genealogía de boca
y que no ha mordido la carnada del tiempo.*

*Si ese vacío lleno de su hueco
se corriera hasta afuera,
borraría la tiniebla y la luz,
esos brazos cansados,
tímidos substitutos
de la mirada y la ceguera puras.*

Um pouco mais de luz ou de trevas
pode dobrar o ferro que habitamos,
riscar sua pátina madura,
retorcê-lo como um olhar
que se vê de repente
escrevendo antigas frases na parede do amor.

Mas há um vazio dentro
que não é questão de luz nem de trevas,
um vazio multidão que no entanto continua só,
com forma ou genealogia de boca
e que não mordeu a carnação do tempo.

Se esse vazio cheio de seu oco
corresse para fora,
apagaria as trevas e a luz,
esses braços cansados,
tímidos substitutos
do olhar e da cegueira transparentes.

II, 51

*Tu ausencia es el borde
de una pared que detiene al viento
y fabrica con él dos largos túneles
de cuyo fondo volverán tus ojos.
Tu ausencia me suelta
una piel imposible,
que sólo viviría
en la temperatura que se fue con tus manos.
Y en cambio me ata
esta piel que me aprieta los tobillos
y me desemboca locamente
en el costado fiel del corazón.*

*Tu ausencia me hace llover encima mío
el espacio que queda entre la lluvia.*

Tua ausência é a borda
de uma parede que detém o vento
e fabrica com ele dois longos túneis
de cujo fundo voltarão teus olhos.
Tua ausência me solta
uma pele impossível,
que só viveria
na temperatura que se foi com as tuas mãos.
E em vez disso me ata
esta pele que aperta meus tornozelos
e desemboca loucamente
no lado fiel do coração.

Tua ausência faz chover sobre mim
o espaço que fica entre a chuva.

II, 67

*Una hebra más delgada que el pensamiento,
un hilo con calibre de nada,
une nuestros ojos cuando no nos miramos.*

*Cuando nos miramos
nos unen todos los hilos del mundo,
pero falta éste,
que sólo da sombra
a la luz más secreta del amor.*

*Después que nos vayamos,
quizá quede este hilo
uniendo nuestros sitios vacíos.*

Um fiapo mais fino que o pensamento,
um fio com espessura de nada,
une nossos olhos quando não nos olhamos.

Quando nos olhamos
nos unem todos os fios do mundo,
mas falta este,
que somente dá sombra
à luz mais secreta do amor.

Depois que tivermos partido,
talvez fique este fio
unindo nossos lugares vazios.

II, 69

*Cada uno se va como puede,
unos con el pecho entreabierto,
otros con una sola mano,
unos con la cédula de identidad en el bolsillo,
otros en el alma,
unos con la luna atornillada en la sangre
y otros sin sangre, ni luna, ni recuerdos.*

*Cada uno se va aunque no pueda,
unos con el amor entre dientes,
otros cambiándose la piel,
unos con la vida y la muerte,
otros con la muerte y la vida,
unos con la mano en su hombro
y otros en el hombro de otro.*

*Cada uno se va porque se va,
unos con alguien trasnochado entre las cejas,
otros sin haberse cruzado con nadie,
unos por la puerta que da o parece dar sobre el camino,
otros por una puerta dibujada en la pared o tal vez en el aire,
unos sin haber empezado a vivir
y otros sin haber empezado a vivir.*

*Pero todos se van con los pies atados,
unos por el camino que hicieron,
otros por el que no hicieron
y todos por el que nunca harán.*

Cada um vai como pode,
uns com o peito entreaberto,
outros com uma mão só,
uns com a carteira de identidade no bolso,
outros na alma,
uns com a lua enroscada no sangue
e outros sem sangue, nem lua, nem lembranças.

Cada um vai ainda que não possa,
uns com o amor entre os dentes,
outros trocando de pele,
uns com a vida e a morte,
outros com a morte e a vida,
uns com a mão em seu ombro
e outros no ombro de outro.

Cada um vai porque vai,
uns com alguém tresnoitado entre as sobrancelhas,
outros sem ter cruzado com ninguém,
uns com a porta que dá ou parece dar para o caminho,
outros com uma porta desenhada na parede ou talvez no ar,
uns sem ter começado a viver
e outros sem ter começado a viver.

Mas todos vão com os pés atados,
uns pelo caminho que fizeram,
outros pelo que não fizeram
e todos pelo que nunca farão.

II, 71

*Después de media vida o quizá toda,
pocas cosas resisten:
el lugar donde las paralelas tiemblan,
la noche en que un amor muerto vuelve a estar vivo,
una instancia que no es la luz, la sombra ni sus gradaciones intermedias,
un sitio que no es el todo menos los otros,
ciertas introducciones hacia afuera.*

*Formas de fidelidad que ignoramos,
sólo en ellas es posible
postergar un poco la imposibilidad de todo.*

Depois de meia vida ou talvez de toda,
poucas coisas resistem:
o lugar onde as paralelas tremem,
a noite em que um amor morto volta a estar vivo,
uma instância que não é a luz, a sombra nem suas gradações intermediárias,
um lugar que não é o todo menos os outros,
certas introduções para fora.

Formas de fidelidade que ignoramos,
só nelas é possível
postergar um pouco a impossibilidade de tudo.

II, 73

*Lo enterraremos todo,
los brazos, el movimiento y la pala,
la pasión de los viernes,
la bandera de andar solos,
la pobreza, esa deuda,
la riqueza, esa otra.*

*Lo enterraremos hasta con sabiduría,
cortando sabiamente los terrones,
o cortándolos sin darnos cuenta, sabiamente.*

*Un resto de mirada
quedará flotando como un pincel absurdo
sobre la tregua doblemente fiel de todo ausente.
Y menos mal que no habrá nadie
para escarbar luego bien hondo
y descubrir que no hay nada enterrado.*

Enterraremos tudo,
os braços, o movimento e a pá,
a paixão das sextas-feiras,
a bandeira de andarmos sós,
a pobreza, essa dívida,
a riqueza, essa outra.

Enterraremos até com sabedoria,
cortando sabiamente os torrões,
ou os cortando sem perceber, sabiamente.

Um resto de olhar
ficará flutuando como um pincel absurdo
sobre a trégua duplamente fiel de tudo ausente.
E ainda bem que não haverá ninguém
para escavar depois bem fundo
e descobrir que não há nada enterrado.

*En una noche que debió ser de lluvia
o en el muelle de un puerto tal vez inexistente
o en una tarde clara, sentado a una mesa sin nadie,
se me cayó una parte mía.
No ha dejado ningún hueco.
Es más: pareciera algo que ha llegado
y no algo que se ha ido.
Pero ahora,
en las noches sin lluvia,
en las ciudades sin muelles,
en las mesas sin tardes,
me siento de repente mucho más solo
y no me animo a palparme,
aunque todo parezca estar en su sitio,
quizá todavía un poco más que antes.
Y sospecho que hubiera sido preferible
quedarme en aquella perdida parte mía
y no en este casi todo
que aún sigue sin caer.*

Numa noite que deve ter sido de chuva
ou no cais de um porto talvez inexistente,
ou numa tarde clara, sentado numa mesa sem ninguém,
caiu uma parte de mim.
Não deixou nenhum vazio.
Mais: pareceu ser algo que chegou
e não algo que partiu.
Mas agora,
nas noites sem chuva,
nas cidades sem cais,
nas mesas sem tardes,
sinto-me de repente muito mais só
e não me animo a me apalpar,
embora tudo pareça estar em seu lugar,
talvez ainda um pouco mais que antes.
E suspeito que teria sido preferível
ficar naquela parte perdida de mim
e não neste quase todo
que ainda persiste sem cair.

III, I, 1

*Las formas nacen de la mano abierta.
Pero hay una que nace de la mano cerrada,
de la más íntima concentración de la mano,
de la mano cerrada que no es ni será puño.
El hombre se corporiza en torno a ella
como la fibra última de la noche
al engendrar la luz que coincide con la noche.*

*Quizá con esa forma sea posible
la conquista del cero,
la irradiación del punto sin residuo,
el mito de la nada en la palabra.*

As formas nascem da mão aberta.
Mas há uma que nasce da mão fechada,
da mais íntima concentração da mão,
da mão fechada que não é nem será punho.
O homem se corporifica em volta dela
como a última fibra da noite
ao engendrar a luz que coincide com a noite.

Talvez com essa forma seja possível
a conquista do zero,
a irradiação do ponto sem resíduo,
ou o mito do nada na palavra.

III, I, 2

*El otro que lleva mi nombre
ha comenzado a desconocerme.
Se despierta donde yo me duermo,
me duplica la persuasión de estar ausente,
ocupa mi lugar como si el otro fuera yo,
me copia en las vidrieras que no amo,
me agudiza las cuencas desistidas,
descoloca los signos que nos unen
y visita sin mí las otras versiones de la noche.*

*Imitando su ejemplo,
ahora empiezo yo a desconocerme.
Tal vez no exista otra manera
de comenzar a conocernos.*

O outro que leva meu nome
começou a me desconhecer.
Acorda onde eu durmo,
duplica-me a persuasão de estar ausente,
ocupa meu lugar como se o outro fosse eu,
copia-me nas vidraças que não amo,
agudiza-me nos vales abandonados,
desloca os signos que nos unem
e visita sem mim as outras versões da noite.

Imitando seu exemplo,
agora começo eu a me desconhecer.
Talvez não exista outra maneira
de começarmos a nos conhecer.

III, I, 3

*Hay huellas que no coinciden con su pie.
Hay huellas que se anticipan a su pie.
Hay huellas que fabrican su pie.
Hay huellas que son más pie que el pie.*

*¿Qué puede hacer un pie
cuando le ocurren estas cosas?
Solamente
darse vuelta hacia el aire.*

Há pegadas que não coincidem com seu pé.
Há pegadas que se antecipam ao seu pé.
Há pegadas que fabricam seu pé.
Há pegadas que são mais pé que o pé.

O que pode fazer um pé
quando lhe acontecem essas coisas?
Somente
virar-se para o ar.

III, I, 7

*¿Por qué las hojas ocupan el lugar de las hojas
y no el que queda entre las hojas?
¿Por qué tu mirada ocupa el hueco que está delante de la razón
y no el que está detrás?
¿Por qué recuerdas que la luz se muere
y en cambio olvidas que también muere la sombra?
¿Por qué se afina el corazón del aire
hasta que la canción se vuelve otro vacío en el vacío?
¿Por qué no callas en el sitio exacto
donde morir es la presencia justa
suspendida del árbol de vivirse?
¿Por qué estas rayas donde el cuerpo cesa
y no otro cuerpo y otro cuerpo y otro?
¿Por qué esta curva del porqué y no el signo
de una recta sin fin y un punto encima?*

Por que as folhas ocupam o lugar das folhas
e não o que fica entre as folhas?
Por que teu olhar ocupa o vazio que está diante da razão
e não o que está atrás?
Por que lembras que a luz se extingue
e todavia esqueces que também se extingue a sombra?
Por que se afina o coração do vento
até que a música se torna outro vazio no vazio?
Por que não calas no lugar exato
onde morrer é a presença justa
que pende da árvore de viver?
Por que estas margens onde o corpo cessa
e não outro corpo e outro corpo e outro?
Por que esta curva do porquê e não o sinal
de uma reta sem fim com um ponto em cima?

III, I, 16

*Ir hasta el extremo es quedarse sin lugar,
porque el extremo no es un lugar,
más allá no hay espacio
y quien fue hasta el extremo
no puede ya retroceder.
Ir hasta el extremo consiste precisamente
en hallar la imposibilidad del regreso.
O quizá tan sólo
la imposibilidad.
Y lo imposible no necesita lugar.*

Ir até o limite é ficar sem lugar,
porque o limite não é um lugar;
além dele não há espaço
e quem foi até o limite
não pode mais voltar.
Ir até o limite consiste precisamente
em achar a impossibilidade do regresso.
Ou talvez apenas
a impossibilidade.
E o impossível não precisa de lugar.

III, I, 17

*Detener la palabra
un segundo antes del labio,
un segundo antes de la voracidad compartida,
un segundo antes del corazón del otro,
para que haya por lo menos un pájaro
que puede prescindir de todo nido.*

*El destino es de aire.
Las brújulas señalan uno solo de sus hilos,
pero la ausencia necesita otros
para que las cosas sean
su destino de aire.*

*La palabra es el único pájaro
que puede ser igual a su ausencia.*

Deter a palavra
um segundo antes do lábio,
um segundo antes da voracidade partilhada,
um segundo antes do coração do outro,
para que haja pelo menos um pássaro
que possa prescindir de todo ninho.

O destino é aéreo.
As bússolas assinalam só um de seus fios,
mas a ausência precisa de outros
para que as coisas sejam
seu destino aéreo.

A palavra é o único pássaro
que pode ser igual a sua ausência.

III, I, 31

*Cada pie lleva su pozo,
embalado en el centro de su materia andariega,
para desenvolverlo en cualquier parte
como el último albergue.*

*Cada pie lleva en el centro su semilla,
el germen del vacío que no viaja.*

*Ningún camino llega.
Por eso cada pie lleva en su centro
el pozo,
la llegada.*

Cada pé leva seu poço,
embalado no centro de sua matéria andarilha,
para desenvolvê-lo em qualquer parte
como a última estalagem.

Cada pé leva no centro a sua semente,
o germe do vazio que não viaja.

Nenhum caminho chega.
Por isso cada pé leva em seu centro
o poço,
a chegada.

III, II, 5

*Recoger la forma interior,
la que empieza en los mismos puntos que la otra
pero se vuelca luego
como un cántaro hacia su propia sed.
Recoger la forma que no es el negativo de nada,
que no se preocupa por el mundo,
ni siquiera por las otras formas,
y que parece a veces no preocuparse
ni por el propio cuerpo que la sostiene.
Recogerla en su invertida fuente,
en su explosión invertida,
en su gesto de intensidad tan íntima
que podría crear el otro lado.*

*Recoger la única forma que podría recogernos
y borrarlos la otra,
la que se equivocó hacia afuera.*

Recolher a forma interior,
a que começa nos mesmos pontos que a outra
mas depois transborda
como um cântaro para a sua própria sede.
Recolher a forma que não é o negativo de nada,
que não se preocupa com o mundo,
nem sequer com as outras formas,
e que parece às vezes não se preocupar
nem com o próprio corpo que a sustém.
Recolher em sua invertida fonte,
em sua explosão invertida,
em seu gesto de intensidade tão íntima
que poderia criar o outro lado.

Recolher a única forma que poderia nos recolher
e apagar a outra,
a que se enganou para fora.

III, II, 15

*Los pensamientos caen como las hojas,
se pudren como el fruto sin dientes,
dan sombra algunas veces
y otras son algo así como el labio demacrado
de una rama desnuda.*

*Hay cuerpos que agrietan el espacio,
lo quiebran al llenarlo,
lo hieren como el pan a ciertas bocas.
Y hay sombras que curan ese espacio,
le cicatrizan las heridas que le hicieran sus cuerpos,
reponiendo esos cuerpos
desde un lugar más íntimo.*

*Los pensamientos caen como las hojas
y se pudren como el fruto,
pero no tienen raíces
ni se mueven al viento.
Más delgados que los cuerpos y sus sombras,
no agrietan ni curan el espacio:
son un árbol de espacio,
plantado, sin raíz, en el centro.*

Os pensamentos caem como as folhas,
apodrecem como o fruto sem dentes,
dão sombra algumas vezes
e outras são algo assim como o lábio descorado
de um ramo nu.

Há corpos que fendem o espaço,
quebram-no ao enchê-lo,
ferem-no como o pão em certas bocas.
E há sombras que curam esse espaço,
cicatrizam as feridas que fizeram seus corpos,
repondo esses corpos
a partir de um lugar mais íntimo.

Os pensamentos caem como as folhas
e apodrecem como o fruto,
mas não têm raízes
nem se movem ao vento.
Mais finos que os corpos e suas sombras,
não fendem nem curam o espaço;
são uma árvore de espaço,
plantada, sem raiz, no centro.

III, II, 20

*A veces comprendemos algo
entre la noche y la noche.
Nos vemos de pronto parados debajo de una torre
tan fina como el signo del adiós
y nos pesa sobre todo desconocer si lo que no sabemos
es adónde ir o adónde regresar.
Nos duele la forma más íntima del tiempo:
el secreto de no amar lo que amamos.*

*Una oscura prisa,
un contagio de ala
nos alumbra una ausencia desmedidamente nuestra.
Comprendemos entonces
que hay sitios sin luz, ni oscuridad, ni meditaciones,
espacios libres
donde podríamos no estar ausentes.*

Às vezes compreendemos algo
entre a noite e a noite.
Vemo-nos de repente parados debaixo de uma torre
tão tênue quanto o sinal de adeus
e nos pesa sobretudo ignorar se o que não sabemos
é aonde ir ou para onde regressar.
Dói-nos a forma mais íntima do tempo:
o segredo de não amar o que amamos.

Uma obscura pressa,
um contágio de asa
nos aclara uma ausência desmedidamente nossa.
Compreendemos então
que há lugares sem luz, nem escuridão, nem meditações,
espaços livres
onde nós poderíamos não estar ausentes.

III, II, 29

*Todo es un ojo abierto.
Y yo formo parte de ese ojo.*

*Pero cuando el mío se cierre
¿de qué formaré parte?
¿de un ojo cerrado?*

Tudo é um olho aberto.
E eu faço parte desse olho.

Mas quando o meu se fechar
do que farei parte?
De um olho fechado?

IV, 1

*La vida dibuja un árbol
y la muerte dibuja otro.
La vida dibuja un nido
y la muerte lo copia.
La vida dibuja un pájaro
para que habite el nido
y la muerte de inmediato
dibuja otro pájaro.*

*Una mano que no dibuja nada
se pasea entre todos los dibujos
y cada tanto cambia uno de sitio.
Por ejemplo:
el pájaro de la vida
ocupa el nido de la muerte
sobre el árbol dibujado por la vida.*

*Otras veces
la mano que no dibuja nada
borra un dibujo de la serie.
Por ejemplo:
el árbol de la muerte
sostiene el nido de la muerte,
pero no lo ocupa ningún pájaro.*

*Y otras veces
la mano que no dibuja nada
se convierte a sí misma
en imagen sobrante,
con figura de pájaro,
con figura de árbol,
con figura de nido.
Y entonces, sólo entonces,
no falta ni sobra nada.*

*Por ejemplo:
dos pájaros
ocupan el nido de la vida
sobre el árbol de la muerte.*

*O el árbol de la vida
sostiene dos nidos
en los que habita un solo pájaro.*

O un pájaro único

*habita un solo nido
sobre el árbol de la vida
y el árbol de la muerte.*

A vida desenha uma árvore
e a morte desenha outra.
A vida desenha um ninho
e a morte o copia.
A vida desenha um pássaro
para que more no ninho
e a morte imediatamente
desenha outro pássaro.

Uma mão que não desenha nada
passeia entre todos os desenhos
e às vezes muda um de lugar.
Por exemplo:
o pássaro da vida
ocupa o ninho da morte
sobre a árvore desenhada pela vida.

Noutras vezes
a mão que não desenha nada
apaga um desenho da série.
Por exemplo:
a árvore da morte
sustenta o ninho da morte
mas não o ocupa nenhum pássaro.

E noutras vezes
a mão que não desenha nada
converte a si mesma
em imagem que sobra,
com figura de pássaro,
com figura de árvore,
com figura de ninho.
E então, só então,
não falta nem sobra nada.

Por exemplo:
dois pássaros
ocupam o ninho da vida
sobre a árvore da morte.

Ou a árvore da vida
sustenta dois ninhos

em que mora só um pássaro.

Ou um pássaro único
mora num único ninho
sobre a árvore da vida
e a árvore da morte.

IV, 8

*Si has perdido tu nombre,
recobramos la puntada de las calles más solas
para llamarte sin nombrarte.*

*Si has perdido tu casa,
despistaremos a los guardianes de la cárcel
hasta dejarlos con su sombra y sin sus muros.*

*Si has perdido el amor,
publicaremos un gran bando de palomas desnudas
para atrasar la vida y darte tiempo.*

*Si has perdido tus límites de hombre,
recorreremos el cruento laberinto
hasta alzar otra forma desde el fondo.*

*Si has perdido tus ecos o tu origen,
los buscaremos, pero hacia adelante,
en el templo final de los orígenes.*

*Solamente si has perdido tu pérdida,
cortaremos el hilo
para empezar de nuevo.*

Se perdeste teu nome,
recuperaremos a costura das ruas mais solitárias
para te chamar sem te nomear.

Se perdeste tua casa,
despistaremos os guardas da prisão
até os deixar com sua sombra e sem seus muros.

Se perdeste o amor,
publicaremos um grande bando de pombas nuas
para atrasar a vida e te dar tempo.

Se perdeste teus limites de homem,
percorreremos o sangrento labirinto
até alçar do seu fundo uma outra forma.

Se perdeste teus ecos ou tua origem,
os buscaremos, mas à frente,
no templo derradeiro das origens.

Apenas se perdeste a tua perda,
cortaremos o fio
para começar de novo.

IV, 24

*Si conociéramos el punto
donde va a romperse algo,
donde se cortará el hilo de los besos,
donde una mirada dejará de encontrarse con otra mirada,
donde el corazón saltará hacia otro sitio,
podríamos poner otro punto sobre ese punto
o por lo menos acompañarlo al romperse.*

*Si conociéramos el punto
donde algo va a fundirse con algo,
donde el desierto se encontrará con la lluvia,
donde el abrazo se tocará con la vida,
donde mi muerte se aproximará a la tuya,
podríamos desenvolver ese punto como una serpentina
o por lo menos cantarlo hasta morirnos.*

*Si conociéramos el punto
donde algo será siempre ese algo,
donde el hueso no olvidará a la carne,
donde la fuente es madre de otra fuente,
donde el pasado nunca será pasado,
podríamos dejar sólo ese punto y borrar todos los otros
o guardarlo por lo menos en un lugar más seguro.*

(a Laura)

Se conhecêssemos o ponto
onde algo vai se quebrar,
onde se cortará o fio dos beijos,
onde um olhar deixará de se encontrar com outro olhar,
onde o coração saltará a outra parte,
poderíamos pôr outro ponto sobre esse ponto,
ou pelo menos acompanhá-lo ao se quebrar.

Se conhecêssemos o ponto
onde algo vai se fundir com algo,
onde o deserto encontrará a chuva,
onde o abraço tocará a vida,
onde a minha morte se aproximará da tua,
poderíamos desenrolar esse ponto como uma serpentina,
ou pelo menos cantá-lo até morrermos.

Se conhecêssemos o ponto
onde algo será sempre esse algo,
onde o osso não esquecerá a carne,
onde a fonte é mãe de outra fonte,
onde o passado nunca será passado,
poderíamos deixar só esse ponto e apagar todos os outros,
ou guardá-lo pelo menos num lugar mais seguro.

(a Laura)

IV, 25

*Hemos amado juntos tantas cosas
que es difícil amarlas separados.
Parece que se hubieran alejado de pronto
o que el amor fuera una hormiga
escalando los declives del cielo.*

*Hemos vivido juntos tanto abismo
que sin ti todo parece superficie,
órbita de simulacros que resbalan,
tensión sin extensiones,
vigilancia de cuerpos sin presencia.*

*Hemos andado tanto sin movernos
que los viajes ahora se descuelgan
como abrigo inútil.
Movimiento y quietud se han desunido
como grados de dos temperaturas.*

*Hemos perdido juntos tanta nada
que el hábito persiste y se da vuelta
y ahora todo es ganancia de la nada.
El tiempo se convierte en antitiempo
porque ya no lo piensas.*

*Hemos callado y hablado tanto juntos
que hasta callar y hablar son dos traiciones,
dos sustancias sin justificación,
dos substitutos.*

*Lo hemos buscado todo,
lo hemos hallado todo,
lo hemos dejado todo.*

*Únicamente no nos dieron tiempo
para encontrar el ojo de tu muerte,
aunque fuera también para dejarlo.*

(a Antonio Porchia)

Nós já amamos juntos tantas coisas
que é difícil amá-las separados.
É como se elas se afastassem de repente
ou o amor fosse uma formiga
escalando os declives do céu.

Nós já vivemos juntos tanto abismo
que sem ti tudo parece superfície,
órbita de simulacros que resvalam,
tensão sem extensão,
vigilância de corpos sem presença.

Andamos tanto já sem nos movermos
que as viagens agora se desprendem
como abrigos inúteis.
Movimento e repouso se apartaram
como graus de duas temperaturas.

Nós já perdemos juntos tanto nada
que o hábito persiste e se contorna
e agora tudo é um saldo do nada.
O tempo se transforma em antitempo
porque já não meditas nele.

Calamos e falamos tanto juntos
que até calar e falar são duas traições,
duas substâncias sem justificativa,
dois substitutos.

Buscamos tudo,
achamos tudo,
deixamos tudo.

Unicamente não nos deram tempo
para encontrar o olho da tua morte
ainda que fosse só para o deixar.

(a Antonio Porchia)

IV, 26

*Quizás nos quedemos fijos en un pensamiento,
pensándolo para siempre.*

*Puede ser que la eternidad no sea otra cosa
que concentrarse sin alrededores
en el pensamiento más denso
y quedarse allí como una planta despierta
que coloniza para siempre su minúsculo espacio.
Morir no sería entonces
nada más que el último esfuerzo de la atención,
el abandono de los otros pensamientos.*

Talvez fiquemos fixos num pensamento,
pensando-o para sempre.

Pode ser que a eternidade não seja outra coisa
além de concentrar-se sem cercanias
no pensamento mais denso
e ficar ali como uma planta desperta
que coloniza para sempre seu minúsculo espaço.
Morrer não seria então
nada mais que o último esforço da atenção,
o abandono dos outros pensamentos.

IV, 27

*¿Sobre qué lado se apoya más la ternura del hombre?
¿Sobre su pecho, siempre relativamente abierto?
¿Sobre su espalda, siempre relativamente abandonada?
¿Sobre su perfil, siempre relativamente ajeno?*

*¿Sobre qué lado lo sentirá más la tierra,
cuando cae para volver a levantarse
y cuando cae para que otros se levanten?
¿Será distinto ese lado para el tacto del polvo, de la piedra o del barro,
para el desierto, el campo de batalla o el jardín?*

*¿Sobre qué lado se lo olvida más fácil,
se lo mata más fácil,
se lo ama más fácil?*

*¿Sobre qué lado se abre el vuelo que llevamos,
el fruto que llevamos,
el cero que llevamos?*

¿Sobre qué lado es el hombre posible para el hombre?

(a Ileana)

Sobre que lado se apoia mais a ternura do homem?
Sobre o seu peito, relativamente aberto?
Sobre as suas costas, sempre relativamente abandonadas?
Sobre o seu perfil, sempre relativamente alheio?

Sobre que lado o sentirá mais a terra,
quando cai para voltar a levantar
e quando cai para que outros se levantem?
Será distinto esse lado para o tato do pó, da pedra ou do barro,
para o deserto, o campo de batalha ou o jardim?

Sobre que lado é mais fácil esquecê-lo,
mais fácil matá-lo,
mais fácil amá-lo?

Sobre que lado se abre o voo que levamos,
o fruto que levamos,
o zero que levamos?

Sobre que lado o homem é possível para o homem?

(a Ileana)

IV, 29

*La cascada se inmoviliza un instante
para poder conocerse.
A veces el amor hace lo mismo.
De pronto, tu mirada deja de mirarme
mirándome
y tu mano pesa más,
se recuesta en sí misma,
en la mitad de una caricia.*

*Ya no tenemos espacio para el silencio,
pero de repente un sonido
se parece demasiado al silencio.
Y hasta el hambre del hombre
se detiene un momento
entre dos latigazos de sequía,
como si adentro del hambre
hubiera brotado el signo del hambre.*

*La fidelidad es un fantasma redondo,
pero la boca se obstina
en conservar la tácita
humedad de su nombre.*

A cachoeira se imobiliza por um instante
para poder se conhecer.
Às vezes o amor faz o mesmo.
De repente, teu olhar deixa de me olhar
me olhando
e tua mão pesa mais,
recosta-se em si mesma,
no meio de uma carícia.

Já não temos espaço para o silêncio,
mas de repente um som
se parece demais com o silêncio.
E até a fome do homem
se detém por um momento
entre dois açoitados de seca,
como se dentro da fome
tivesse brotado o signo da fome.

A fidelidade é um fantasma redondo,
mas a boca insiste
em conservar a tácita
umidade de seu nome.

IV, 40

*Poblar un bosque con árboles que cantan
y con pájaros de silencio,
con agua de piel seca
y con luces que creen en la sombra.*

*Y repoblar con ese bosque las laderas
del desolado corazón del hombre,
hasta que se transforme entero en un camino
de todo y hacia todo,
también hacia el cansancio de ser hombre
y hacia la usina terca de la muerte.*

*Y si el camino entonces queda solo,
será la mejor prueba
de que ya no precisa un caminante.*

Povoar um bosque com árvores que cantam
e com pássaros de silêncio,
com água de pele seca
e com luzes que creem na sombra.

E repovoar com esse bosque as ladeiras
do desolado coração do homem,
até que se transforme inteiro num caminho
de tudo e para tudo,
também para o cansaço de ser homem
e para a usina pertinaz da morte.

E se o caminho então fica sozinho,
será a melhor prova
de que não é mais preciso um caminhante.

IV, 53

*Los músculos se gastan como tizas han escrito demasiado,
el corazón camina por su cuenta sobre las cuerdas que él mismo estira,
la hiedra de los años trepa como un organismo espontáneo
y hasta las líneas que no hemos dibujado
tiran de nosotros como si quisieran completar su dibujo.*

*El hombre casi no existe,
pero puede colaborar en el desgaste y los tirones.
El hombre casi no existe,
pero puede colaborar con su ausencia.*

*Tal vez la existencia del hombre consista simplemente
en perfeccionar el no existir.*

Os músculos se desgastam como um giz que escreveu demais,
o coração caminha por conta própria sobre as cordas que ele mesmo estica,
a hera dos anos cresce como um organismo espontâneo
e até as linhas que não desenhamos
nos puxam como se quisessem completar o seu desenho.

O homem quase não existe,
mas pode colaborar no desgaste e nos puxões.
O homem quase não existe,
mas pode colaborar com sua ausência.

Talvez a existência do homem consista simplesmente
em aperfeiçoar o não existir.

IV, 54

*La noche se ensucia con una sustancia inesperada.
No se oscurece más: se ensucia.
La luz también es una mancha.*

*La noche se ensucia con una sustancia que la interroga.
El hombre también es una mancha.*

*La noche se ensucia con una sustancia que la interroga sin preguntas.
La nada también es una mancha.*

A noite se suja com uma substância inesperada.
Não fica mais escura: se suja.
A luz também é uma mancha.

A noite se suja com uma substância que a interroga.
O homem também é uma mancha.

A noite se suja com uma substância que a interroga sem perguntas.
O nada também é uma mancha.

IV, 64

*Caer de vacío en vacío,
como un pájaro que cae para morir
y de pronto siente que va a seguir volando.*

*Caer de lleno en lleno,
como un antipájaro que enrolla en su anticaída
los espacios compactos donde no se cae.*

*Caer de línea en línea,
hasta abandonar el dosel de las líneas
y caer en lo abierto,
desnudo hasta de formas.*

*Caer de vida en vida,
pero adentro de esta vida,
hasta que nos detenga como un cuerpo plenario
el resumen de ser.*

*Y entonces dar vuelta la caída
y volver a caer*

Cair de vazio em vazio,
como um pássaro que cai para morrer
e de repente sente que vai continuar voando.

Cair de cheio em cheio,
como um antipássaro que envolve em sua antiqueda
os espaços compactos onde não se cai.

Cair de linha em linha,
até abandonar o dossel das linhas
e cair no aberto,
despido até de formas.

Cair de vida em vida,
mas dentro desta vida,
até que nos detenha como um corpo pleno
o resumo de ser.

E então virar a queda
e voltar a cair.

V, 1

*En la raíz de la palabra
juegan varios amores
pero también un sombrío color
parecido a las banderas de una batalla perdida.*

*Hablar es vivir de otra manera,
pero también morir de otra manera,
como si vivir fuera morir,
como si morir fuera vivir.*

*En la raíz de la palabra
todo amor va más allá de lo que ama,
pero vuelve con una flor imprudentemente oscura
y reconoce que no puede ir más allá.*

*Es por eso que después de la palabra
en su raíz se abre un espacio sin pasión ni sarcasmo,
un espacio desde el cual puede crecer ya libremente
la ausencia más humana que habita en el hombre.*

Na raiz da palavra
jogam vários amores
mas também uma cor sombria
parecida com as bandeiras de uma batalha perdida.

Falar é viver de outro modo,
mas também morrer de outro modo,
como se viver fosse morrer,
como se morrer fosse viver.

Na raiz da palavra
todo amor vai além daquilo que ama,
mas volta com uma flor imprudentemente escura
e reconhece que não pode ir mais além.

É por isso que depois da palavra
em sua raiz se abre um espaço sem paixão nem sarcasmo,
um espaço a partir do qual pode crescer já livremente
a ausência mais humana que mora no homem.

V, 2

*Llega un día
en que la mano percibe los límites de la página
y siente que las sombras de las letras que escribe
saltan del papel.*

*Detrás de esas sombras,
pasa entonces a escribir en los cuerpos repartidos por el mundo,
en un brazo extendido,
en una copa vacía,
en los restos de algo.*

*Pero llega otro día
en que la mano siente que todo cuerpo devora
furtiva y precozmente
el oscuro alimento de los signos.*

*Ha llegado para ella el momento
de escribir en el aire,
de conformarse casi con su gesto.
Pero el aire también es insaciable
y sus límites son oblicuamente estrechos.*

*La mano emprende entonces su último cambio:
pasa humildemente
a escribir sobre ella misma.*

Chega um dia
em que a mão percebe os limites da página
e sente que as sombras das letras que escreve
saltam do papel.

Atrás dessas sombras,
passa então a escrever nos corpos repartidos pelo mundo,
num braço estendido,
numa taça vazia,
nos restos de algo.

Mas chega outro dia
em que a mão sente que todo corpo devora
furtiva e precocemente
o obscuro alimento dos signos.

Chegou para ela o momento
de escrever no ar,
de conformar-se quase com seu gesto.
Mas o ar também é insaciável
e seus limites são obliquamente estreitos.

A mão empreende então sua última mudança:
passa humildemente
a escrever sobre si mesma.

V, 3

*Una vida paralela a la otra,
jugando de nuevo las partidas perdidas,
reviviendo a la inversa cada alternativa,
sosteniendo con los pies lo que antes sostuvimos con las manos,
reconociendo en las treguas del agua
la solidez que no supimos encontrar.*

*Una vida paralela a lo que no fue,
al ciervo que no encontró su bosque,
al itinerario descartado de un verano,
a las manos de una mujer interrumpida,
al señuelo de morir en la alta noche
en que todo parecía una torre de reconocimientos.*

*Una vida paralela al retroceso real o hipotético de la vida,
para explicarnos la caída que nunca llegó al suelo,
para tocar el punto hacia el cual regresan los abrazos,
para acostumbrarnos a la espalda de las palabras,
para aprender a abrir los ojos sin mirar,
para ubicar el signo del que se cuelgan las llaves
que no entran en ninguna cerradura.*

*Una vida paralela a la copia de la vida,
al hecho radicalmente autónomo de lo que no vive,
a la imprudente enredadera de los pensamientos interrumpidos,
a la congestión desconcertada de las ventanas de la tierra,
al hecho público y lamentable de tener que vivir,
junto al largo cansancio de tener que morir.*

*O ya que no existe nada que no sea paralelo de algo,
una vida simple y sencillamente paralela,
aunque no sepamos de qué.*

Uma vida paralela à outra,
jogando de novo as partidas perdidas,
revivendo ao revés cada alternativa,
sustentando com os pés o que antes sustentamos com as mãos,
reconhecendo nas tréguas da água
a solidez que não soubemos encontrar.

Uma vida paralela à que não foi,
ao cervo que não encontrou seu bosque,
ao itinerário descartado de um verão,
às mãos de uma mulher interrompida,
ao chamariz de morrer na alta noite
em que tudo parecia uma torre de reconhecimentos.

Uma vida paralela ao retrocesso real ou hipotético da vida,
para nos explicarmos a queda que nunca chegou ao chão,
para tocarmos o ponto até o qual regressam os abraços,
para nos acostumarmos às costas das palavras,
para aprendermos a abrir os olhos sem olhar,
para encontrarmos o signo de que pendem as chaves
que não entram em nenhuma fechadura.

Uma vida paralela à cópia da vida,
ao fato radicalmente autônomo daquilo que não vive,
à imprudente trepadeira dos pensamentos interrompidos,
à congestão desconcertada das janelas da terra,
ao fato público e lamentável de ter que viver,
junto ao longo cansaço de ter que morrer.

Ou já que não existe nada que não seja paralelo a algo,
uma vida pura e simplesmente paralela,
ainda que não saibamos a quê.

V, 4

*El mundo es el segundo término
de una metáfora incompleta,
una comparación
cuyo primer elemento se ha perdido.*

*¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
o lo borramos?*

*¿O acaso la metáfora
estuvo siempre trunca?*

O mundo é o segundo termo
de uma metáfora incompleta,
uma comparação
cujo primeiro elemento se perdeu.

Onde está o que era como o mundo?
Escapou da frase
ou o apagamos?

Ou talvez a metáfora
esteve sempre truncada?

V, 6

*Lo vacío del día
se condensa en un punto
que cae como una gota
en el río.*

*Lo lleno del día
se condensa en un mínimo orificio
que aspira aquella gota
del río.*

*¿Desde qué lleno a qué vacío
o desde que vacío a qué lleno
corre el río?*

O vazio do dia
se condensa em um ponto
que cai como uma gota
no rio.

O cheio do dia
se condensa em um mínimo orifício
que aspira aquela gota
do rio.

De que cheio a que vazio
ou de que vazio a que cheio
corre o rio?

V, 7

*Hablar desde la ausencia,
desde las antípodas de esta inyección de sombra.
Hablar con la palabra suspendida,
con la amenaza de la palabra,
con su pasado más remoto.*

*Porque aquí y ahora la palabra no existe.
Tan sólo queda su identificación
en los archivos policiales
de la historia del hombre.
Su sonido es un coágulo en el tiempo.
Su escritura es un pálido diafragma
para las tácticas funestas
del corredor de la memoria.*

*Hablar desde la ausencia,
corrigiendo por anticipado en la palabra
ese defecto técnico
que la borra en el tiempo*

Falar a partir da ausência,
a partir dos antípodas desta injeção de sombra.
Falar com a palavra suspensa,
com a ameaça da palavra,
com seu passado mais remoto.

Porque aqui e agora a palavra não existe.
Apenas resta sua identificação
nos arquivos policiais
da história do homem.
Seu som é um coágulo no tempo.
Sua escrita é um pálido diafragma
para as táticas funestas
do corredor da memória.

Falar a partir da ausência,
corrigindo antecipadamente na palavra
esse defeito técnico
que a apaga no tempo.

V, 10

*Hay vidas que duran un instante:
su nacimiento.*

*Hay vidas que duran dos instantes:
su nacimiento y su muerte.*

*Hay vidas que duran tres instantes:
su nacimiento, su muerte y una flor.*

Há vidas que duram um instante:
seu nascimento.

Há vidas que duram dois instantes:
seu nascimento e sua morte.

Há vidas que duram três instantes:
seu nascimento, sua morte e uma flor.

V, 15

*La vida aprende su lección
del movimiento de lo que no vive:
las constancias del agua,
las decisiones del viento,
los ritmos mudos de una piedra.*

*La vida aprende su lección
de los movimientos más seguros que ella.*

A vida aprende sua lição
do movimento daquilo que não vive:
as constâncias da água,
as decisões do vento,
os ritmos mudos de uma pedra.

A vida aprende sua lição
dos movimentos mais seguros que ela.

V, 18

*Voy anotando imágenes:
las entrelíneas de un temblor,
un cociente furtivo de la sombra,
el residuo de un relámpago.*

*Voy copiando modelos:
la vida apretada en un muñón,
la síntesis que se completa en un suicidio,
un pan que rompe un beso.*

*Voy subrayando textos:
el vacío que suspende una frase,
una palabra que pierde el equilibrio,
una disonancia que canta.*

*Voy llenando dibujos:
el modo con que practico el infinito,
la ocupación también transitoria de la muerte,
el préstamo sin garantías de esta realidad.*

*Voy llegando al comienzo:
la palabra sin nadie,
el último silencio,
la página que ya no se numera.*

*Y así encuentro la forma
de probar que la vida
calla más que la muerte.*

Vou anotando imagens:
as entrelinhas de um tremor,
um quociente furtivo da sombra,
o resíduo de um relâmpago.

Vou copiando modelos:
a vida apertada num coto,
a síntese que se completa num suicídio,
um pão que quebra um beijo.

Vou sublinhando textos:
o vazio que suspende uma frase,
uma palavra que perde o equilíbrio,
uma dissonância que canta.

Vou preenchendo desenhos:
o modo como pratico o infinito,
a ocupação também transitória da morte,
o empréstimo sem garantia desta realidade.

Vou chegando ao começo:
a palavra sem ninguém,
o último silêncio,
a página que já não se enumera.

E assim encontro a forma
de provar que a vida
cala mais que a morte.

V, 21

*La muerte es otro hilo de la trama.
Hay momentos en que podría penetrar en nosotros
con la misma naturalidad que el hilo de la vida
o el hilo del amor.*

*El tejido se completaría entonces casi tiernamente,
casi como si nosotros mismos lo tejiéramos.*

*Hay momentos para morir.
Hay momentos
en los que el hilo de la muerte
no deshace el tejido.*

A morte é outro fio da trama.
Há momentos em que poderia penetrar em nós
com a mesma naturalidade do fio da vida
ou do fio do amor.

O tecido se completaria então quase ternamente,
quase como se nós mesmos o tivéssemos tecido.

Há momentos para morrer.
Há momentos
em que o fio da morte
não desfaz o tecido.

V, 27

*Los rostros que has ido abandonando
se han quedado debajo de tu rostro
y a veces te sobresalen
como si tu piel no alcanzara para todos.*

*Las manos que has ido abandonando
te abultan a veces en la mano
y te absorben las cosas o las sueltan
como esponjas crecientes.*

*Las vidas que has ido abandonando
te sobreviven en tu propia sombra
y algún día te asaltarán como una vida,
tal vez para morir una vez sola.*

Os semblantes que foste abandonando
permaneceram sob o teu semblante
e às vezes te sobressaltam
como se a tua pele não bastasse para todos.

Todas as mãos que foste abandonando
avultam às vezes em tuas mãos
e te absorvem as coisas ou as soltam
como esponjas crescentes.

As vidas que tu foste abandonando
na tua própria sombra sobrevivem
e um dia te assaltarão como uma vida,
talvez para morrer uma vez só.

V, 35

*Un día para ir hasta dios
o hasta donde debería estar,
a la vuelta de todas las cosas.*

*Un día para volver desde dios
o desde donde debería estar,
en la forma de todas las cosas.*

*Un día para ser dios
o lo que debería ser dios,
en el centro de todas las cosas.*

*Un día para hablar como dios
o como dios debería hablar,
con la palabra de todas las cosas.*

*Un día para morir como dios
o como dios debería morir,
con la muerte de todas las cosas.*

*Un día para no existir como dios
con la crujiente inexistencia de dios,
junto al silencio de todas las cosas.*

Um dia para ir até deus,
ou até onde ele deveria estar,
ao redor de todas as coisas.

Um dia para voltar de deus,
ou dali onde ele deveria estar,
na forma de todas as coisas.

Um dia para ser deus,
ou o que deveria ser deus,
no centro de todas as coisas.

Um dia para falar como deus,
ou como deus deveria falar,
com a palavra de todas as coisas.

Um dia para morrer como deus,
ou como deus deveria morrer,
com a morte de todas as coisas.

Um dia para não existir como deus,
com a crepitante inexistência de deus,
junto ao silêncio de todas as coisas.

V, 36

*El pensamiento no cabe en el hombre.
Por eso se lanza como ariete contra el cielo,
clavándose como una cuña entre color y color,
buscando su lugar
en el cuerpo del mundo.*

*Su carga de potencia desnuda
carcome los bordes y el fondo,
como una bárbara corriente
que devora su cauce.*

El pensamiento es una libertad mayor que el hombre.

O pensamento não cabe no homem.
Por isso se lança como aríete contra o céu,
cravando-se como um berço entre uma cor e outra,
procurando seu lugar
no corpo do mundo.

Sua carga de potência nua
carcome as bordas e o fundo,
como uma bárbara corrente
que devora seu leito.

O pensamento é uma liberdade maior que o homem.

*Menos que el circo ajado de tus sueños
y que el signo ya roto entre tus manos.
Menos que el lomo absorto de tus libros
y que el libro escondido
de páginas en blanco.
Menos que los amores que tuviste
y que el tizne que alarga los amores.
Menos que el dios que alguna vez fue ausencia
y hoy ni siquiera es ausencia.
Menos que el cielo que no tiene estrellas,
menos que el canto que perdió su música,
menos que el hombre que vendió su hambre,
menos que el ojo seco de los muertos,
menos que el humo que olvidó su aire.*

*Y ya en la zona del más puro menos
colocar todavía un signo menos
y empezar hacia atrás a unir de nuevo
la primera palabra,
a unir su forma de contacto oscuro,
su forma anterior a sus letras,
la vértebra inicial del verbo oblicuo
donde se funda el tiempo transparente
del firme aprendizaje de la nada.
Y tener buen cuidado
de no errar otra vez el camino
y aprender nuevamente
la farsa de ser algo.*

Menos que o circo gasto de teus sonhos
e que o sinal quebrado entre tuas mãos.
Menos que o dorso absorto de teus livros
e que o livro escondido
de páginas em branco.
Menos do que os amores que tiveste
e que a fuligem que alonga os amores.
Menos que o deus que um dia foi ausência
e hoje sequer é ausência.
Menos que o céu que não tem mais estrelas,
menos que o canto que perdeu a música,
menos que o homem que vendeu sua fome,
menos que o olho seco dos defuntos,
menos que o fumo que esqueceu seu ar.

E já na zona do mais puro menos
dispor ainda um sinal de menos
e começar pra trás a unir de novo
a primeira palavra,
a unir sua forma de contato obscuro,
sua forma anterior às suas letras,
a vértebra inicial do verbo oblíquo
onde se funda o tempo transparente
do aprendizado pertinaz do nada.
E ter o bom cuidado
de não errar outra vez o caminho
e aprender novamente
a farsa de ser algo.

V, 42

*No mirar, simplemente:
abuecar o rellenar las cosas
con la mirada.*

*No pensar, simplemente:
hacer lo que se piensa
tan sólo con pensarlo.*

*No amar, simplemente:
bajar con el amor a los subsuelos
de aquello que se ama.*

*No vivir, simplemente:
trasladar la sustancia de la vida
hasta la orilla opuesta.*

*No morir, simplemente:
alisar con el peso de la muerte
la senda interminable.*

Não olhar, simplesmente:
escavar ou preencher as coisas
com o olhar.

Não pensar, simplesmente:
fazer o que se pensa
apenas por pensá-lo.

Não amar, simplesmente:
baixar com o amor aos subsolos
daquilo que se ama.

Não viver, simplesmente:
trasladar a substância da vida
até a margem oposta.

Não morrer, simplesmente:
alisar com o peso da morte
o caminho interminável.

V, 45

*El universo se investiga a sí mismo.
Y la vida es la forma
que emplea el universo
para su investigación.*

*La flecha se da vuelta
y se clava en sí misma.
Y el hombre es la punta de la flecha.*

*El hombre se clava en el hombre,
pero el blanco de la flecha no es el hombre.*

*Un laberinto
sólo se encuentra
en otro laberinto*

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

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.

V, 56

*La sombra es un fruto madurado a destiempo.
Si se lo aprieta, suele soltar el jugo de la luz,
pero puede también manchar las manos para siempre.*

*Hay que vivir la sombra como un fruto,
pero vivirla desde adentro,
como se vive la propia voz.*

*Y hay que salir de ella gota a gota
o palabra a palabra,
hasta volverse luz sin darse cuenta.*

*El día de los hombres no es un juego.
El día de los hombres está hecho
de algo que sólo empieza con la luz.*

A sombra é um fruto amadurecido fora do tempo.
Se o apertamos, costuma soltar o suco da luz,
mas pode também manchar nossas mãos para sempre.

Devemos viver a sombra como um fruto,
mas vivê-la de dentro,
como vivemos nossa própria voz.

E devemos deixá-la gota a gota,
ou palavra a palavra,
até tornar-se luz sem perceber.

O dia dos homens não é um jogo.
O dia dos homens é feito
de algo que só começa com a luz.

V, 57

*Así como el espacio se acostumbra al espacio,
yo me he acostumbrado a ser algo.
Cuando desaparezca,
habrá sencillamente una costumbre menos.*

Assim como o espaço se habitua ao espaço,
eu me habituei a ser algo.
Quando eu desaparecer,
haverá simplesmente um hábito a menos.

V, 59

*Caída sin distancia,
cambio de lo mismo en lo mismo,
sutileza final del movimiento,
última combinación de la caída.*

*No hay que esperar el golpe del fondo,
ni dar vuelta la hoja,
ni adoptar ningún vértigo.
La caída es un punto.*

Queda sem distância,
mudança do mesmo no mesmo,
sutileza final do movimento,
última combinação da queda.

Não se deve esperar o choque do fundo,
nem virar a folha,
nem adotar nenhuma vertigem.
A queda é um ponto.

V, 60

*La densidad de lo que no es,
la fuerza de lo que no se tiene,
arremolina el agua de la vida
y crea un sonido de fondo
para todos los gestos.*

*Hasta el tejido prieto de la muerte
tiene un pálido hilo
donde la trama cede y se aligera
porque le falta muerte.*

*Y hasta lo que nunca ha vivido
y no morirá nunca
se remonta en la grieta de una ausencia
que le presta su cuerpo.*

*La piedra del no ser,
la certera condición de negativa,
la presión de la nada,
es el último apoyo que nos queda.*

A densidade do que não é,
a força do que não se tem,
turbilhona a água da vida
e cria um rumor de fundo
para todos os gestos.

Até o tecido apertado da morte
tem um fio pálido
onde a trama cede e se atenua
porque lhe falta morte.

E até o que nunca viveu
e não morrerá nunca
remonta à fenda de uma ausência
que lhe empresta seu corpo.

A pedra do não ser,
a certa condição negativa,
a pressão do nada,
é o último apoio que nos resta.

VI, 1

*Todo salto vuelve a apoyarse.
Pero en algún lugar es posible
un salto como un incendio,
un salto que consuma el espacio
donde debería terminar.*

*He llegado a mis inseguridades definitivas.
Aquí comienza el territorio
donde es posible quemar todos los finales
y crear el propio abismo,
para desaparecer hacia adentro*

Todo salto volta a se apoiar.
Mas em algum lugar é possível
um salto como um incêndio,
um salto que consuma o espaço
onde deveria terminar.

Ceguei a minhas inseguranças definitivas.
Aqui começa o território
onde é possível queimar todos os finais
e criar o próprio abismo,
para desaparecer para dentro.

VI, 3

*Hay mensajes cuyo destino es la pérdida,
palabras anteriores o posteriores a su destinatario,
imágenes que saltan del otro lado de la visión,
signos que apuntan más arriba o más abajo de su blanco,
señales sin código,
mensajes envueltos por otros mensajes,
gestos que chocan contra la pared,
un perfume que retrocede sin volver a encontrar su origen,
una música que se vuelca sobre sí misma
como un caracol definitivamente abandonado.*

*Pero toda pérdida es el pretexto de un hallazgo.
Los mensajes perdidos
inventan siempre a quien debe encontrarlos.*

Há mensagens cujo destino é a perda,
palavras anteriores ou posteriores ao seu destinatário,
imagens que saltam do outro lado da visão,
signos que se cravam acima ou abaixo do seu alvo,
sinais sem código,
mensagens cercadas por outras mensagens,
gestos que se chocam contra a parede,
um perfume que retrocede sem voltar a encontrar sua origem,
uma música que se derrama sobre si mesma
como um caracol definitivamente abandonado.

Mas toda perda é o pretexto de uma descoberta.
As mensagens perdidas
inventam sempre quem deve encontrá-las.

VI, 5

*Hago un pozo
para buscar una palabra enterrada.
Si la encuentro,
la palabra cerrará el pozo.
Si no la encuentro,
el pozo quedará abierto para siempre en mi voz.*

*La búsqueda de lo enterrado
supone adoptar los vacíos que fracasan.*

Cavo um poço
para procurar uma palavra enterrada.
Se a encontrar,
a palavra fechará o poço.
Se não a encontrar,
o poço ficará aberto para sempre em minha voz.

A procura do enterrado
supõe adotar os vazios que fracassam.

VI, 6

*Apuntalar la construcción de la mirada
con vigas de ceguera,
para que no se venga abajo
como una figura histérica en el viento
cuando lo visible se convierta naturalmente en invisible.*

*Ya que sólo si ponemos otras manos detrás de las manos,
otros pies debajo de los pies,
otra sombra a la vuelta de la sombra,
podremos encontrar el tacto del revés,
el camino del revés,
la forma del revés
al que estamos irremediabilmente destinados.*

*Porque lo invisible no es la negación de lo visible,
sino tan sólo su inversión y su meta.
La sombra de una flor también perfuma.
Un recuerdo abre y cierra los párpados.
El amor es la contraseña del tiempo.*

*El revés es la zona
donde se encuentra todo lo perdido*

Escorar a construção do olhar
com vigas de cegueira,
para que não venha abaixo
como uma figura histérica no vento
quando o visível se transformar naturalmente em invisível.

Já que só se colocarmos outras mãos atrás das mãos,
outros pés debaixo dos pés,
outra sombra em volta da sombra,
podemos encontrar o tato do revés,
o caminho do revés,
a forma do revés
a que estamos irremediavelmente destinados.

Porque o invisível não é a negação do visível,
mas apenas sua inversão e sua meta.
A sombra de uma flor também perfuma.
Uma lembrança abre e fecha as pálpebras.
O amor é a contrassenha do tempo.

O revés é a zona
onde se encontra todo o perdido.

VI, 7

*¿Cómo amar lo imperfecto,
si escuchamos a través de las cosas
cómo nos llama lo perfecto?*

*¿Cómo alcanzar a seguir
en la caída o el fracaso de las cosas
la huella de lo que no cae ni fracasa?*

*Quizá debamos aprender que lo imperfecto
es otra forma de la perfección:
la forma que la perfección asume
para poder ser amada.*

Como amar o imperfeito,
se ouvimos através das coisas
como nos chama o perfeito?

Como conseguir acompanhar
na queda ou no fracasso das coisas
o rastro do que não cai nem fracassa?

Talvez devamos aprender que o imperfeito
é outra forma da perfeição:
a forma que a perfeição assume
para poder ser amada.

VI, 8

*El fruto es el resumen del árbol,
el pájaro es el resumen del aire,
la sangre es el resumen del hombre,
el ser es el resumen de la nada.*

*La metafísica del viento
se notifica de todos los resúmenes
y del túnel que excavan las palabras
por debajo de todos los resúmenes.*

*Porque la palabra no es el grito,
sino recibimiento o despedida.
La palabra es el resumen del silencio,
del silencio, que es resumen de todo.*

O fruto é o resumo da árvore,
o pássaro é o resumo do ar,
o sangue é o resumo do homem,
o ser é o resumo do nada.

A metafísica do vento
notifica-se de todos os resumos
e do túnel que escavam as palavras
por debaixo de todos os resumos.

Porque a palavra não é o grito,
mas sim acolhimento ou despedida.
A palavra é o resumo do silêncio,
do silêncio, que é o resumo de tudo.

VI, 12

*Cuando se apaga la última lámpara
no sólo se apaga algo mayor que la luz:
también se enciende la sombra.*

*Debería haber sin embargo lámparas
que sirvieran exclusivamente
para encender la sombra.
¿No hay acaso miradas para no ver,
vidas nada más que para morir
y amores sólo para el olvido?*

*Hay por lo menos ciertas tinieblas predilectas
que merecen su propia lámpara de oscuridad.*

Quando se apaga a última lâmpada
não se apaga apenas algo maior que a luz:
também se acende a sombra.

Deveria haver contudo lâmpadas
que servissem exclusivamente
para acender a sombra.
Acaso não existem olhares para não ver,
vidas apenas para morrer
e amores somente para o esquecimento?

Há pelo menos certas trevas prediletas
que merecem sua própria lâmpada de escuridão.

VI, 18

Toda cosa señala hacia otra cosa.

*¿Hacia dónde señala
la historia vertical del árbol?*

*¿Hacia dónde señala
el oasis de tu cuerpo?*

*¿Hacia dónde señala la luz
y hacia dónde la noche?*

*¿Hacia dónde señala
la metódica rigidez de los muertos?*

*Tal vez todo señala hacia algún centro.
Pero todo centro señala hacia afuera.*

Toda coisa aponta para outra coisa.

Para onde aponta
a história vertical da árvore?

Para onde aponta
o oásis do teu corpo?

Para onde aponta a luz
e para onde a noite?

Para onde aponta
a metódica rigidez dos mortos?

Quem sabe tudo aponte para um centro.
Mas todo centro aponta para fora.

VI, 20

*Callar puede ser una música,
una melodía diferente,
que se borda con hilos de ausencia
sobre el revés de un extraño tejido.*

*La imaginación es la verdadera historia del mundo.
La luz presiona hacia abajo.
La vida se derrama de pronto por un hilo suelto.*

*Callar puede ser una música
o también el vacío
ya que hablar es taparlo.*

*O callar puede ser tal vez
la música del vacío.*

Calar pode ser uma música,
uma melodia diferente,
que se borda com fios de ausência
sobre o verso de um estranho tecido.

A imaginação é a verdadeira história do mundo.
A luz pressiona para baixo.
A vida se derrama de repente por um fio solto.

Calar pode ser uma música
ou também o vazio,
já que falar é tapá-lo.

Ou calar pode ser talvez
a música do vazio.

VI, 24

*La vida empieza
donde uno quiere que empiece,
donde alguien es capaz de crear una forma.
O donde alguien es capaz
de dejarse crear por una forma.*

*Pero antes de adiestrar a las manos
para crear una forma
o para abrirse a ella,
hay que enseñarles a crear el espacio
para esa forma.*

*La vida también termina
donde uno quiere que termine,
donde alguien es capaz de borrar una forma
o de anular su espacio.
O donde alguien es capaz
de dejarse borrar por la imposibilidad de una forma.*

A vida começa
onde se quiser que comece,
onde alguém for capaz de criar uma forma.
Ou onde alguém for capaz
de se deixar criar por uma forma.

Mas antes de adestrar as mãos
para criar uma forma
ou para abrir-se a ela,
deve-se ensiná-las a criar o espaço
para essa forma.

A vida também termina
onde se quiser que termine,
onde alguém for capaz de apagar uma forma
ou de anular seu espaço.
Ou onde alguém for capaz
de se deixar apagar pela impossibilidade de uma forma.

VI, 25

*Hay pocas muertes enteras.
Los cementerios están llenos de fraudes.
Las calles están llenas de fantasmas.*

*Hay pocas muertes enteras.
Pero el pájaro sabe en qué rama última se posa
y el árbol sabe dónde termina el pájaro.*

*Hay pocas muertes enteras.
La muerte es cada vez más insegura.
La muerte es una experiencia de la vida.
Y a veces se necesitan dos vidas
para poder completar una muerte.*

*Hay pocas muertes enteras.
Las campanas doblan siempre lo mismo.
Pero la realidad ya no ofrece garantías
y no basta vivir para morir.*

Há poucas mortes inteiras.
Os cemitérios estão cheios de fraudes.
As ruas estão cheias de fantasmas.

Há poucas mortes inteiras,
mas o pássaro sabe em que galho último pousa
e a árvore sabe onde termina o pássaro.

Há poucas mortes inteiras.
A morte é cada vez mais insegura.
A morte é uma experiência de vida.
E às vezes é preciso duas vidas
para poder completar uma morte.

Há poucas mortes inteiras.
Os sinos dobram sempre da mesma maneira.
Mas a realidade já não oferece garantias
e não basta viver para morrer.

VI, 26

*La campana está llena de viento,
aunque no suene.*

*El pájaro está lleno de vuelo,
aunque esté quieto.*

*El cielo está lleno de nubes,
aunque esté solo.*

*La palabra está llena de voz,
aunque nadie la diga.*

*Toda cosa está llena de fugas,
aunque no haya caminos.*

*Todas las cosas huyen
hacia su presencia.*

O sino está cheio de vento,
ainda que não ressoe.
O pássaro está cheio de voo,
ainda que esteja quieto.
O céu está cheio de nuvens,
ainda que esteja só.
A palavra está cheia de voz,
ainda que ninguém a diga.
Cada coisa está cheia de fugas,
ainda que não haja caminhos.

Todas as coisas fogem
rumo à sua presença.

VI, 27

*El silencio que queda entre dos palabras
no es el mismo silencio que envuelve una cabeza cuando cae,
ni tampoco el que estampa la presencia del árbol
cuando se apaga el incendio vespertino del viento.*

*Así como cada voz tiene un timbre y una altura,
cada silencio tiene un registro y una profundidad.
El silencio de un hombre es distinto del silencio de otro
y no es lo mismo callar un nombre que callar otro nombre.*

*Existe un alfabeto del silencio,
pero no nos han enseñado a deletrearlo.
Sin embargo, la lectura del silencio es la única durable,
tal vez más que el lector.*

O silêncio que fica entre duas palavras
não é o mesmo silêncio que envolve uma cabeça quando cai,
nem tampouco o que estampa a presença da árvore
quando se apaga o incêndio vespertino do vento.

Assim como cada voz tem um timbre e uma altura,
cada silêncio tem um registro e uma profundidade.
O silêncio de um homem é distinto do silêncio de outro
e calar um nome não é o mesmo que calar outro nome.

Existe um alfabeto do silêncio,
mas não nos ensinaram a soletrá-lo.
No entanto, a leitura do silêncio é a única durável,
talvez mais que o leitor.

VI, 30

*El árbol es una lección de presencia,
una lección sin precedentes,
donde se reúnen como en una dimensión
o tiempo o ejemplo distinto
las preguntas del recuerdo
y las preguntas del olvido.*

*La canción en cambio es siempre
una forma de la ausencia,
un eco del polvo que se levanta
en lugar de la palabra que no existe.
Pero no sólo es una magia la presencia:
también es una magia la ausencia.
Por eso el árbol y la canción estarán siempre juntos,
aunque el invierno abata las palabras y las hojas.*

A árvore é uma lição de presença,
uma lição sem precedentes,
em que se reúnem como numa dimensão
ou tempo ou exemplo distinto
as perguntas da lembrança
e as perguntas do esquecimento.

A canção, por sua vez, é sempre
uma forma da ausência,
um eco de pó que se levanta
em lugar da palavra que não existe.
Mas não só a presença é uma magia:
também é uma magia a ausência.
Por isso a árvore e a canção estarão sempre juntas,
ainda que o inverno abata as palavras e as folhas.

VI, 37

*Hay flechas que escapan del blanco,
que lo esquivan y sin embargo no caen,
que prefieren perderse en las complejidades del aire,
hasta hallar un objeto más puro,
donde la casualidad deje de ser gratuita.*

*Tal vez la flecha sólo podrá clavarse en el centro
por su duda al revés,
no por dudar si algo existe,
sino por dudar si algo no existe.*

Hay que buscar la duda de la duda.

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.

VI, 40

*Desbautizar el mundo,
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia.*

*El mundo es un llamado desnudo,
una voz y no un nombre,
una voz con su propio eco a cuestas.*

*Y la palabra del hombre es una parte de esa voz,
no una señal con el dedo,
ni un rótulo de archivo,
ni un perfil de diccionario,
ni una cédula de identidad sonora,
ni un banderín indicativo
de la topografía del abismo.*

*El oficio de la palabra,
más allá de la pequeña miseria
y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
es un acto de amor: crear presencia.*

*El oficio de la palabra
es la posibilidad de que el mundo diga al mundo,
la posibilidad de que el mundo diga al hombre.*

*La palabra: ese cuerpo hacia todo.
La palabra: esos ojos abiertos.*

(para Roger Munier)

Desbatizar o mundo,
sacrificar o nome das coisas
para ganhar sua presença.

O mundo é um chamado nu,
uma voz e não um nome,
uma voz com seu próprio eco às costas.

E a palavra do homem é uma parte dessa voz,
não um sinal com o dedo,
nem um rótulo de arquivo,
nem um perfil de dicionário,
nem uma carteira de identidade sonora,
nem uma flâmula indicativa
da topografia do abismo.

O ofício da palavra,
muito mais que a pequena miséria
e a pequena ternura de designar isto ou aquilo,
é um ato de amor: criar presença.

O ofício da palavra
é a possibilidade de que o mundo fale ao mundo,
a possibilidade de que o mundo fale ao homem.

A palavra: esse corpo para tudo.
A palavra: esses olhos abertos.

(para Roger Munier)

VI, 52

*Hay días en que el aire no existe.
Mineros de la desolación,
respiramos entonces sustancias escondidas.
Y a punto de asfixiarnos,
vagamos con la boca abierta
y no encendemos ningún fuego,
para no consumir el poco oxígeno que nos resta
como un pedazo de pan del día anterior.*

*No recordamos ya el nombre de nuestra calle,
ni la medida de nuestra ropa,
ni el sonido de nuestra voz,
ni la sensación de nuestro cuerpo.*

*Pero de pronto,
como si también se hubieran quedado sin aire,
se vacían a la vez la memoria y el olvido
y encontramos entonces
la mínima densidad posible,
las partículas sabias donde entran en contacto
el vacío y la vida.*

*Y es allí, sólo allí,
donde descubrimos la salvación por el vacío.*

Há dias em que o ar não existe.
Escavadores da desolação,
respiramos então substâncias escondidas.
E a ponto de nos asfixiarmos,
vagamos com a boca aberta
e não acendemos nenhum fogo,
para não consumir o pouco oxigênio que nos resta
como um pedaço de pão do dia anterior.

Não lembramos mais o nome da nossa rua,
nem a medida da nossa roupa,
nem o som da nossa voz,
nem a sensação do nosso corpo.

Mas subitamente,
como se também tivessem ficado sem ar,
esvaziam-se ao mesmo tempo a memória e o esquecimento
e encontramos então
a mínima densidade possível,
as partículas sábias onde entram em contato
o vazio e a vida.

E é ali, só ali,
que descobrimos a salvação pelo vazio.

VI, 53

*El relámpago de la belleza
crea la eternidad en el revés del ojo.*

*El relámpago del amor
crea la eternidad en la espalda del olvido.*

*El relámpago de da vida
crea la eternidad en la otra cara de la muerte.*

*El relámpago del instante
crea la eternidad del otro lado del tiempo.*

*Toda luz ilumina.
Y hasta quizá deslumbra.
Pero la claridad está en el reverso de la luz.*

O relâmpago da beleza
cria a eternidade no reverso do olho.

O relâmpago do amor
cria a eternidade nas costas do esquecimento.

O relâmpago da vida
cria a eternidade na outra face da morte.

O relâmpago do instante
cria a eternidade do outro lado do tempo.

Toda luz ilumina.
E até talvez deslumbra.
Mas a claridade está no reverso da luz.

VI, 61

*Miro un árbol.
Tú miras lejos cualquier cosa.
Pero yo sé que si no mirara este árbol
tú lo mirarías por mí
y tú sabes que si no miraras lo que miras
yo lo miraría por ti.*

*Ya no nos basta
mirar cada uno con el otro.
Hemos logrado
que si uno de los dos falta,
el otro mire
lo que uno tendría que mirar.*

*Sólo necesitamos ahora
fundar una mirada que mire por los dos
lo que ambos deberíamos mirar
cuando no estemos ya en ninguna parte.*

Olho uma árvore.
Tu olhas longe qualquer coisa.
Mas eu sei que, se não olhasse esta árvore,
tu a olharias por mim,
e tu sabes que, se não olhasses o que olhas,
eu o olharia por ti.

Já não nos basta
olhar cada um com o outro.
Conseguimos
que, se um dos dois falta,
o outro olhe
o que o primeiro teria que olhar.

Só precisamos agora
fundar um olhar que olhe por nós dois
o que ambos deveríamos olhar
quando não estivermos já em nenhuma parte.

VI, 75

*Estamos aquí
como juguetes de alguien
que no sabe jugar.*

*Los juguetes
deben enseñarle a jugar
a quien los hizo.*

Estamos aqui
como brinquedos de alguém
que não sabe brincar.

Os brinquedos
devem ensinar a brincar
a quem os fez.

VI, 79

*Primero,
pintar retratos sin modelo.*

*Después,
pintar autorretratos sin modelo.*

*Quizá se pueda entonces
pintar la nada con modelo.*

Primeiro,
pintar retratos sem modelo.

Depois,
pintar autorretratos sem modelo.

Talvez se possa então
pintar o nada com modelo.

VI, 81

*El ejercicio de saltar las fronteras
suele crear una nueva frontera
en la gimnasia misma de saltarlas.*

*También el infinito forma callos,
se convierte en costumbre,
se hace forma de algo
y se cierra sobre su propia trampa.*

*Sólo queda apoyarse en un salto
para dar otro salto.*

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.

VI, 88

*Hay corazones sin dueño,
que no tuvieron nunca la oportunidad
de regir como un péndulo casi atroz
el laborioso espasmo de la carne.*

*Hay corazones de repuesto,
que esperan sabiamente
o por quién sabe qué mandato
el momento de asumir su locura.*

*Hay corazones sobrantes,
que se descuelgan como puños de contrabando
desde la permanente anomalía
de ser un corazón.*

*Y hay también un corazón perdido,
una campana de silencio,
que nadie sin embargo ha encontrado
entre todas las cosas perdidas de la tierra.*

*Pero todo corazón es un testigo
y una segura prueba
de que la vida es una escala inadecuada
para trazar el mapa de la vida.*

Há corações sem dono,
que não tiveram nunca a oportunidade
de reger como um pêndulo quase atroz
o laborioso espasmo que há na carne.

Há corações sobressalentes,
que esperam sabiamente
ou por quem sabe que ordem
o momento de assumir sua loucura.

Há corações a mais,
que se desprendem como punhos de contrabando
da permanente anomalia
de ser um coração.

E há também um coração perdido,
um sino de silêncio,
que todavia ninguém encontrou
entre todas as coisas perdidas da Terra.

Mas todo coração é uma testemunha
e uma prova segura
de que a vida é uma escala inadequada
para traçar um mapa para a vida.

*Todo camino de ida es una ilusión
Sólo es real el camino de vuelta.
Porque al no ser posible regresar a nada,
el camino de vuelta no es un camino de regreso,
sino el único camino de ida.*

*Por eso, si ignorar es una ausencia,
dejar de saber es una presencia.
La mediación del carretel
hace que se confundan los extremos del hilo.*

*Así, el silencio no es la negación de la palabra
sino el pórtico de su inminencia.
Así, lo que más nos espera
lo llevamos adentro.*

*Y la única fe que resiste el asedio implacable
no es ni siquiera la que crea su objeto,
sino aquella que como la vida
no es más que fe en la fe.*

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.

VI, 102

*El cielo ya no es una esperanza,
sino tan sólo una expectativa.
El infierno ya no es una condena,
sino tan sólo un vacío.*

*El hombre ya no se salva ni se pierde
tan sólo a veces canta en el camino.*

O céu já não é mais uma esperança,
mas somente uma expectativa.
O inferno já não é uma punição,
mas somente um vazio.

O homem já não se salva nem se perde:
somente às vezes canta no caminho.

VI, 104

*Hay una puerta abierta
sin embargo hay que forzarla.*

*No conocemos qué hay detrás,
pero de allí surge el llamado.*

*Podemos ir hacia otra parte,
pero venimos de otra parte.*

*Estamos fuera y lo sabemos,
pero quizá todo es afuera.*

*Siempre buscamos esta puerta,
pero debiera estar cerrada.*

*Aquí lo abierto es lo infranqueable.
¿Cómo pasar lo que no existe?*

*Hay que cerrar la única puerta
para poder tal vez entrar.*

Há uma porta aberta,
no entanto devemos forçá-la.

Não sabemos o que há atrás,
mas dali surge o chamado.

Podemos ir até outra parte,
porém viemos de outra parte.

Estamos fora e bem sabemos,
mas talvez tudo seja fora.

Sempre buscamos esta porta,
mas deveria estar fechada.

Aqui o aberto é o infranqueável.
Como cruzar o que não existe?

Deve-se fechar a única porta
para poder talvez entrar.

VII, 1

*Usar la propia mano como almohada.
El cielo lo hace con sus nubes,
la tierra con sus terrones
y el árbol que cae
con su propio follaje.*

*Sólo así puede escucharse
la canción sin distancia,
la canción que no entra en el oído
porque está en el oído,
la única canción que no se repite.*

*Todo hombre necesita
una canción intraducible.*

Usar a própria mão como travesseiro.
O céu o faz com as nuvens,
a terra com seus torrões,
e a árvore que cai
com sua própria folhagem.

Só assim pode-se ouvir
a canção sem distância,
a canção que não entra no ouvido
porque está no ouvido,
a única canção que não se repete.

Todo homem precisa
de uma canção intraduzível.

VII, 4

*De una cantera que no existe
he extraído piedras que existen
y he levantado con ellas un pequeño muro
para poner encima apenas una palabra,
una palabra que conozco
pero no puedo pronunciar.*

*Mi trabajo es ahora
excavar su nicho exacto
en estas piedras extraídas
de una cantera que no existe,
para que pueda pronunciarla
el viento que pasa.*

De uma pedreira que não existe
extraí pedras que existem
e levantei com elas um pequeno muro
para pôr em cima apenas uma palavra,
uma palavra que conheço
mas não posso pronunciar.

Meu trabalho é agora
escavar seu nicho exato
nestas pedras extraídas
de uma pedreira que não existe,
para que possa pronunciar-la
o vento que passa.

VII, 8

*Desde abajo de todo
brotó la voz de una campana.
No sirve para llamar al templo,
ni para anunciar la primavera,
ni para acompañar a un muerto.
Sólo sirve para sonar
como lo haría un hombre
con los ojos abiertos
se fuera una campana.
Sólo sirve
para rodear a los pájaros perdidos
con un aire más sonoro.
Sólo sirve
para que dure el canto
que no va a ninguna parte.*

*Una simple campana
que suena desde abajo
como un movimiento natural,
sin que nadie la agite,
sin que nadie la oiga,
como se el fondo de todo
no fuera otra cosa
que el desinteresado tañer de una campana.*

Debaixo de tudo
brota a voz de um sino.
Não serve para chamar ao templo,
nem para anunciar a primavera,
nem para acompanhar a um morto.
Só serve para soar
como faria um homem
com os olhos abertos
se fosse um sino.
Só serve
para rodear os pássaros perdidos
com um ar mais sonoro.
Só serve
para que dure o canto
que não vai a parte alguma.

Um simples sino
que soa vindo de baixo
como um movimento natural,
sem que ninguém o agite,
sem que ninguém o ouça,
como se o fundo de tudo
não fosse outra coisa
que o desinteressado ressoar de um sino.

VII, 11

*El misterio está de este lado del espejo.
Del otro lado todo existe.
Desde allí, por ejemplo, sale a veces una mano
que trae una lámpara encendida
para alumbrar lo que nosotros creemos que es el día.*

*El misterio no está ni siquiera en la superficie
que separa ambos lados del espejo,
ya que esa superficie no existe,
como no existe ninguna superficie:
sólo es una ilusión que nosotros inventamos
al mirar al revés.*

*El misterio está en mirar desde afuera
y no desde adentro del espejo,
desde afuera
y no desde adentro de las cosas.*

O mistério está deste lado do espelho.
Do outro lado tudo existe.
Dali, por exemplo, sai às vezes uma mão
que traz uma lâmpada acesa
para iluminar o que acreditamos que é o dia.

O mistério não está nem sequer na superfície
que separa os dois lados do espelho,
já que essa superfície não existe,
como não existe nenhuma superfície:
é só uma ilusão que nós inventamos
ao olhar do avesso.

O mistério está em olhar de fora
e não de dentro do espelho,
de fora
e não de dentro das coisas.

VII, 16

*¿Es la poesía un pretexto de la locura?
¿O es la locura un pretexto de la poesía?*

*¿O las dos son un pretexto de otra cosa,
de otra cosa excesivamente justa
y que no puede hablar?*

(a Elkin Restrepo)

A poesia é um pretexto da loucura?
Ou a loucura é um pretexto da poesia?

Ou as duas são um pretexto de outra coisa,
de outra coisa excessivamente justa
e que não pode falar?

(a Elkin Restrepo)

VII, 18

*¿Para qué hablar?
Pero ¿para qué callar?*

*No hay oído para nuestra palabra,
pero tampoco hay oído para nuestro silencio.
Ambos se alimentan únicamente entre sí.*

*Y a veces intercambian sus zonas,
como si quisieran mutuamente ampararse.*

Para quê falar?
Mas para quê calar?

Não há ouvido para nossa palavra,
mas também não há ouvido para nosso silêncio.
Ambos se alimentam unicamente entre si.

E às vezes intercambiam suas zonas
como se quisessem mutuamente se amparar.

VII, 24

*La naturaleza del tiempo
es radicalmente injusta.
Debería ser posible invertir su sentido
o escoger por lo menos
entre el ir hacia ayer o mañana.*

*Y también debería ser posible
detenerse en un hueco del tiempo,
sin el estremecimiento de una mano que tiembla
al sostener a otra mano que tiembla
para poder escribir una sola palabra,
pero no de este lado
sino del otro lado del muro.*

*¿Para qué tantos lugares
si uno solo bastaba?
¿Para qué tantas horas
si bastaba una sola?*

*Las agujas del reloj y la brújula
deberían señalar hacia el centro de la esfera.*

A natureza do tempo
é radicalmente injusta.
Devia ser possível inverter seu sentido
ou escolher pelo menos
entre o ir para ontem ou para amanhã.

E também devia ser possível
parar num vão do tempo,
sem o estremecimento de uma mão que treme
ao segurar outra mão que treme
para poder escrever uma única palavra,
mas não deste lado
e sim do outro lado do muro.

Para quê tantos lugares
se um só bastava?
Para quê tantas horas
se bastava uma só?
Os ponteiros do relógio e da bússola
deviam apontar para o centro da esfera.

VII, 29

*Cuando se ha puesto una vez el pie del otro lado
y se puede sin embargo volver,
ya nunca más se pisará como antes
y poco a poco se irá pisando de este lado el otro lado.*

*Es el aprendizaje
que se convierte en lo aprendido,
el pleno aprendizaje
que después no se resigna
a que todo lo demás,
sobre todo el amor,
no haga lo mismo.*

*El otro lado es el mayor contagio.
Hasta los mismos ojos cambian de color
y adquieren el tono transparente de las fábulas.*

Quando se pôs uma vez o pé do outro lado
e se pode contudo voltar,
já nunca mais se pisará como antes
e pouco a pouco se irá pisando deste lado o outro lado.

É a aprendizagem
que se transforma no aprendido,
a plena aprendizagem
que depois não se resigna
a que todo o resto,
sobretudo o amor,
não faça o mesmo.

O outro lado é o maior contágio.
Até os próprios olhos mudam de cor
e adquirem o tom transparente das fábulas.

VII, 30

*Cada cosa es un río
adentro de otro río
y quizás de otro.*

*Pero esos ríos
no se deslizan nunca
en el mismo sentido.
Por eso no sabemos
adónde queda el mar.*

*Y no corren tampoco
con la misma rapidez;
Por eso no sabemos
adónde está la orilla,
la orilla en la que al menos
alguien podría pararse
para rescatar algo de lo mucho que arrastran
las corrientes oscuras
de los ríos adentro de los ríos.*

*Esos ríos que ni siquiera corren
con un lecho debajo
y una capa de aire arriba,
porque también ellos
suelen estar adentro de los ríos.*

*O tal vez al revés:
quizá este el lecho arriba
y el aire en cambio abajo.*

*Por si alguien creyera vislumbrar una atalaya
en el derrame sin límite y sin pausa.*

Cada coisa é um rio
dentro de outro rio
e talvez de outro.

Mas esses rios
não deslizam nunca
no mesmo sentido.
Por isso não sabemos
onde fica o mar.

E também não correm
com a mesma rapidez.
Por isso não sabemos
onde está a margem,
a margem em que ao menos
alguém poderia parar
para resgatar um pouco do muito que arrastam
as correntezas escuras
dos rios dentro dos rios.

Esses rios que nem sequer correm
com um leito por baixo
e uma camada de ar por cima,
porque também eles
costumam estar dentro dos rios.

Ou talvez ao contrário:
talvez o leito esteja em cima
e o ar, por sua vez, embaixo.

Caso alguém acreditasse vislumbrar um mirante
no fluxo sem limite e sem pausa.

VII, 62

*La desabuciada vudez de las cosas,
no sólo su orfandad inevitable,
las condena a llevar un hueco siempre al lado
y a ser cada una el índice
que señala otra cosa que falta.*

*Basta con repasar las más próximas:
no hay copa que esté llena del todo,
no hay ojo que no precise un suplemento,
no hay balcón que avance suficientemente en el vacío,
no hay fórmula en la que no falte por lo menos una cifra,
no hay libro que no haya perdido algunas páginas,
no hay dios que no carezca de algo de existencia.*

*Por otro lado,
la reunión de lo que hay con lo que falta
equivaldría a duplicar la vudez de las cosas.
Pero ya que lo entero es imposible,
resta en cambio la resignada esperanza
de que la mitad sea la verdadera unidad
y la vudez al fin resulte
lo entero de las cosas.*

Y también el estado natural de las cosas.

A desenganada viuvez das coisas,
não só sua orfandade inevitável,
condena-as a carregar um vazio sempre ao lado
e a ser cada uma o índice
que aponta outra coisa que falta.

Basta repassar as mais próximas:
não há taça que esteja toda cheia,
não há olho que não precise de um suplemento,
não há sacada que avance suficientemente no vazio,
não há fórmula na qual não falte pelo menos uma cifra,
não há livro que não tenha perdido algumas páginas,
não há deus que não careça de um pouco de existência.

Por outro lado,
a reunião do que há com o que falta
equivaleria a duplicar a viuvez das coisas.
Mas, já que o inteiro é impossível,
resta ainda a resignada esperança
de que a metade seja a verdadeira unidade
e a viuvez por fim resulte
no inteiro das coisas.

E também no estado natural das coisas.

VII, 74

*La sombra borra las huellas de su cuerpo,
pero el cuerpo no puede
borrar las huellas de su sombra.*

*La sombra dura más que su cuerpo.
Tal vez convendría entonces descargar en ella
parte de nuestro sueño.
O quizá anticiparla hacia la muerte,
por si puede también borrar sus huellas.*

*Porque la muerte es un cuerpo y no una sombra.
Un cuerpo sin sombra.*

A sombra apaga os rastros do seu corpo,
mas o corpo não pode
apagar os rastros da sua sombra.

A sombra dura mais que o seu corpo.
Talvez valeria então descarregar nela
parte do nosso sonho.
Ou talvez antecipá-la para a morte,
caso possa também apagar seus rastros.

Porque a morte é um corpo, e não uma sombra.
Um corpo sem sombra.

*Ir arrancando palabra a palabra
del cuerpo inusitado
del lenguaje del hombre
y almacenarlas todas
hasta poder construir con ellas un pequeño muro
para proteger a cada cosa,
ya que no hemos podido dotar a cada una
con la palabra que esperaba,
la palabra que no era su designación o su nombre,
seguramente extraviado o burlado o confundido,
sino el verbo igual a ella misma,
la fuerza desconocida
de la canción de cada cosa,
de la canción que se resume en una sola palabra.*

*Y cuando el lenguaje del hombre
vaya quedando completamente vacío,
saqueado íntegramente
por esa nueva profesión suplente y neutra
de adustos constructores de mínimas murallas,
reservar si es posible
la más pequeña porción de ese lenguaje
para también nosotros rodearnos con ella
y encerrarnos allí como maestros fracasados,
también cada uno sin su propia palabra,
sin su propia canción de una sola palabra.*

*Y desde esos últimos reductos
obtener por lo menos como una prieta suma
y una nueva energía
la mudez definitiva del mundo,
la mudez que sólo puede nacer de la palabra.*

Ir arrancando palavra a palavra
do corpo inusitado
da linguagem do homem
e armazená-las todas
até poder construir com elas um pequeno muro
para proteger cada coisa,
já que não pudemos dotar cada uma
com a palavra que esperava,
a palavra que não era sua designação ou seu nome,
seguramente extraviado ou enganado ou confundido,
mas sim o verbo igual a ela mesma,
a força desconhecida
da canção de cada coisa,
da canção que se resume numa só palavra.

E quando a linguagem do homem
for ficando completamente vazia,
saqueada integralmente
por essa nova profissão suplente e neutra
de adustos construtores de mínimas muralhas,
reservar se possível
a menor porção dessa linguagem
para também nós nos envolvermos com ela
e nos fecharmos ali como mestres fracassados,
também cada um sem sua própria palavra,
sem sua própria canção de uma só palavra.

E desses últimos redutos
obter pelo menos como uma estreita soma
e uma nova energia
a mudez definitiva do mundo,
a mudez que só pode nascer da palavra.

VII, 77

*Buscaré lo perdido
para volver a perderlo
en el trámite oculto
de las nuevas cosechas.*

*Para que en cada grano
estén todas las germinaciones,
todos los brotes
y todos los fracasos,
todos os movimientos olvidados.*

*Para que el eco de la tierra
regrese a la tierra,
para que el eco del hombre
vuelva al hombre
como una palabra que no quiere partir.*

*Porque esta flor y su secreto
no pueden abrirse más que aquí.*

Buscarei o perdido
para voltar a perdê-lo
no trâmite oculto
das novas colheitas.

Para que em cada grão
estejam todas as germinações,
todos os brotos
e todos os fracassos,
todos os movimentos esquecidos.

Para que o eco da terra
regresse à terra,
para que o eco do homem
volte ao homem
como uma palavra que não quer partir.

Porque esta flor e seu segredo
não podem se abrir senão aqui.

VII, 90

*Todavía empañamos el vidrio
con nuestro aliento
y podemos dibujar en la niebla naciente
las iniciales de algunos nombres secretos,
mientras sentimos una suave presión del otro lado.*

*Todavía podemos mirar de adentro hacia afuera
y hasta de afuera hacia adentro,
como si fuésemos el eje
de alguna extraña confabulación
que sirve de instrumento para que otros vean.*

*Todavía reinventamos el signo del adiós,
que poco a poco se va igualando
con el diagrama oculto de los días,
mientras los cuerpos modifican sus distancias
y la luz interrumpe algunas cosas.*

*Todavía las palabras se juntan en nosotros
y no somos aún los despobladores de nada.*

Todavía estamos aquí.

Ainda embaçamos o vidro
com nosso alento
e podemos desenhar na névoa nascente
as iniciais de alguns nomes secretos,
enquanto sentimos uma suave pressão do outro lado.

Ainda podemos olhar de dentro para fora
e até de fora para dentro,
como se fôssemos o eixo
de alguma estranha confabulação
que serve de instrumento para que outros vejam.

Ainda reinventamos o sinal de adeus,
que pouco a pouco vai se igualando
ao diagrama oculto dos dias,
enquanto os corpos modificam suas distâncias
e a luz interrompe algumas coisas.

Ainda as palavras se juntam em nós
e não somos ainda os despovoadores de nada.

Ainda estamos aqui.

VII, 92

Las cosas nos imitan.

*Un papel arrastrado por el viento
reproduce los tropezones del hombre.*

Los ruidos aprenden a hablar como nosotros.

La ropa adquiere nuestra forma.

Las cosas nos imitan.

*Pero al final
nosotros imitaremos a las cosas.*

As coisas nos imitam.
Um papel arrastado pelo vento
reproduz os tropeços do homem.
Os ruídos aprendem a falar como nós.
A roupa adquire nossa forma.

As coisas nos imitam.
Mas no fim
nós imitaremos as coisas.

VII, 95

*Hay que preparar al pensamiento
para las elocuciones de su ausencia,
para la incontenible presión de los órganos enclaustrados,
los telones que no bajan al acabar la obra
y las grietas que concluyen por invadir el teatro.*

*Hay que prepararlo para os escamoteos de las cosas,
para su propia inevitable fuga,
para las vacilaciones que lo van despoblando,
para el seco zumbido que reemplaza al silencio
en el tímido espacio de las noches penúltimas.*

*Hay que educar al pensamiento
en las transposiciones del vacío,
en la rueda que devuelve sus giros,
en las casas sin paredes,
en las constelaciones que regresan.*

*Hay que educar al pensamiento
en las citas imposibles
con su propia e inasible sustancia.*

*Hay que educar al pensamiento
para cuando no exista el pensamiento.*

Deve-se preparar o pensamento
para as elocuições da sua ausência,
para a irrefreável pressão dos órgãos enclausurados,
as cortinas que não baixam ao terminar a obra
e as fendas que acabam por invadir o teatro.

Deve-se prepará-lo para os escamoteios das coisas,
para a sua própria inevitável fuga,
para as vacilações que o vão despovoando,
para o seco zumbido que substitui o silêncio
no tímido espaço das penúltimas noites.

Deve-se educar o pensamento
nas transposições do vazio,
na roda que devolve seus giros,
nas casas sem paredes,
nas constelações que regressam.

Deve-se educar o pensamento
nos encontros impossíveis
com sua própria e intangível substância.

Deve-se educar o pensamento
para quando não houver o pensamento.

VII, 102

*Rozamos a veces una zona
que parece vacía hasta de espacio,
pero en la cual percibimos un ritmo
que nunca ha entrado en ninguna música.*

*Desde entonces sabemos que el vacío tiene un ritmo
y también que detrás de la vida y de la muerte
y debajo de todas las caídas
existe una sombra que sonríe.*

*El ritmo del vacío
es la fragancia perdida
donde se ampara nuestra última confianza.*

*El tallo que debiera culminar en una flor
suele conformarse con terminar humildemente
en un desnivel algo más suave del aire.*

Roçamos às vezes uma região
que parece vazia até de espaço,
mas na qual percebemos um ritmo
que jamais entrou em nenhuma música.

Desde então sabemos que o vazio tem um ritmo
e também que por trás da vida e da morte
e por baixo de todas as quedas
existe uma sombra que sorri.

O ritmo do vazio
é a fragrância perdida
onde se ampara nossa última confiança.

A haste que deveria culminar numa flor
costuma conformar-se a terminar humildemente
num desnível um pouco mais suave do ar.

VII, 106

*No nos mata un momento,
sino la falta de un momento.
No nos mata una sombra,
sino la ausencia aleatoria de una sombra,
perdida probablemente en un declive
de esta insensata eternidad despareja.*

*No nos mata la falta de la vida,
sino el azar de un claroscuro
que se proyecta sobre una pantalla invisible.*

*No nos mata morir:
nos mata haber nacido.*

Não nos mata um momento,
mas sim a falta de um momento.
Não nos mata uma sombra,
mas sim a ausência aleatória de uma sombra,
perdida provavelmente num declive
desta insensata eternidade desigual.

Não nos mata a falta da vida,
mas sim o acaso de um claro-escuro
que se projeta sobre uma tela invisível.

Não nos mata morrer:
nos mata ter nascido.

VII, 111

*Aquello que ignoramos de algo
es lo mismo que lo salva y nos salva.
Lo que le falta a la rosa para ser la rosa
es lo que le permite dar su color y su fragancia
antes de morir.*

*Sólo lo incompleto es soportable,
por lo menos transitoriamente,
porque al final todo resulta insoportable,
desde las apretadas aberturas del amor
hasta el círculo abierto de las tumbas.*

*Por eso sólo el luto está de fiesta
y basta un puño para encerrar al infinito.
Por eso sólo se puede vivir nada más que cierto tiempo,
cerrando a cada rato los ojos
y mirando en los intervalos cada balanza
como si fuera un sextante equivocado.
Por eso la única forma de ser otro
es ser un poco menos uno mismo
y el único modo de imitar algo parecido a dios
es dejar de ser uno totalmente.
Por eso el lunes es la mitad del martes
y la sombra la mitad de la luz.
Y por eso ha llegado el tiempo de callarse,
aunque sólo la eternidad sepa callar.*

Aquilo que ignoramos de algo
é o mesmo que o salva e nos salva.
O que falta à rosa para ser a rosa
é o que lhe permite dar sua cor e sua fragrância
antes de morrer.

Só o incompleto é suportável,
pelo menos transitoriamente,
porque no fim tudo se torna insuportável,
das apertadas aberturas do amor
até o círculo aberto dos túmulos.

Por isso só o luto está de festa
e basta um punho para encerrar o infinito.
Por isso não se pode viver mais que um certo tempo,
fechando a cada instante os olhos
e olhando nos intervalos cada balança
como se fosse um sextante equivocado.
Por isso a única forma de sermos outros
é sermos um pouco menos nós mesmos
e o único modo de imitarmos algo parecido com deus
é deixarmos de ser nós mesmos totalmente.
Por isso a segunda-feira é a metade da quarta,
e a sombra, a metade da luz.
E por isso chegou o tempo de se calar,
ainda que só a eternidade saiba se calar.

VII, 112

*Inventar el regreso del mundo
después de su desaparición.
E inventar un regreso a ese mundo
desde nuestra desaparición.
Y reunir las dos memorias,
para juntar todos los detalles.*

*Hay que ponerle pruebas al infinito,
para ver si resiste.*

Inventar o regresso do mundo
depois do seu desaparecimento.
E inventar um regresso desse mundo
a partir do nosso desaparecimento.
E reunir as duas memórias,
para juntar todos os detalhes.

Deve-se pôr à prova o infinito,
para ver se resiste.

VII, 113

*Mientras tanto voy haciendo mi palabra,
la que nunca he encontrado
entre todas las cosas perdidas que recojo.*

*Voy haciendo mi palabra como un sueño
que se fabrica una voz,
como un pájaro que se lleva su nido,
como una sombra que se estrecha a su cuerpo
para que la noche ya no los separe.*

*Voy haciendo mi palabra
para tener donde callar,
cuando se seque el río que ahora corre
como una falsa garantía entre mis labios.*

(a Laura, otra vez)

Enquanto isso vou fazendo minha palavra,
a que nunca encontrei
entre todas as coisas perdidas que recolho.

Vou fazendo minha palavra como um sonho
que fabrica uma voz para si,
como um pássaro que carrega o seu ninho,
como uma sombra que agarra seu corpo
para que a noite já não os separe.

Vou fazendo minha palavra
para ter onde me calar,
quando secar o rio que agora corre
como uma falsa garantia entre meus lábios.

(a Laura, outra vez)

VIII, 4

*Hay que alcanzar esa mirada
que mira a uno como si fuera dos.
Y después mira a dos
como si fueran uno.
Y luego todavía
mira a uno y a dos
como si fueran ninguno.*

*Es la mirada que escribe y borra al mismo tiempo,
que dibuja y suspende las líneas,
que desvincula y une
simplemente mirando.
La mirada que no es diferente
afuera y adentro del sueño.
La mirada sin zonas intermedias.
La mirada que se crea a sí misma al mirar.*

Deve-se alcançar esse olhar
que olha um como se fosse dois.
E depois olha dois
como se fossem um.
E depois ainda
olha um e dois
como se não fossem nenhum.

É o olhar que escreve e apaga ao mesmo tempo,
que desenha e suspende as linhas,
que desvincula e une
simplesmente olhando.
O olhar que não é diferente
fora e dentro do sonho.
O olhar sem zonas intermediárias.
O olhar que cria a si mesmo ao olhar.

VIII, 5

*El vacío de la mano cerrada
es mayor que el de la mano abierta,
pero no basta abrir la mano
para que disminuya el vacío:
es preciso también abrir el aire que la envuelve,
las sombras de la mano,
el recuerdo de las formas que tuvo.*

*Para abreviar el vacío
hay que abreviar también el mundo*

O vazio da mão fechada
é maior que o da mão aberta,
mas não basta abrir a mão
para que diminua o vazio:
é preciso abrir também o ar que a envolve,
as sombras da mão,
a lembrança das formas que ela teve.

Para abreviar o vazio
deve-se abreviar também o mundo.

*Registrar todos los datos,
aunque no sepamos descifrarlos.*

*Registrar, por ejemplo,
que también los olvidos tienen diferentes colores
y hay así olvidos verdes o rojos,
que sostienen seguramente miradas vegetales
o apagan sombríos desniveles de la vida.
Y registrar que hay recuerdos completamente transparentes,
recuerdos no sabemos de qué, pero recuerdos,
excesos de la memoria
o esquinas de no ser en lo que fue.*

*Registrar que los sueños engendran cristales
que sirven como lentes para mirar el mundo
y también su revés.
Registrar que hay flores sin perfume
y perfumes sin flor que no se encuentran,
materiales para terminar de construir al hombre
y materiales para empezar a construir a dios,
caminos hacia todo y hacia nada,
amores con los ojos hacia cima
y amores con los ojos hacia abajo
y hasta amores sin ojos,
dura, violentamente cercenados.*

*Registrar que entre el cielo y la tierra pasa todo,
pero también que a veces pasa todo entre la tierra y la tierra,
aunque las campanas suenen en momentos equivocados
o con tañidos que son para otra cosa.*

*Registrar las palabras desde cerca y nunca desde lejos,
como los rostros y la muerte.*

*Y registrar lo más palpable, las ausencias,
las que siempre lo fueron,
las que nunca lo fueron,
su desafío al ser,
su corrección del ser,
su forma de proteger al ser
desde el oasis del no ser.*

*Sí. Registrar todos los datos,
aunque no haya quien los descifre.*

Tal vez al final no haya necesidad de descifrarlos.

(a Ángel Cuadra)

Registrar todos os dados,
ainda que não saibamos decifrá-los.

Registrar, por exemplo,
que também os esquecimentos têm diferentes cores
e há assim esquecimentos verdes ou vermelhos,
que sustentam seguramente olhares vegetais
ou apagam sombrios desníveis da vida.
E registrar que há lembranças completamente transparentes,
lembranças não sabemos de quê, mas lembranças,
excessos da memória
ou esquinas de não ser no que foi.

Registrar que os sonhos engendram vidros
que servem como lentes para olhar o mundo
e também seu reverso.

Registrar que há flores sem perfume
e perfumes sem flor que não se encontram,
materiais para acabar de construir o homem
e materiais para começar a construir a deus,
caminhos para tudo e para nada,
amores com os olhos para cima
e amores com os olhos para baixo
e até amores sem olhos,
dura, violentamente mutilados.

Registrar que entre o céu e a terra ocorre tudo,
mas também que às vezes ocorre tudo entre a terra e a terra,
ainda que os sinos ressoem em momentos errados
ou com repiques que são para outra coisa.

Registrar as palavras de perto e nunca de longe,
como os rostos e a morte.

E registrar o mais palpável, as ausências,
as que sempre foram,
as que nunca foram,
seu desafio ao ser,
sua correção do ser,
sua forma de proteger o ser
a partir do oásis do não ser.

Sim. Registrar todos os dados,
ainda que não haja quem os decifre.
Talvez no fim não haja necessidade de decifrá-los.

(a Ángel Cuadra)

VIII, 7

*Al lado de cada línea hay un vacío.
¿Es la sombra que la línea proyecta
o el modelo que copia?
En cualquier caso ¿qué sostiene a la línea
y cómo no se hunde en el vacío?*

*Debajo de cada color hay un vacío.
¿Cada color será el comienzo de un abismo
o sólo su superficie soportable?
De cualquier modo ¿qué expresa así el color
o qué diría si no hubiera vacío?*

*Adentro de cada cuerpo hay un vacío.
¿Será el cuerpo un refugio de la nada
o sólo un malentendido entre sus huecos?
Pero entonces ¿por qué en lugar de cuerpos
no hay varias densidades del vacío?*

*En el mismo pensar está el vacío.
¿Será una condición del pensamiento
o al revés es el pensar el que lo crea?
Sin embargo ¿para qué tantos fantasmas de fantasmas
y no el vacío en plenitud vacío?*

Ao lado de cada linha há um vazio.
É a sombra que a linha projeta
ou o modelo que ela copia?
Em todo caso, o que sustém a linha
e como ela não some no vazio?

Debaixo de cada cor há um vazio.
Cada cor será o começo de um abismo
ou só sua superfície suportável?
De qualquer modo, o que a cor assim exprime
ou o que ela diria se não houvesse vazio?

Dentro de cada corpo há um vazio.
Será o corpo um refúgio do nada
ou só um mal-entendido entre seus ocos?
Mas então por que em lugar de corpos
não há várias densidades do vazio?

No próprio pensar está o vazio.
Será uma condição do pensamento
ou, ao contrario, é o pensar que o cria?
Contudo, para que tantos fantasmas de fantasmas
e não o vazio plenamente vazio?

VIII, 8

*Debemos conseguir que el texto que leemos
nos lea.
Debemos conseguir que la música que escuchamos
nos oiga.
Debemos conseguir que aquello que amamos
parezca por lo menos amarnos.*

*Es preciso demoler la ilusión
de una realidad con un solo sentido.
Es necesario por ahora
que cada cosa tenga por lo menos dos,
aunque en el fondo sepamos
que si algo no tiene todos los sentidos
no tiene ninguno.*

*Debemos conseguir que la rosa
que acabamos de crear al mirarla
nos cree a su vez.
Y lograr que luego
engendre de nuevo al infinito.*

Devemos conseguir que o texto que lemos
nos leia.
Devemos conseguir que a música que escutamos
nos ouça.
Devemos conseguir que aquilo que amamos
pareça pelo menos nos amar.

É preciso demolir a ilusão
de uma realidade com um só sentido.
É necessário por ora
que cada coisa tenha pelo menos dois,
ainda que no fundo saibamos
que se algo não tem todos os sentidos
não tem nenhum.

Devemos conseguir que a rosa
que acabamos de criar ao olhá-la
nos crie por sua vez.
E alcançar que depois
ela engendre de novo ao infinito.

VIII, 11

*Desgarrar el papel al escribir
para que desde el comienzo
asome por debajo el deterioro,
el desgaste, el hundimiento
al que se debe someter toda escritura.*

*Esa invalidez original
limará las palabras
y acortará los desabogos,
hasta que surja el hilo retorcido
y ajustadamente abismal
del lenguaje correspondiente al hombre.*

*Que la escritura desguarnezca
a la mano que simula providencias.
Que la escritura no contribuya a armar la máscara
sino el rostro sin afeites que oficiamos.
Que la escritura enrole en su constancia
la cantera y la piedra,
la secuencia y el término,
la destrucción y el límite.*

Dilacerar o papel ao escrever
para que desde o início
apareça por baixo o estrago,
o desgaste, a ruína,
a que deve se submeter toda escrita.

Essa invalidez original
gastará as palavras
e encurtará os desabaços,
até que surja o fio retorcido
e ajustadamente abismal
da linguagem correspondente ao homem.

Que a escrita desguarneça
a mão que simula providências.
Que a escrita não contribua para armar a máscara
mas sim o rosto sem enfeites que oficiamos.
Que a escrita arrole em sua constância
a pedreira e a pedra,
a sequência e o termo,
a destruição e o limite.

VIII, 16

*Reflejo de lo que pasa en lo que pasa.
Ningún espejo fijo.
Cuerpo de agua,
viento en las venas de las cosas.*

*Universo incompleto:
falta donde mirarse.
Falta la voz, el tiempo, el sueño inmóvil.
Falta un seguro asilo de la imagen.*

Reflexo do que passa no que passa.
Nenhum espelho fixo.
Corpo de água,
vento nas veias das coisas.

Universo incompleto:
falta onde se olhar.
Falta a voz, o tempo, o sonho imóvel.
Falta um abrigo sólido da imagem.

VIII, 21

*El destino del paso que no damos
se inscribe en un espacio paralelo
y nace allí una secuencia de pasos no dados,
que cumplen sin embargo su destino de pasos
y en algún lugar o tiempo
se encuentran
o por lo menos se cruzan con los nuestros
y entonces de alguna manera los corrigen.*

*Hacia un lado o hacia otro,
el hombre debe dar todos sus pasos.*

O destino do passo que não damos
inscreve-se num espaço paralelo
e nasce ali uma sequência de passos não dados
que, não obstante, cumprem seu destino de passos
e em algum lugar ou tempo
se encontram
ou pelo menos cruzam com os nossos
e então de alguma forma os corrigem.

Para um lado ou para outro,
o homem deve dar todos os seus passos.

VIII, 36

*Poner junto a la alegría por la hoja que está
la alegría por la hoja que no está
y con ambas construir la alegría
por la hoja que ni está ni no está.*

*Aunque apenas alcance
para ocupar el espacio
de la hoja que falta en el pensamiento.*

Pôr junto à alegria pela folha que está
a alegria pela folha que não está
e com ambas construir a alegria
pela folha que nem está nem não está.

Ainda que apenas baste
para ocupar o espaço
da folha que falta no pensamento.

VIII, 45

*La parte de sí
que hay en el no
y la parte de no
que hay en el sí
se separan a veces de sus cauces
y se unen en otro
que ya no es sí ni no.*

*Por ese cauce corre el río
de los cristales más despiertos.*

A parte de sim
que há no não
e a parte de não
que há no sim
separam-se às vezes de seus leitos
e se unem em outro
que já não é sim nem não.

Por esse leito corre o rio
dos cristais mais despertos.

VIII, 46

*La palabra acompaña al hombre,
como el ladrido al perro
o el aroma a la flor.*

*¿Pero a quién acompaña el silencio?
¿Y a quién la ausencia?*

¿Y a quién acompaña el vacío?

A palavra acompanha ao homem,
como o latido ao cão
ou o perfume à flor.

Mas a quem acompanha o silêncio?
E a quem a ausência?

E a quem acompanha o vazio?

VIII, 53

*Hay que empezar a abandonar cada tanto la escritura
y aprender a convivir con la página en blanco,
con su llanura demasiado lisa,
con su horizonte demasiado abierto.*

*Hay que dejar en suspenso nuestras figuraciones
para aproximarnos a nuestras transfiguraciones
y dialogar con ellas en el extremo del blanco,
sin tener siquiera la letra como testigo.*

Devemos começar a abandonar de tempos em tempos a escrita
e aprender a conviver com a página em branco,
com sua planície excessivamente lisa,
com seu horizonte excessivamente aberto.

Devemos deixar em suspenso nossas figurações
para nos aproximarmos de nossas transfigurações
e dialogarmos com elas no extremo do branco,
sem termos sequer a letra como testemunha.

VIII, 55

*Las cosas valen menos que sus reflejos.
Hay que aprender a recogerlos
como hostias caídas
y conseguir con ellos
la beatitud de una existencia tangencial.*

*Y aplicar el mismo principio a la vida.
Aunque la vida no se salve,
tal vez se salve su reflejo,
que quizá valga más.*

As coisas valem menos que seus reflexos.
Deve-se aprender a recolhê-los
como hóstias caídas
e conseguir com eles
a beatitude de uma existência tangencial.

E aplicar o mesmo princípio à vida.
Ainda que a vida não se salve,
talvez se salve seu reflexo,
que talvez valha mais.

VIII, 58

*Decir una palabra excluye a todas las otras,
abrir un libro cierra todos los demás,
pensar una sola cosa desequilibra al mundo,
amar a alguien es el mayor olvido.*

*El ejercicio puntual de una sola vida
no podrá tener sentido nunca.*

Queda sólo encontrar el plural.

Dizer uma palavra exclui todas as outras,
abrir um livro fecha todos os demais,
pensar numa única coisa desequilibra o mundo,
amar alguém é o maior esquecimento.

O exercício pontual de uma só vida
não poderá nunca ter sentido.

Resta apenas encontrar o plural.

VIII, 68

*Nos derrumbamos
sin perder siquiera la costumbre de nuestros gestos,
por ejemplo mantener los ojos abiertos,
la mano en la posición que toma cuando amamos,
el hueso en su silencio,
la boca en la inminencia
de decir o callar algo.*

*Tal vez nos derrumbamos
sin que caiga lo que cada uno es
y eso siga flotando como una serie de espasmos
algo más furtivos por el aire.*

*Puede ser que los gestos que se aprenden no se pierdan,
aunque sí su aprendiz.
Si es así,
quizá alguna palabra entre muchas
puede haber sido dicha para siempre.*

Desabamos
sem perder sequer o costume dos nossos gestos,
como manter os olhos abertos,
a mão na posição que ela toma quando amamos,
o osso em seu silêncio,
a boca na iminência
de dizer ou calar algo.

Talvez desabemos
sem que caia o que cada um é
e isso continue flutuando como uma série de espasmos
um pouco mais furtivos pelo ar.

É possível que os gestos que se aprendem não se percam,
embora se perca seu aprendiz.
Se for assim,
talvez alguma palavra entre muitas
pode ter sido dita para sempre.

VIII, 72

*¿Qué borrar primero:
la sombra o el cuerpo,
la palabra escrita ayer
o la palabra escrita hoy,
el día oscuro
o el día claro?*

*Hay que encontrar un orden.
El aprendizaje de borrar el mundo
nos ayudará luego a borrarlos*

O que apagar primeiro:
a sombra ou o corpo,
a palavra escrita ontem
ou a palavra escrita hoje,
o dia escuro
ou o dia claro?

É preciso encontrar uma ordem.
O aprendizado de apagar o mundo
nos ajudará depois a nos apagarmos.

VIII, 78

*La noche nos aplasta contra la noche.
Y aunque escapemos hacia el sueño,
en el fondo
o del otro lado
la noche nos aplasta contra la noche.*

*No importa qué perdidas imágenes
tejen su red de subyugantes arrogancias
y nos envuelven desde adentro
como un circo interior:
entre imagen e imagen
la noche nos aplasta contra la noche.*

*Y no importa tampoco que la mañana nos despierte
a no sabemos qué mundo o yo distinto:
entre la luz, los ojos y las imágenes de afuera
la noche nos aplasta contra la noche.*

*No hay lenguaje ni fuego ni distancia
ni color ni pasión ni consistencia
ni alrededor ni centro ni abandono
que nos exima de esta coacción constante:
la noche nos aplasta contra la noche.*

*Únicamente cesará el apremio
cuando deje el hombre de interrumpir la noche.*

A noite nos esmaga contra a noite.
E ainda que escapemos para o sonho,
no fundo
ou do outro lado
a noite nos esmaga contra a noite.

Não importa que imagens perdidas
tecem sua rede de subjugantes arrogâncias
e nos envolvem por dentro
como um circo interior:
entre imagem e imagem
a noite nos esmaga contra a noite.

E também não importa que a manhã nos desperte
para não sabemos que mundo ou eu distinto:
entre a luz, os olhos e as imagens de fora
a noite nos esmaga contra a noite.

Não há linguagem nem fogo nem distância
nem cor nem paixão nem consistência
nem arredor nem centro nem abandono
que nos exima desta coação constante:
a noite nos esmaga contra a noite.

A pressão terminará unicamente
quando o homem deixar de interromper a noite.

VIII, 81

*Cada mañana resulta más difícil
reincorporarse al mundo,
convalidar su fuentes de sequía,
reinstalarse en la histeria de sus ruidos,
conectar entre sí los colores,
volver a los abrevaderos de palabras,
reconocer los páramos de historia.*

*Cada vez es más duro
transar con la hipoteca
de vivir esta fábula
perdida entre los astros,
carcomiendo el misterio
de sentir que podíamos
haber sido otra cosa.*

*Cada día resulta más costoso
recomenzar el día,
a pesar los crípticos reajustes
con las intimidades de lo que no es el hombre:
los silencios como islas en la luz,
las savias que imaginan nuevos mundos,
los reflejos que consuelan a las grietas,
la nervadura de un pájaro que pasa
sin ir, sin pasar, apenas siendo un pájaro.*

*Y así ha crecido la sospecha:
lo imposible
ya casi no soporta a lo posible.*

A cada manhã se torna mais difícil
reincorporar-se ao mundo,
convalidar suas fontes de seca,
reinstalar-se na histeria de seus ruídos,
conectar entre si as cores,
voltar aos bebedouros de palavras,
reconhecer os páramos de história.

A cada vez é mais duro
transigir com a hipoteca
de viver esta fábula
perdida entre os astros,
carcomendo o mistério
de sentir que podíamos
ter sido uma outra coisa.

A cada dia se torna mais custoso
recomeçar o dia,
apesar dos crípticos reajustes
com as intimidades do que não é o homem:
os silêncios como ilhas na luz,
as seivas que imaginam novos mundos,
os reflexos que consolam as fendas,
a nervura de um pássaro que passa
sem ir, sem passar, apenas sendo um pássaro.

E assim cresceu a suspeita:
o impossível
já quase não suporta o possível.

VIII, 82

*Distantes aprendices
de lo más cercano,
sabedores de la rosa
que no pueden olerla,
vivos de una vida
que se desvive al vivirse,
lanzadores de una red
que se da vuelta y los captura,
viajeros de una distancia que no existe.*

*¿Para qué comenzar,
si todo empieza
donde ellos terminan?
¿Para qué abrir la puerta
o para qué cerrarla,
si siempre en su lugar hay algo inmóvil,
una zona impenetrable
que no cambia en lo abierto y lo cerrado?*

*¿Habrá también ruedas cuyo destino es no girar,
agua cuyo sentido no es mojar,
vientos cuyo objeto no es soplar,
fuego cuya función no es quemar?*

*Si lo más alto consiste
en no ser lo que se es,
¿en qué singular espacio debe uno
separarse de sí mismo?*

Distantes aprendizes
do mais próximo,
sabedores da rosa
que não podem cheirá-la,
vivos de uma vida
que se desvive ao se viver,
lançadores de uma rede
que se vira e os captura,
viajantes de uma distância que não existe.

Para quê começar,
se tudo começa
onde eles terminam?
Para quê abrir a porta
ou para quê fechá-la,
se sempre em seu lugar há algo imóvel,
uma zona impenetrável
que não muda no aberto e no fechado?

Haverá também rodas cujo destino é não girar,
água cujo sentido não é molhar,
ventos cujo objeto não é soprar,
fogo cuja função não é queimar?

Se o mais alto consiste
em não ser o que se é,
em que singular espaço deve alguém
separar-se de si mesmo?

VIII, 85

*Estoy preparando mi último poema,
pero mientras tanto me distraigo en los penúltimos.
Sin embargo, todo poema es último.
Pero también lo último puede convertirse en penúltimo.*

*El tiempo que nos resta es como una respiración,
autónoma y también complementaria de la nuestra.
A veces se ensancha
y a veces se contrae.*

*El tiempo que nos resta no es siempre el mismo.
Lo último se corre
hacia atrás o adelante.*

Estou preparando meu último poema,
mas enquanto isso me distraio nos penúltimos.
No entanto, todo poema é último.
Mas também o último pode se transformar em penúltimo.

O tempo que nos resta é como uma respiração,
autônoma e também complementar à nossa.
Às vezes se dilata
e às vezes se contrai.

O tempo que nos resta não é sempre o mesmo.
O último corre
para trás ou adiante.

IX, 3

Celebrar lo que no existe.
¿Hay otro camino para celebrar lo que existe?

Celebrar lo imposible.
¿Hay otro modo de celebrar lo posible?

Celebrar el silencio.
¿Hay otra manera de celebrar la palabra?

Celebrar la soledad.
¿Hay otra vía para celebrar el amor?

Celebrar el revés.
¿Hay otra forma de celebrar el derecho?

Celebrar lo que muere.
¿Hay otra senda para celebrar lo que vive?

El poema es siempre celebración
porque es siempre el extremo
de la intensidad de un pedazo del mundo,
su espalda de fervor restituido,
su puño de desenvarado entusiasmo,
su más justa pronunciación, la más firme,
como si estuviera floreciendo la voz.

El poema es siempre celebración,
aunque en sus bordes se refleje el infierno,
aunque el tiempo se crispe como un órgano herido,
aunque el funambulesco histrión que empuja las palabras
desbände sus volteretas y sus guiños.

Nada puede ocultar a lo infinito.
Su gesto es más amplio que la historia,
su paso es más largo que la vida.

Celebrar o que não existe.
Há outro caminho para celebrar o que existe?

Celebrar o impossível.
Há outro modo de celebrar o possível?

Celebrar o silêncio.
Há outra maneira de celebrar a palavra?

Celebrar a solidão.
Há outra via para celebrar o amor?

Celebrar o avesso.
Há outra forma de celebrar o direito?

Celebrar o que morre.
Há outra senda para celebrar o que vive?

O poema é sempre celebração
porque é sempre o extremo
da intensidade de um pedaço do mundo,
suas costas de fervor restituído,
seu punho de desempertigado entusiasmo,
sua mais justa pronúncia, a mais firme,
como se a voz estivesse florescendo.

O poema é sempre celebração,
ainda que em suas margens se reflita o inferno,
ainda que o tempo se crispe como um órgão ferido,
ainda que o funambulesco histrião que empurra as palavras
debande suas piruetas e suas piscadas.

Nada pode ocultar o infinito.
Seu gesto é mais amplo que a história,
seu passo é mais largo que a vida.

IX, 6

*Todo se apoya en algo
o cuelga de algo.*

*Pero ¿dónde se apoya
o de qué cuelga el centro?*

*Tal vez se apoye en su propia periferia
y también cuelgue de ella.*

*La rosa se apoya en la tierra
pero en verdad cuelga del cielo.*

*El pensar se apoya en un desliz del cuerpo,
pero en verdad cuelga del sueño.*

*El amor se apoya en un espacio recortado,
pero en verdad cuelga de un tiempo recortado.*

*La presencia se apoya en lo que hay,
pero en verdad cuelga de lo que no hay.*

*El centro se apoya en un vacío,
pero en verdad cuelga de otro.*

Tudo se apoia em algo
ou pende de algo.

Mas onde se apoia
ou do que pende o centro?

Talvez se apoie em sua própria periferia
e também dela penda.

A rosa se apoia na terra
mas na verdade pende do céu.

O pensar se apoia num deslize do corpo,
mas na verdade pende do sonho.

O amor se apoia num espaço recortado,
mas na verdade pende de um tempo recortado.

A presença se apoia no que há,
mas na verdade pende do que não há.

O centro se apoia num vazio,
mas na verdade pende de outro.

IX, 7

*El arsenal de hambre
que el mundo esconde en un declive adormecido
reserva algunos filos especiales
para herir la palabra y su sombra en el hombre.*

*Por eso hablamos con los labios sangrando,
por eso amamos con los labios sangrando,
por eso pensar duele como un pájaro herido
y por eso el suspiro que vaga aleladamente entre las tumbas
a veces se da vuelta y nos golpea el pecho
con un puño de hambre.*

*Y no sólo nuestra lengua es un decir entrecortado,
como si en ella se ejerciera
una brumosa censura del abismo
sino que nuestro silencio es también un soplo entrecortado,
un rosario de espasmos
estrangulado por el hambre.*

*Y hasta el poema es una flor hecha de hambre,
pero es además la única y efectiva sospecha
de que aunque el hambre no deja nunca de ser hambre
es a veces hambre que alimenta.*

O arsenal de fome
que o mundo esconde num declive adormecido
reserva alguns fios especiais
para ferir a palavra e sua sombra no homem.

Por isso falamos com os lábios sangrando,
por isso amamos com os lábios sangrando,
por isso pensar dói como um pássaro ferido
e por isso o suspiro que vaga tolamente entre os túmulos
às vezes se vira e nos golpeia o peito
com um soco de fome.

E não só nossa língua é um dizer entrecortado,
como se nela se exercesse
uma brumosa censura do abismo,
mas nosso silêncio é também um sopro entrecortado,
um rosário de espasmos
estrangulado pela fome.

E até o poema é uma flor feita de fome,
mas é também a única e efetiva suspeita
de que embora a fome não deixe nunca de ser fome
é às vezes fome que alimenta.

IX, 10

Comuniones secretas.
La respiración, la saliva, el pensamiento
se convierten en hostia.
El único oficiante es uno mismo
y también el sacramento es uno mismo.

Comuniones secretas
en el templo más solo,
tan solo que los muros se agrietan de estar solos.
En el templo más cercano a la nada,
tan cerca que se apagan los nombres.
En el templo ya hueco de testigos,
aunque siempre subsista
la impresión de un espía.

Comuniones secretas,
con la piel de ser algo,
con la gestión insomne de no serlo,
con los pasados secos del amor y la muerte,
con los signos prestados de las nuevas visiones,
con el gozo que a veces nos traba el infinito,
con el sueño que poda las ramas de la noche,
con la luz invertida que alimenta al silencio,
con el rito cansado de volverse fantasma.

Comuniones secretas:
fundación de otro adentro.
Y más adentro todavía
fundación de otra nada.

(a Octavio Paz)

Comunhões secretas.
A respiração, a saliva, o pensamento
se transformam em hóstia.
O único oficiante sou eu mesmo
e também o sacramento sou eu mesmo.

Comunhões secretas
no templo mais solitário,
tão solitário que as paredes se racham por estar sozinhas.
No templo mais próximo ao nada,
tão perto que se apagam os nomes.
No templo já oco de testemunhas,
ainda que sempre subsista
a impressão de alguém que espia.

Comunhões secretas,
com a pele de ser algo,
com a gestão insone de não o ser,
com os passados secos do amor e da morte,
com os sinais emprestados das novas visões,
com o gozo que às vezes nos trava o infinito,
com o sonho que poda os ramos da noite,
com a luz invertida que alimenta o silêncio,
com o rito cansado de se fazer fantasma.

Comunhões secretas:
fundação de outro adentro.
E mais adentro ainda
fundação de outro nada.

(a Octavio Paz)

IX, 12

*Dormir es otra forma de pensar.
Pensar es otra forma de soñar.
Soñar es otra forma de no ser.
No ser es otra forma de existir.*

*La rueda gira y gira.
Los caminos se enrollan
alrededor de la rueda
y la rueda se los lleva
como empolvadas cintas.*

*La rueda gira y gira,
pero ya no hay camino.*

(a Roger Munier)

Dormir é outra forma de pensar.
Pensar é outra forma de sonhar.
Sonhar é outra forma de não ser.
Não ser é outra forma de existir.

A roda gira e gira.
Os caminhos se enrolam
ao redor da roda
e a roda os leva
como empoeiradas fitas.

A roda gira e gira,
mas já não há caminho.

(a Roger Munier)

IX, 24

*Hay que vivir lo que no tenemos,
por ejemplo la desolada perfección de la palabra,
la sonrisa resistente de los muertos,
el mediodía neto de las medianoches,
los vericuetos desesperados de la espuma
o la rancia vejez de lo recién nacido.*

*Porque aunque tampoco tengamos
lo que tenemos,
lo que no tenemos
nos abre más la vida.*

*Desheredados del centro,
la única herencia que nos queda
está en lo descentrado.*

Devemos viver o que não temos,
como a desolada perfeição da palavra,
o sorriso resistente dos mortos,
o meio-dia nítido das meias-noites,
os meandros desesperados da espuma
ou a rançosa velhice do recém-nascido.

Porque embora tampouco tenhamos
o que temos,
o que não temos
nos abre mais a vida.

Deserdados do centro,
a única herança que nos resta
está no descentrado.

IX, 25

*La soledad es la usanza más difícil
pero es la única y legítima madre,
porque en ella se encuentra
no sólo el amor a lo que existe
sino también el amor a lo que no existe.*

*Y es ese amor drásticamente dispuesto
lo único que nos cura del otro,
de los inverosímiles espejos
donde se autodevoran los dones.*

*La soledad denuncia en cambio el límite
y si no puede abolirlo
va recogiendo rosas y guijarros
y los arroja por encima del muro.*

A solidão é a prática mais difícil,
mas é a única e legítima mãe,
porque nela se encontra
não só o amor ao que existe,
mas também o amor ao que não existe.

E esse amor drasticamente disposto
é o único que nos cura do outro,
dos inverossímeis espelhos
onde se autodevoram as dádivas.

A solidão, ao contrário, denuncia o limite
e, se não pode aboli-lo,
vai recolhendo rosas e cascalhos
e os joga por cima do muro.

*El retroceso posterior al poema,
la retirada a lo neutro,
a la tierra de nadie de las intermitencias,
la caída hacia el hueco de atrás de la palabra,
allí donde ni siquiera se sabe
si volveremos a hablar,
equivale a la pérdida del reino,
a la inseguridad del retorno a la tierra verbal,
al abandono del único espacio
donde a veces nos sentimos eternos.*

*El contragolpe del poema
nos deja a la deriva entre antiguos cansancios,
ecos irresponsables
que no completan su ciclo
y la cruel deslealtad de las leyendas.*

*El eclipse se extiende
como un ballet pasmado.
Las palabras semejan asas disecadas.
El callejón de la espera
parece aplastar en cada esquina
cualquier posible advenimiento.*

*Y es entonces cuando surge a veces
la verdadera contraseña,
la palabra-silencio,
el signo de la fidelidad en las ausencias,
la reapertura hacia el poema,
que ya no depende de su eventual retorno
ni de su definitivo alejamiento.*

*La fidelidad en las ausencias,
la casa más secreta del poema.*

O retrocesso posterior ao poema,
a retirada ao neutro,
à terra de ninguém das intermitências,
a queda rumo ao oco detrás da palavra,
lá onde nem sequer se sabe
se voltaremos a falar,
equivale à perda do reino,
à insegurança do retorno à terra verbal,
ao abandono do único espaço
onde às vezes nos sentimos eternos.

O contragolpe do poema
nos deixa à deriva entre antigos cansaços,
ecos irresponsáveis
que não completam seu ciclo
e a cruel deslealdade das lendas.

O eclipse se estende
como um balé pasmado.
As palavras parecem asas dissecadas.
O beco da espera
parece esmagar em cada esquina
qualquer possível advento.

E é então quando surge às vezes
a verdadeira contrassenha,
a palavra-silêncio,
o signo da fidelidade nas ausências,
a reabertura ao poema,
que já não depende do seu eventual retorno
nem do seu definitivo afastamento.

A fidelidade nas ausências,
a casa mais secreta do poema.

IX, 34

*Despertar es siempre
una difícil emergencia:
reencender la lucidez
como quien recomienza el mundo.*

*Por eso nos quedamos
en los estados intermedios.
el hombre no es una criatura despierta:
desconoce lo abierto.*

*Llamas que se consumen a medias,
párpados que se olvidan del ojo,
jardines paralizados en la noche,
huecos de la intemperie acorralada.*

*Los caminos se aglomeran en vano:
despertar es borrar los caminos.*

Despertar é sempre
uma difícil emergência:
reacender a lucidez
como quem recomeça o mundo.

Por isso ficamos
nos estados intermediários.
O homem não é uma criatura desperta:
desconhece o aberto.

Chamas que se consomem pela metade,
pálpebras que se esquecem do olho,
jardins paralisados na noite,
ocos da intempérie encurralada.

Os caminhos se aglomeram em vão:
despertar é apagar os caminhos.

IX, 37

*Inaugurar la transparencia.
Ver a través de un cuerpo, de una idea,
de un amor, de la locura,
divisar sin estorbo el otro lado,
traspasar de parte a parte
el trompo ubicuo de ser algo.
No sólo penetrar con el ojo en la roca
sino también salir por su revés.*

*Y algo más todavía:
inaugurar la transparencia
es abolir un lado y el otro
y encontrar por fin el centro.
Y es poder no seguir,
porque ya no es preciso,
porque una cosa deja de ser interferencia,
porque el más allá y el más acá se han unido.*

*Inaugurar la transparencia
es hallarte en tu sitio.*

(para Laura)

Inaugurar a transparência.
Ver através de um corpo, de uma ideia,
de um amor, da loucura,
divisar sem obstáculo o outro lado,
transpassar de parte a parte
o pião ubíquo de ser algo.
Não apenas penetrar com o olho na rocha
mas também sair pelo seu verso.

E algo mais ainda:
inaugurar a transparência
é abolir um lado e outro
e encontrar enfim o centro.
E é poder não seguir,
porque já não é preciso,
porque uma coisa deixa de ser interferência,
porque o além e o aquém se uniram.

Inaugurar a transparência
é te encontrares em teu lugar.

(para Laura)

IX, 39

*La nieve ha convertido al mundo en cementerio.
Pero el mundo ya era un cementerio,
y la nieve sólo ha venido a publicarlo.*

*La nieve sólo ha venido a señalar,
con su delgado dedo sin articulaciones,
al verdadero y escandaloso protagonista.*

*La nieve es un ángel caído,
un ángel que ha perdido la paciencia.*

A neve transformou o mundo em cemitério.
Mas o mundo já era um cemitério,
e a neve veio apenas publicá-lo.

A neve veio apenas apontar,
com seu delgado dedo sem articulações,
o verdadeiro e escandaloso protagonista.

A neve é um anjo caído,
um anjo que perdeu a paciência.

IX, 42

*Se podrá apagar todos los fuegos
pero nunca se acabará el humo.
Aquello que no alcanzó la dignidad del fuego
termina conformándose con la humildad del humo.
Aquello que no tuvo una mano que lo encendiera
termina por renunciar a esa mano
y se queda a solas con el humo.
Aquello que no pretende calentar nada,
ni siquiera calentarse,
se refugia en el secreto de ser humo.*

*Pero el secreto del humo es doble.
Primero: también el humo calienta.
Segundo y principal:
el humo es anterior al fuego.*

(para Pablo Antonio Cuadra)

Poderão se apagar todos os fogos,
mas nunca se acabará a fumaça.
Aquilo que não alcançou a dignidade do fogo
acaba se conformando com a humildade da fumaça.
Aquilo que não teve uma mão que o acendesse
acaba por renunciar a essa mão
e fica a sós com a fumaça.
Aquilo que não pretende acalantar a nada,
nem sequer se acalantar,
refugia-se no segredo de ser fumaça.

Mas o segredo da fumaça é duplo.
Primeiro: também a fumaça acalenta.
Segundo e principal:
a fumaça é anterior ao fogo.

(para Pablo Antonio Cuadra)

IX, 49

*Una planta se apoya en otra planta
y le presta una flor
para cubrir su desnudez.
Nada viste más que una flor.*

*Pero cuando se marchita
nada desviste más que una flor.*

*Porque en último término
la desnudez sólo puede aumentar.*

Uma planta se apoia em outra planta
e lhe empresta uma flor
para cobrir sua nudez.
Nada veste mais que uma flor.

Mas quando murcha
nada desveste mais que uma flor.

Porque em último termo
a nudez só pode aumentar.

IX, 50

*Somos el borrador de un texto
que nunca será pasado en limpio.*

*Con palabras tachadas,
repetidas,
mal escritas
y hasta con faltas de ortografía.*

*Con palabras que esperan,
como todas las palabras esperan,
pero aquí abandonadas,
doblemente abandonadas
entre márgenes desprolijos y yertos.*

*Bastaría, sin embargo, que este tosco borrador
fuera leído una sola vez en voz alta,
para que ya no esperásemos más
ningún texto definitivo.*

Somos o rascunho de um texto
que nunca será passado a limpo.

Com palavras riscadas,
repetidas,
mal escritas
e até com erros de ortografia.

Com palavras que esperam,
como todas as palavras esperam,
mas aqui abandonadas,
duplamente abandonadas
entre margens desalinhadas e rígidas.

Bastaria, no entanto, que este tosco rascunho
fosse lido uma só vez em voz alta,
para que já não esperássemos mais
nenhum texto definitivo.

X, 2

*Cuando un lenguaje se extravía en otro lenguaje,
cada palabra o signo
clausura su lugar,
lo disimula
como si alguien cerrara su casa
para que nadie la ocupe o despoje
mientras dure su ausencia.*

*Pero ningún signo o palabra
vuelve nunca a su sitio.
Cuando un lenguaje se extravía en otro,
también el otro se pierde en el primero.*

*Tal vez por eso
cada palabra o signo
debe volver a nacer constantemente en otra parte.
El lugar de una palabra
es siempre otro.*

Quando uma linguagem se extravia em outra linguagem,
cada palavra ou sinal
enclausura seu lugar,
dissimula-o
como se alguém fechasse sua casa
para que ninguém a ocupe ou despoje
enquanto durar sua ausência.

Mas nenhum signo ou palavra
volta nunca a seu lugar.
Quando uma linguagem se extravia em outra,
também a outra se perde na primeira.

Talvez por isso
cada palavra ou signo
deve voltar a nascer constantemente em outra parte.
O lugar de uma palavra
é sempre outro.

X, 8

*Pensar es una incomprensible insistencia,
algo así como alargar el perfume de la rosa
o perforar agujeros de luz
en un costado de tiniebla.*

*Y es también traspasar algo
en insensata maniobra
desde un barco incommoviblemente hundido
a una navegación sin barco.*

*Pensar es insistir
en una soledad sin retorno.*

Pensar é uma insistência incompreensível,
algo assim como dilatar o perfume da rosa
ou perfurar buracos de luz
num flanco de trevas.

E é também transbordar algo
numa insensata manobra
de um barco inabalavelmente afundado
a uma navegação sem barco.

Pensar é insistir
numa solidão sem retorno.

X, 11

*¿Qué le quita el árbol a la mirada?
¿Qué le quita la mirada al árbol?
¿Qué queda de uno en otro?*

*Ni siquiera somos capaces
de recoger un grano de polvo
de aquello que pasa a nuestro lado
Pero, por otra parte,
¿hay alguien que recoja un grano de polvo
de quienes pasamos
al lado de todo?*

*Nos miramos,
nosotros y las cosas,
y hasta quizás nos reconocemos
como estatuas de sal.
Ancestrales automatismos
nos ubican a unos junto a otros.
Todos pasamos.
Pero nadie es capaz de detener un color o un perfume,
de recoger el movimiento de una hoja o un párpado,
de conservar nada más que hasta mañana
el brote de una pequeña armonía.*

*Nadie detiene nada,
ni aun adentro de sí mismo.
Y el viejo sueño es ese: detenernos.
Que alguien o algo nos detenga.*

*Porque ni aun la muerte nos detiene:
tan sólo nos destruye.*

O que tira a árvore do olhar?
O que tira o olhar da árvore?
O que fica de um no outro?

Sequer somos capazes
de recolher um grão de poeira
daquilo que passa ao nosso lado.
Mas, em contrapartida,
há alguém que recolha um grão de poeira
de nós que passamos
ao lado de tudo?

Olhamo-nos,
nós e as coisas,
e até talvez nos reconhecemos
como estátuas de sal.
Ancestrais automatismos
nos colocam uns junto aos outros.
Todos passamos.
Mas ninguém é capaz de deter uma cor ou um perfume,
de recolher o movimento de uma folha ou uma pálpebra,
de conservar mais do que até amanhã
o broto de uma pequena harmonia.

Nada detém a nada,
nem sequer dentro de si mesmo.
E o velho sonho é esse: nos determos.
Que alguém ou algo nos detenha.

Porque nem mesmo a morte nos detém:
apenas nos destrói.

X, 13

*Sólo la música
puede ocupar el lugar del pensamiento.
O su nolugar,
su autoespacio vacío,
su vacío lleno.*

El pensamiento es otra música.

*Y sólo el pensamiento
puede ocupar a su vez el lugar de la música
e infiltrarse como ella
en el extremo más distante de lo que existe,
como un casi animal tan consecuentemente fino
que puede entonces llegar hasta ese punto
donde el ser deja de ser el ser
para ser algo más que el ser.*

Só a música
pode ocupar o lugar do pensamento.
Ou seu não-lugar,
seu auto-espço vazio,
seu vazio pleno.

O pensamento é outra música.

E só o pensamento
pode ocupar por sua vez o lugar da música
e se infiltrar como ela
na extremidade mais distante do que existe,
como um quase animal tão consequentemente fino
que pode então chegar até esse ponto
onde o ser deixa de ser o ser
para ser algo mais que o ser.

X, 20

*Si esto es uno
¿qué será dos?*

*No es tan sólo uno más uno.
A veces es dos
y no deja de ser uno.
Como a veces uno
no deja tampoco de ser dos.*

*Las cuentas de la realidad no son claras
o por lo menos no lo es
nuestra lectura de sus resultados.
Se nos escapa así
lo que hay entre uno y uno,
se nos escapa lo que hay
simplemente adentro de uno,
se nos escapa
lo que hay en menos uno,
se nos escapa el cero
que circunvala o acompaña siempre
a uno y a dos.*

*La rosa, ¿es una?
El amor, ¿es dos?
El poema, ¿es ninguno?*

Se isto é um,
o que será dois?

Não é apenas um mais um.
Às vezes é dois
e não deixa de ser um.
Como às vezes um
não deixa tampouco de ser dois.

As contas da realidade não são claras
ou pelo menos não o é
nossa leitura dos seus resultados.
Escapa-nos assim
o que há entre um e um,
escapa-nos o que há
simplesmente dentro de um,
escapa-nos
o que há em menos de um,
escapa-nos o zero
que circunda ou acompanha sempre
a um e a dois.

A rosa, é uma?
O amor, é dois?
O poema, é nenhum?

X, 22

*Una soledad adentro
y otra soledad afuera.*

*Hay momentos
en que ambas soledades
no pueden tocarse.
Queda entonces el hombre en el medio
como una puerta
inesperadamente cerrada.*

*Una soledad adentro.
Otra soledad afuera.
Y en la puerta retumban los llamados.*

*La mayor soledad
está en la puerta.*

Uma solidão dentro
e outra solidão fora.

Há momentos
em que as duas solidões
não podem se tocar.
Fica então o homem no meio
como uma porta
inesperadamente fechada.

Uma solidão dentro.
Outra solidão fora.
E na porta ressoam os chamados.

A maior solidão
está na porta.

X, 35

*El corazón ensaya sus silencios
después de haber probado su sonido,
sus golpes, su compás, su ritmo preso,
su forma de lo vivo.*

*El pensamiento ensaya sus silencios
después de recibir tanto silencio
procedente de afuera
como un tenso tejido.*

*La palabra ensaya sus silencios
después de combinar todo lo combinable
y hasta casi también lo incombible,
en la cruz del sonido y el sentido.*

*En un momento u otro,
cada cosa debe hacer por lo menos
un ensayo mayor de sí misma,
un ensayo que incluya
su propia negación.*

O coração ensaia seus silêncios
depois de ter testado já seu som,
a batida, o compasso, o ritmo preso,
sua forma do vivo.

O pensamento ensaia seus silêncios
depois de receber tanto silêncio
procedente de fora
como um tenso tecido.

A palavra ensaia seus silêncios
depois de combinar todo o combinável
e até quase também o incombinável,
na encruzilhada entre o som e o sentido.

Em um momento ou outro,
cada coisa deve fazer pelo menos
um ensaio maior de si mesma,
um ensaio que inclua
sua própria negação.

X, 36

*Cuando cesan todos los brindis
suele quedar un silencio en el silencio
o una media voz en la voz
que alude al otro lado de las cosas.*

*Cuando termina el brindis por el ser
debe empezar el brindis por el no ser.
La diferencia es poca,
sólo tal vez una escueta vibración en el aire.*

*O quizá cierto gusto tímido en el vino.
Pero la copa y la mano son las mismas.*

Quando cessam todos os brindes
costuma restar um silêncio no silêncio
ou uma meia-voz na voz
que alude ao outro lado das coisas.

Quando termina o brinde pelo ser
deve começar o brinde pelo não ser.
A diferença é pouca,
somente talvez uma sucinta vibração no ar.

Ou talvez certo gosto tímido no vinho.
Mas a taça e a mão são as mesmas.

X, 40

*Una niebla tan densa
que no sepamos
si nuestro movimiento
va hacia atrás o hacia adelante.*

*Una niebla tan densa
que no sepamos
si subimos o caemos.*

*Una niebla tan densa
que no sepamos
ni siquiera si nos movemos o no.*

*Una niebla tan densa
que borre el camino de donde venimos.
Y tal vez la totalidad del camino.*

*Una niebla tan densa
que borre como un signo marchito
hasta el punto donde estamos parados.*

*Y quizá sea posible
una niebla tan densa
que borre también todos los otros puntos*

Y hasta la misma ausencia de los puntos.

Uma névoa tão densa
que não saibamos
se nosso movimento
vai para trás ou para diante.

Uma névoa tão densa
que não saibamos
se subimos ou caímos.

Uma névoa tão densa
que não saibamos
nem sequer se nos movemos ou não.

Uma névoa tão densa
que apague o caminho de onde viemos.
E talvez a totalidade do caminho.

Uma névoa tão densa
que apague como um sinal murcho
até o ponto onde estamos parados.

E talvez seja possível
uma névoa tão densa
que apague também todos os outros pontos

E até a própria ausência dos pontos.

X, 47

*Los cipreses son índices erguidlos,
pero no apuntan hacia arriba:
sólo levantan cierta materia extrema
para someterla a lo abierto.*

*Los cipreses no señalan nada.
O tal vez sólo a sí mismos
como lugares o estaciones predilectas
para detenerse los pájaros
o a veces una palabra abandonada,
que no es más que otro pájaro.*

*Pero los cipreses no son únicamente índices erguidlos
que no señalan nada,
sino también ofertorios como lanzas,
misas que tampoco celebran ni propician a nadie,
salvo tal vez su propio gesto,
que ni los hombres ni los dioses comprenden.*

*Índices liberados
del abusivo sometimiento
de señalar nada más que una cosa,
lo mismo que el poema,
lo mismo que tus ojos,
como debieran ser todos los índices,
las señales, los signos:
celebraciones extendidas,
prolongaciones del ser
que señalan a la vez todas las cosas.*

Os ciprestes são índices erguidos,
mas não apontam para cima:
só alçam certa matéria extrema
para submetê-la ao aberto.

Os ciprestes não assinalam nada.
Ou talvez só a si mesmos
como lugares ou estações prediletas
para os pássaros deterem-se
ou às vezes uma palavra abandonada,
que não é mais que outro pássaro.

Mas os ciprestes não são unicamente índices erguidos
que não assinalam nada,
mas também ofertórios como lanças,
missas que também não celebram nem propiciam a ninguém,
salvo talvez seu próprio gesto,
que nem os homens nem os deuses compreendem.

Índices liberados
da abusiva sujeição
de apontar nada além de uma coisa,
o mesmo que o poema,
o mesmo que teus olhos,
como deveriam ser todos os índices,
os sinais, os signos:
celebrações estendidas,
prolongações do ser
que apontam ao mesmo tempo todas as coisas.

X, 49

*Entre las áreas de lo posible y lo imposible
o de lo visible y lo invisible,
escoger una que está situada entre todas las otras:
la zona de lo desapercibido.*

*Y penetrar en ella con el desinterés aparente
con que entra un guante en un cajón,
prefiriendo el desuso,
como quien prefiere los ojos en la espalda
o simplemente caminar por la otra vereda.*

*Conquistar la línea que no se va a leer,
el versículo que no será traducido,
la frase que no va a repetirse,
la palabra que ha ganado por fin su verdadero paréntesis.*

*La zona de lo desapercibido,
donde el rostro es igual al vacío,
donde los nombres son útiles desechados,
donde la no figuración es por fin la figura del silencio.*

*Ser desapercibido
se parece más a ser.*

Entre as áreas do possível e do impossível
ou do visível e do invisível,
escolher uma que está situada entre todas as outras:
a zona do despercebido.

E penetrar nela com o desinteresse aparente
com que uma luva entra numa gaveta,
preferindo o desuso,
como quem prefere os olhos nas costas
ou simplesmente caminhar pela outra vereda.

Conquistar a linha que não se lerá,
o versículo que não será traduzido,
a frase que não vai se repetir,
a palavra que ganhou enfim seu verdadeiro parêntese.

A zona do despercebido,
onde o rosto é igual ao vazio,
onde os nomes são objetos descartados,
onde a não figuração é enfim a figura do silêncio.

Ser despercebido
se parece mais com ser.

X, 50

*Otra vez un dibujo en el aire,
para desaparecer como todos los dibujos,
simulando que algo existe.*

*Otra vez un cuerpo en el viento,
para desaparecer como todos los cuerpos,
simulando que algo existe.*

*Otra vez una forma que cae,
para desaparecer como todas las formas,
tratando de nombrar lo que no existe.*

Outra vez um desenho no ar,
para desaparecer como todos os desenhos,
simulando que algo existe.

Outra vez um corpo no vento,
para desaparecer como todos os corpos,
simulando que algo existe.

Outra vez uma forma que cai,
para desaparecer como todas as formas,
tentando nomear o que não existe.

X, 51

*Si dejamos que se caiga la luz,
quizá también se caigan otras cosas
confabuladas con la luz
y aparezca detrás un mundo inédito
o una nueva versión de lo visible.*

*Y eso es lo necesario:
que aparezca otro mundo.
Pero no más allá o después o en otra escala.
Tampoco como premio o castigo.
Ni siquiera como una constipada innovación
del flujo metafísico.*

*Otro mundo que emerja desde éste
por el hecho natural de tener otra luz.*

*Eso es lo necesario:
que aparezca otra luz.
O atreverse a crearla.*

Se deixarmos que caia a luz,
talvez também caíam outras coisas
confabuladas com a luz
e apareça por trás um mundo inédito
ou uma nova versão do visível.

E isso é o necessário:
que apareça outro mundo.
Mas não além ou depois ou em outra escala.
Tampouco como prêmio ou castigo.
Nem sequer como uma constipada inovação
do fluxo metafísico.

Outro mundo que emerja a partir deste
pelo fato natural de ter outra luz.

Isso é o necessário:
que apareça outra luz.
Ou atrever-se a criá-la.

X, 53

*Vagamos en la inconsistencia,
pero hay ciertos abandonos en lo consistente,
ciertos repliegues de lo neutro a lo que no lo es,
ciertas caídas a la densidad
que dormita en las cosas,
en que nos arrebatara el vértigo de no ser nada.*

*Es entonces cuando nace
la más perentoria sensación
que puede experimentar un hombre:
existe un hueco que hay que llenar.*

*Así suele cambiar a veces una vida
y convertirse en su propio revés.
Hasta que surge en el hombre una sensación todavía más irreversible:
existe un hueco que hay que vaciar.*

Vagamos na inconsistência,
mas há certos abandonos no consistente,
certas dobras do neutro no que não é,
certas quedas na densidade
que dormita nas coisas,
em que nos arrebatam a vertigem de não ser nada.

É então que nasce
a mais cabal sensação
que pode experimentar um homem:
há um oco que se deve preencher.

Assim uma vida costuma às vezes mudar
e transformar-se em seu próprio avesso.
Até que surge no homem
uma sensação ainda mais irreversível:
há um oco que se deve esvaziar.

X, 71

*Un árbol es el bosque.
Tenderse bajo su follaje
es escuchar todo el sonido,
conocer todos los vientos
del invierno y del verano,
recibir toda la sombra del mundo.*

*Detenerse bajo sus ramas sin hojas
es rezar todas las oraciones posibles,
callar todos los silencios,
tener piedad por todos los pájaros.*

*Pararse junto a su tronco
es levantar toda la meditación,
reunir todo el desapego,
adivinar el calor de todos los nidos,
juntar la solidez de todos los reparos.*

*Un árbol es el bosque.
Pero para eso hace falta
que un hombre sea todos los hombres.
O ninguno.*

Uma árvore é o bosque.
Estender-se sob a sua folhagem
é escutar todo o som,
conhecer todos os ventos
do inverno e do verão,
receber toda a sombra do mundo.

Ficar sob os seus galhos sem folhas
é rezar todas as orações possíveis,
calar todos os silêncios,
ter piedade por todos os pássaros.

Parar junto ao seu tronco
é erguer toda a meditação,
reunir todo o desapego,
adivinhar o calor de todos os ninhos,
juntar a solidez de todos os reparos.

Uma árvore é o bosque.
Mas para isso é necessário
que um homem seja todos os homens.
Ou nenhum.

XI, I, 1

*Prólogo de un texto que ignoramos,
escribimos la vida
sobre un soporte más frágil que el papel,
sobre una sustancia más huidiza que el agua,
con la sensación irreprimible
de que ese prólogo es decididamente innecesario.*

*¿Será acaso también innecesario
el texto que prologamos?
Y si es así,
¿por qué y para qué fue escrito?*

*¿O aún no ha sido escrito
y somos nosotros quienes debemos redactarlo?*

*¿O el prólogo y el texto son intercambiables
y puede el prólogo convertirse en texto
o el texto reducirse a prólogo?*

Prólogo de um texto que ignoramos,
escrevemos a vida
sobre um suporte mais frágil que o papel,
sobre uma substância mais fugidia que a água,
com a sensação irreprimível
de que este prólogo é decididamente desnecessário.

Será porventura também desnecessário
o texto que prologamos?
E, se é assim,
por que e para que foi escrito?

Ou ainda não foi escrito,
e somos nós que devemos redigi-lo?

Ou o prólogo e o texto são intercambiáveis
e pode o prólogo se transformar em texto
ou o texto reduzir-se a prólogo?

XI, I, 2

*No se trata de hablar,
ni tampoco de callar:
se trata de abrir algo
entre la palabra y el silencio.*

*Quizá cuando transcurra todo,
también la palabra y el silencio,
quede esa zona abierta
como una esperanza hacia atrás.*

*Y tal vez ese signo invertido
constituya un toque de atención
para este mutismo ilimitado
donde palpablemente nos hundimos.*

Não se trata de falar,
nem tampouco de calar:
trata-se de abrir algo
entre a palavra e o silêncio.

Talvez quando tudo tiver transcorrido,
também a palavra e o silêncio,
fique esta zona aberta
como uma esperança para trás.

E talvez esse sinal invertido
constitua um alerta
para este mutismo ilimitado
onde palpavelmente submergimos.

XI, I, 3

*Una escritura que soporte la intemperie,
que se pueda leer bajo el sol o la lluvia,
bajo el grito o la noche,
bajo el tiempo desnudo.*

*Una escritura que soporte lo infinito,
las grietas que se reparten como el polen,
la lectura sin piedad de los dioses,
la lectura iletrada del desierto.*

*Una escritura que resista
la intemperie total.*

*Una escritura que se pueda leer
hasta en la muerte.*

Uma escrita que suporte a intempérie,
que se possa ler sob o sol ou a chuva,
sob o grito ou a noite,
sob o tempo nu.

Uma escrita que suporte o infinito,
as fendas que se repartem como o pólen,
a leitura sem piedade dos deuses,
a leitura iletrada do deserto.

Uma escrita que resista
à intempérie total.
Uma escrita que se possa ler
até na morte.

XI, I, 5

*Una rara pasión nos reconforta:
creer que decimos algo,
aunque no sepamos bien qué,
ni tampoco para quién.*

*Creer que decimos algo,
contra toda evidencia,
es buscar la contraseña
para no decir nada
y entrar no sabemos adónde.*

*Y creer en no decir nada
es otra extraña pasión,
quizá tan reconfortante
como creer que decimos algo.*

Uma estranha paixão nos reconforta:
crer que dizemos algo,
ainda que não saibamos bem o quê,
nem tampouco para quem.

Crer que dizemos algo,
contra toda evidência,
é buscar a contrassenha
para não dizer nada
e entrar não sabemos onde.

E crer em não dizer nada
é outra estranha paixão,
talvez tão reconfortante
quanto crer que dizemos algo.

XI, I, 8

*Además de cultivar la tierra y la memoria,
es preciso cultivar el vacío:
el prometido hueco de los rostros,
la partición de las metáforas,
los patéticos apelativos de dios,
todo lugar donde cesó de haber algo,
todo lugar donde dejará de haber algo,
los pensamientos que alguna vez se pensaron,
los pensamientos que nunca se pensaron.*

*Y cultivar también preventivamente el vacío
allí donde se cultiva cualquier otra cosa,
como la sola y taciturna garantía
de no desviarse del surco.*

*Cultivar el vacío con las manos desnudas,
como el labrador más primitivo,
pero además cultivar el vacío con el mismo vacío,
con su inocencia última:
su ignorancia de ser.*

Além de cultivar a terra e a memória,
é preciso cultivar o vazio;
o prometido oco dos rostos,
a partição das metáforas,
os patéticos sobrenomes de deus,
todo lugar onde cessou de haver algo,
todo lugar onde deixará de haver algo,
os pensamentos que alguma vez se pensaram,
os pensamentos que nunca se pensaram.

E cultivar também preventivamente o vazio
lá onde se cultiva qualquer outra coisa,
como a única e taciturna garantia
de não se desviar do sulco.

Cultivar o vazio com as mãos nuas,
como o lavrador mais primitivo,
mas também cultivar o vazio com o próprio vazio,
com sua inocência derradeira:
sua ignorância de ser.

XI, I, 13

*Hay que cambiar la locura del mundo.
Para iniciar el trabajo
se puede, por ejemplo,
tomar todos los nombres propios
y escribirlos de nuevo con letras minúsculas,
comenzando por el ser más amado
o la mayor ausencia,
sin olvidar tampoco
el nombre propio de la muerte.*

*Al empequeñecer progresivamente los nombres,
iremos recobrando el vacío que contienen
y quizá podamos hallar como añadido
el nombre propio de la nada.*

*Y nombrar a la nada
puede ser precisamente
la fundación que nos falta:
la fundación de una locura
que no necesitemos cambiar.*

Deve-se alterar a loucura do mundo.
Para iniciar o trabalho,
pode-se, por exemplo,
tomar todos os nomes próprios
e os escrever de novo com letras minúsculas,
começando pelo ser mais amado
ou pela maior ausência,
sem esquecer tampouco
o nome próprio da morte.

Ao apequenar progressivamente os nomes,
iremos recuperando o vazio que eles contêm
e talvez possamos descobrir por acréscimo
o nome próprio do nada.

E nomear o nada
pode ser precisamente
a fundação que nos falta:
a fundação de uma loucura
que não precisemos alterar.

XI, I, 15

*¿Debe la rosa devolver sus pétalos?
¿Debe el hombre devolver sus amores?
¿Debe el bardo devolver sus palabras?
¿Debe el mundo devolver sus figuras?*

*¿Quién prestó todo esto?
Aunque no lo sepamos
quizá nuestra función
es volver a prestarlo
en una incierta ronda
de préstamos rotativos:
pétalos, amores, palabras, figuras.*

*Préstamos y no devoluciones,
ya que parece no haber nadie
a quien devolver nada.*

A rosa deve devolver suas pétalas?
O homem deve devolver seus amores?
O bardo deve devolver suas palavras?
O mundo deve devolver suas figuras?

Quem emprestou tudo isto?
Ainda que não o saibamos
talvez nossa função
seja voltar a emprestá-lo
numa incerta ciranda
de empréstimos rotativos:
pétalas, amores, palavras, figuras.

Empréstimos e não devoluções,
já que parece não haver ninguém
a quem devolver coisa alguma.

XI, I, 17

*Voy perdiendo las zonas intermedias.
Percibo sólo lo muy cercano
o lo muy lejano.*

*Este cambio radical de los sentidos
o quizá este surgimiento de un sentido distinto
confirma mi sospecha
de que sólo en los extremos
habita lo real.*

El infinito no es igualmente infinito en todas partes.

*En sus puntos más intensos
las mayores distancias se reabsorben.
La lección mayor del infinito
es dejar de ser a veces infinito.*

Vou perdendo as zonas intermediárias.
Percebo apenas o muito próximo
ou o muito distante.

Esta mudança radical dos sentidos
ou talvez este surgimento de um sentido distinto
confirma minha suspeita
de que só nos extremos
o real habita.

O infinito não é igualmente infinito em todas as partes.

Em seus pontos mais intensos
as maiores distâncias se reabsorvem.
A lição maior do infinito
é deixar de ser às vezes infinito.

XI, I, 19

*Un texto no puede distraerme de otro texto
porque ninguno me distrae de un tercero,
que llevo en alguna parte
como un tatuaje que me funda.*

*A través de ese texto,
que sin embargo no está terminado,
leo todos los otros.
O tal vez es ese texto el que los lee.*

*Y no importa que nunca se complete.
Los textos terminados no nos sirven.
Tan sólo reconocemos lo incompleto.*

*Si mi texto alguna vez se completase,
ya no leería ningún otro.
Y entonces quizá sí me distrajera:
no leería ni siquiera mi texto.*

Um texto não pode me distrair de outro texto
porque nenhum me distrai de um terceiro,
que carrego em alguma parte
como uma tatuagem que me funda.

Através desse texto,
que todavia não está terminado,
leio todos os outros.
Ou talvez é esse texto que os lê.

E não importa que nunca se complete.
Os textos terminados não nos servem.
Reconhecemos apenas o incompleto.

Se o meu texto alguma vez se completasse,
não leria mais nenhum outro.
E então talvez sim me distraísse:
não leria nem sequer o meu texto.

XI, I, 21

*Hay flores que nacen enterradas.
Su perfume asoma entre las huellas
de los hombres más desguarnecidos
y sus colores enriquecen el color de la tierra
en algunos lugares, olvidados
por las lentejuelas ásperas del mundo
y por el humo frío de los dioses.*

*Sin embargo, todavía es posible
armar un ramo con esas flores
y depositarlo en algunos altares arrinconados
o en esas tumbas sin nombre
que duran mucho más que las otras.*

*También los ojos se entierran a veces
para salvar una mirada
o para inventar una visión.*

*Y hasta la música se entierra en ciertos casos
para que un pájaro caído
pueda recuperar sin obstáculo su vuelo.
O por lo menos lo imagine una vez más.*

Há flores que nascem enterradas.
Seu perfume aparece entre os rastros
dos homens mais desguarnecidos
e suas cores enriquecem a cor da terra
em alguns lugares, esquecidas
pelas lantejoulas ásperas do mundo
e pela fumaça fria dos deuses.

Ainda assim, é possível
armar um ramalhete com essas flores
e depositá-lo em alguns altares afastados
ou nesses sepulcros sem nome
que duram muito mais que os outros.

Também os olhos se enterram às vezes
para salvar um olhar
ou para inventar uma visão.

E até a música se enterra em certos casos
para que um pássaro caído
possa recuperar sem obstáculos seu voo.
Ou pelo menos o imagine uma vez mais.

XI, I, 24

No hay silencio.

*Pensar no es silencio,
una cosa no es silencio,
la muerte no es silencio.*

Ser no es silencio.

*En los alrededores de estos hechos
sólo hay jirones de nostalgia:
la nostalgia del silencio
que quizá alguna vez existió.
¿O tal vez no existió nunca
y debemos crearlo?*

Não há silêncio.

Pensar não é silêncio,
uma coisa não é silêncio,
a morte não é silêncio.

Ser não é silêncio.

Nos arredores destes fatos
só há farrapos de nostalgia:
a nostalgia do silêncio
que quiçá alguma vez existiu.
Ou talvez não existiu nunca
e devemos criá-lo?

XI, I, 30

*Un doble fondo del sueño
me recuerda que sueño*

*El sueño tiene
un repliegue en el fondo
donde conserva con precaución extraña
un carretel encapsulado
con el hilo que lo une a la vigilia.*

*Sin ese denso pliegue
el sueño se saldría de la vida,
nos dejaría caer en otra parte,
o tal vez acabara borrándonos.*

*¿No ocurrirá lo mismo con la muerte?
¿No tendrá también la muerte un doble fondo?
¿No lo tendrán todas las cosas?
¿No será la vida un doble fondo
que nos recuerda también algo
que no podemos precisar?*

Um fundo falso do sonho
me lembra que sonho.

O sonho tem
uma dobra no fundo
onde conserva com precaução estranha
um carretel encapsulado
com o fio que o une à vigília.

Sem essa densa dobra
o sonho sairia da vida,
nos deixaria cair em outra parte,
ou talvez acabaria nos apagando.

Não ocorrerá o mesmo com a morte?
Não terá também a morte um fundo falso?
Não o terão todas as coisas?
Não será a vida um fundo falso
que nos lembra também algo
que não podemos precisar?

XI, I, 31

*Para leer lo que quiero leer
tendría que escribirlo.
Pero no sé escribirlo.
Nadie sabe escribirlo.*

*¿Se tratará de una escritura perdida
o acaso de una escritura del futuro?*

*Tal vez quiera leer
lo que no se puede escribir.
O simplemente lo que no se puede leer,
aunque se escriba.*

Para ler o que quero ler,
teria que escrevê-lo.
Mas não sei escrevê-lo.
Ninguém sabe escrevê-lo.

Tratar-se-á de uma escrita perdida
ou acaso de uma escrita do futuro?

Talvez eu queira ler
o que não se pode escrever.
Ou simplesmente o que não se pode ler,
ainda que se escreva.

XI, II, 1

*No tenemos un lenguaje para los finales,
para la caída del amor,
para los concentrados laberintos de la agonía,
para el amordazado escándalo
de los hundimientos irrevocables.*

*¿Cómo decirle a quien nos abandona
o a quien abandonamos
que agregar otra ausencia a la ausencia
es ahogar todos los nombres
y levantar un muro
alrededor de cada imagen?*

*¿Cómo hacer señas a quien muere,
cuando todos los gestos se han secado,
las distancias se confunden en un caos imprevisto,
las proximidades se derrumban como pájaros enfermos
y el tallo del dolor
se quiebra como la lanzadera
de un telar descompuesto?*

*¿O cómo hablarse cada uno a sí mismo
cuando nada, cuando nadie ya habla,
cuando las estrellas y los rostros son secreciones neutras
de un mundo que ha perdido
su memoria de ser mundo?*

*Quizá un lenguaje para los finales
exija la total abolición de los otros lenguajes,
la imperturbable síntesis
de las tierras arrasadas.*

*O tal vez crear un habla de intersticios,
que reúna los mínimos espacios
entreverados entre el silencio y la palabra
y las ignotas partículas sin codicia
que sólo allí promulgan
la equivalencia última
del abandono y el encuentro.*

(para Jean Paul Neveu)

Não temos uma linguagem para os finais,
para a queda do amor,
para os concentrados labirintos da agonia,
para o amordaçado escândalo
das dissoluções irrevogáveis.

Como dizer a quem nos abandona
ou a quem abandonamos
que agregar outra ausência à ausência
é sufocar todos os nomes
e erguer um muro
ao redor de cada imagem?

Como fazer sinais a quem morre,
quando todos os gestos se secaram,
as distâncias se confundem num caos imprevisto,
as proximidades caem como pássaros doentes
e o caule da dor
se quebra como a lançadeira
de um tear desordenado?

Ou como falar cada um a si mesmo
quando nada, quando ninguém mais fala,
quando as estrelas e os rostos são secreções neutras
de um mundo que perdeu
sua memória de ser mundo?

Talvez uma linguagem para os finais
exija a total abolição das outras linguagens,
a imperturbável síntese
das terras arrasadas.

Ou talvez criar uma fala de interstícios,
que reúna os mínimos espaços
misturados entre o silêncio e a palavra
e as ignotas partículas sem cobiça
que só ali promulgam
a equivalência última

do abandono e do encontro.

(para Jean Paul Neveu)

XI, II, 2

*Lo posible es sólo una provincia de lo imposible,
un área reservada
para que lo infinito
se ejercite en ser finito.*

*Sin embargo,
cada ejercicio o experiencia
de lo infinito en lo finito,
de lo imposible en lo posible,
halla detrás un hueco
y más tarde o más temprano se da vuelta,
se torna del revés,
como la manga o la solapa de un saco mal cortado.*

*Vivir sólo es posible por un rato
y morir sólo es posible por un rato.
Pero en el fondo vivir es imposible
y morir también es imposible.
Como pensar y como amar.*

*Sólo resta entonces
una vía practicable:
que el infinito se ejercite directamente en lo infinito,
que lo imposible se ejercite inmediatamente en lo imposible.
Y que los sacos se usen al revés desde el comienzo,
que la rosa transfiera su perfume al pensamiento,
que el amor trueque por rosas sus manos esquivas
y que la muerte se trepe a un palo enjabonado
y desde arriba anuncie roncamente
que todo esto ha sido un torpe ensayo
y que la obra recién comienza ahora,
con un sólo personaje y varios títulos.
Primero: Lo posible es copia de lo imposible.
Segundo: Lo imposible sólo es igual a sí mismo.
Tercero: Lo posible deja de ser posible.*

*Y en la órbita del ser,
lo mismo que en la jurisdicción del no ser,
que resulten abolidas para siempre
las áreas reservadas
y sus furtivos ejercicios.*

*Tal vez pueda entonces la pieza
ostentar un título único:
Sólo es posible lo imposible.*

O possível é só uma província do impossível,
uma área reservada
para que o infinito
se exercite em ser finito.

No entanto,
cada exercício ou experiência
do infinito no finito,
do impossível no possível,
descobre um vazio atrás
e mais cedo ou mais tarde se volta,
vira-se pelo avesso,
como a manga ou a lapela de um paletó mal cortado.

Viver só é possível por um instante
e morrer só é possível por um instante.
Mas no fundo viver é impossível
e morrer também é impossível.
Como pensar e como amar.

Só resta então
uma via praticável:
que o infinito se exercite diretamente no infinito,
que o impossível se exercite imediatamente no impossível.
E que os paletós se usem do avesso desde o início,
que a rosa transfira seu perfume ao pensamento,
que o amor troque por rosas suas mãos esquivas
e que a morte trepe num pau-de-sebo
e de cima anuncie com voz rouca
que tudo isso foi um desajeitado ensaio
e que a obra começa mesmo agora,
com uma única personagem e vários títulos.
Primeiro: O possível é cópia do impossível.
Segundo: O impossível só é igual a si mesmo.
Terceiro: O possível deixa de ser possível.

E na órbita do ser,
assim como na jurisdição do não ser,

que fiquem abolidas para sempre
as áreas reservadas
aos seus furtivos exercícios.
Talvez possa então a peça
ostentar um título único:
Só é possível o impossível.

XI, II, 8

*Subrayar la vida con la vida,
como quien subraya la palabra imprescindible
en un texto nacido por azar.*

*Pero inventar para eso
una línea que dure
más que la vida que subraya.*

*Una línea más viva que la vida,
como el borde de un cuerpo enamorado
o un pensamiento que se clava en su ser.*

*O quizá baste una palabra
en el lugar donde el trino del pájaro
se encuentra con el trino del silencio.*

*La vida es una mezcla
de vida y de no vida.
Tal vez baste fundir las dos cosas en una.*

Y utilizar entonces esa tinta indeleble.

(para Mario Morales, ainda que tarde)

Sublinhar a vida com a vida,
como quem sublinha a palavra imprescindível
num texto nascido por acaso.

Mas inventar para isso
uma linha que dure
mais que a vida que ela sublinha.

Uma linha mais viva que a vida,
como a margem de um corpo apaixonado
ou um pensamento que se crava em seu ser.

Ou talvez baste uma palavra
no lugar onde o trinado do pássaro
se encontra com o trinado do silêncio.

A vida é uma mescla
de vida e de não vida.
Talvez baste fundir as duas coisas em uma.

E utilizar então essa tinta indelével.

(para Mario Morales, ainda que tarde)

XI, II, 21

*Juntar papeles en blanco,
no para escribir sobre su superficie abierta,
sino para esperar delante de ellos.*

*Sabemos que hay una letra
que debiera formarse allí sola.
Sabemos que si apareciese
podríamos continuar con otras letras
y llegar a escribir una palabra,
la palabra que necesitamos,
tal vez el texto que necesitamos.
Y sabemos que esa letra
nunca aparecerá.*

*Nuestra función es sólo entonces
juntar papeles en blanco
y dejarlos en blanco,
a través de una espera
que no puede contener a veces ciertos gestos
parecidos a letras.
Una espera
que equivale a velar una falta:
la omisión irreversible
de la primera letra.*

*Toda escritura es así un contrasentido,
pues carece de un punto de partida.
Toda escritura es la trágica alteración
de una hoja en blanco
cuyo destino es
permanecer en blanco.*

Juntar papéis em branco,
não para escrever sobre sua superfície aberta,
mas para esperar diante deles.

Sabemos que há uma letra
que deveria se formar ali sozinha.
Sabemos que se aparecesse
poderíamos continuar com outras letras
e chegar a escrever uma palavra,
a palavra de que necessitamos,
talvez o texto de que necessitamos.
E sabemos que essa letra
nunca aparecerá.

Nossa função é só então
juntar papéis em branco
e deixá-los em branco,
através de uma espera
que não pode conter às vezes certos gestos
parecidos com letras.
Uma espera
que equivale a velar uma ausência:
a omissão irreversível
da primeira letra.

Toda escrita é assim um contrassenso,
pois carece de um ponto de partida.
Toda escrita é a trágica alteração
de uma folha em branco
cujo destino é
permanecer em branco.

XI, II, 25

*Cada poema hace olvidar al anterior.
borra la historia de todos los poemas,
borra su propia historia
y hasta borra la historia del hombre
para ganar un rostro de palabras
que el abismo no borre.*

*También cada palabra del poema
hace olvidar a la anterior,
se desafilía un momento
del tronco multiforme del lenguaje
y después se reencuentra con las otras palabras
para cumplir el rito imprescindible
de inaugurar otro lenguaje.*

*Y también cada silencio del poema
hace olvidar al anterior,
entra en la gran amnesia del poema
y va envolviendo palabra por palabra,
hasta salir después y envolver el poema
como una capa protectora
que lo preserva de los otros decires.*

*Todo esto no es raro.
En el fondo,
también cada hombre hace olvidar al anterior,
hace olvidar a todos los hombres.*

*Si nada se repite igual,
todas las cosas son últimas cosas.
Si nada se repite igual,
todas las cosas son también las primeras.*

(en la memoria unitiva de Antonio Porchia)

Cada poema faz esquecer o anterior,
apaga a história de todos os poemas,
apaga sua própria história
e até apaga a história do homem
para ganhar um rosto de palavras
que o abismo não apague.

Também cada palavra do poema
faz esquecer a anterior,
desfilia-se por um momento
do tronco multiforme da linguagem
e depois se reencontra com as outras palavras
para cumprir o rito imprescindível
de inaugurar outra linguagem.

E também cada silêncio do poema
faz esquecer o anterior,
entra na grande amnésia do poema
e vai envolvendo palavra por palavra,
até depois sair e envolver o poema
como uma capa protetora
que o preserva dos outros dizeres.

Tudo isto não é estranho.
No fundo,
também cada homem faz esquecer o anterior,
faz esquecer todos os homens.

*Se nada se repete igual,
todas as coisas são últimas coisas.*
Se nada se repete igual,
todas as coisas são também as primeiras.

(na memória unitiva de Antonio Porchia)

XI, II, 28

*La sensación de que debiera estar en otra parte
no me abandona nunca,
ni siquiera cuando no estoy en ninguna parte.*

*Y sé que esa sensación tampoco me abandonaría
aunque estuviera en esa otra parte,
que nadie sabe dónde está,
como nadie sabe dónde está
ninguna parte.*

*Quizá mi sensación proceda justamente
de querer estar en una parte,
nada más que en una sola,
pero sabiendo dónde está.*

*O tal vez mi sensación proceda
de querer estar aquí.*

A sensação de que eu devia estar em outra parte
não me abandona nunca,
nem mesmo quando não estou em parte alguma.

E sei que essa sensação tampouco me abandonaria
ainda que eu estivesse nessa outra parte,
que ninguém sabe onde fica,
como ninguém sabe onde fica
parte alguma.

Talvez minha sensação proceda justamente
de querer estar numa parte,
não mais que numa só,
mas sabendo onde fica.

Ou talvez minha sensação proceda
de querer estar aqui.

XI, II, 29

*Todo camino es una desviación.
No importa entonces qué camino se siga.
La idea de llegar es una contaminación del pensamiento,
La idea de no llegar
hace juego en cambio con la trama de la tierra.*

*Tal vez fuera oportuno cada tanto
dar vuelta los caminos
o dar vuelta a quienes van por los caminos,
sólo para descompensar las inminencias.*

*Pero en el fondo es lo mismo:
el camino,
más que camino,
es un lugar,
un lugar para estar en él,
como en todo lugar,
nada más que un momento.*

*Por otra parte,
todo lugar es también un camino,
aunque soñemos detenernos allí.*

Todo caminho é um desvio.
Não importa então que caminho se siga.
A ideia de chegar é uma contaminação do pensamento,
a ideia de não chegar
joga em compensação com a trama da terra.

Talvez fosse oportuno às vezes
revirar os caminhos
ou revirar aqueles que vão pelos caminhos,
só para descompassar as iminências.

Mas no fundo é o mesmo:
o caminho,
mais que caminho,
é um lugar,
um lugar para se estar nele,
como em todo lugar,
não mais que um momento.

Por outro lado,
todo lugar é também um caminho,
ainda que sonhemos nos determos ali.

XI, III, 2

*Víspera del asombro.
Posterioridad del asombro.
Y entre ambas duraciones
únicamente un hueco.
La inminencia y su ocaso:
orillas del vacío.*

*Sólo tiempo suspendido.
Sólo un claro
en el bosque del tiempo.*

*Es la más pura claridad:
maravillarse de la nada.*

La nada se maravilla de la nada.

Véspera do assombro.
Posterioridade do assombro.
E entre as duas durações
unicamente um vazio.
A iminência e seu ocaso:
margens do vazio.

Só tempo suspenso.
Só uma clareira
no bosque do tempo.

É a mais pura claridade:
maravilhar-se com o nada.

O nada se maravilha com o nada.

XI, III, 4

*Relámpagos de asombro
en el espacio atónico.*

*Por lo menos puntuaremos el abismo
con una respiración de luz entrecortada,
una línea de puntos suspensivos,
paralela a cenizas invisibles.*

*Nada podría ser más asombroso
que observar y registrar ese espectáculo.
No tenemos, sin embargo,
un buen punto de mira.*

*Y además carecemos
de la técnica adecuada
para poder juntar la luz de esos relámpagos
en una línea entera.*

Relâmpagos de assombro
no espaço atônito.

Pelo menos pontuaremos o abismo
com uma respiração de luz entrecortada,
uma linha de reticências,
paralela a cinzas invisíveis.

Nada poderia ser mais assombroso
que observar e registrar esse espetáculo.
Não temos, porém,
uma boa perspectiva.

E além do mais carecemos
da técnica adequada
para poder juntar a luz desses relâmpagos
numa linha inteira.

XI, III, 7

*Amar es la mayor aceptación,
pero también el mayor asombro.
Quizá no sepamos de qué ante qué,
pero percibimos por fin algo más que lo diferente,
tal vez más diferente todavía.*

*Y así se pone en crisis
la ambulatoria duplicidad de cuanto existe.
El esfuerzo de ser uno
encuentra su descanso
en el esfuerzo de ser dos.
Y sólo entonces
dos es más que uno
O quizá
más que ninguno.*

Amar é a maior aceitação,
mas também o maior assombro.
Talvez não saibamos de quê frente a quê,
mas percebemos enfim algo mais que o diferente,
quem sabe mais diferente ainda.

E assim se põe em crise
a duplicidade ambulante de tudo o que existe.
O esforço de ser um
encontra seu descanso
no esforço de ser dois.
E só então
dois é mais que um.
Ou talvez
mais que nenhum.

XI, III, 8

*Las palabras no son talismanes.
Pero cualquier cosa puede
transmutarse en poesía
si la toca la palabra indicada.*

*No es asunto de magia ni de alquimia.
Se trata de pensar de otro modo las cosas,
palparlas de otro modo,
abandonar las palabras que las usan
y acudir a las palabras que las cantan,
las palabras que las levantan en el viento
como clavos ardiendo en el asombro.*

*Estacas convertidas en estrellas,
zapatos para calzar crucifixiones,
cegueras abiertas en la espalda del día,
visiones reservadas para volver a despertar,
ternuras que se postergan para salvar el amor.*

*Se trata solamente de crear otra voz:
la voz ausente adentro de las cosas.*

As palavras não são talismãs.
Mas qualquer coisa pode
transmutar-se em poesia
se a toca a palavra indicada.

Não é uma questão de magia nem de alquimia.
Trata-se de pensar de outro modo as coisas,
apalpá-las de outro modo,
abandonar as palavras que as usam
e acorrer às palavras que as cantam,
as palavras que as levantam no vento
como pregos ardendo no assombro.

Estacas convertidas em estrelas,
sapatos para calçar crucificações,
cegueiras abertas nas costas do dia,
visões reservadas para voltar a acordar,
ternuras que se adiam para salvar o amor.

Trata-se somente de criar outra voz:
a voz ausente de dentro das coisas.

XI, III, 10

*Nacimos de un asombro,
moriremos de otro.*

*Vivir es extraviar el asombro.
A menos que nacer y morir
sean morir y nacer.*

*La vida sería entonces otro asombro:
el tercero.*

El más insostenible.

Nascemos de um assombro,
morreremos de outro.

Viver é extraviar o assombro.
A menos que nascer e morrer
sejam morrer e nascer.

A vida seria então outro assombro:
o terceiro.

O mais insustentável.

XI, IV, 7

*Toda nomenclatura es triste.
Huele a campos tapiados,
a cadenas de lígubres adioses,
a pisadas que aplastan,
a papeles manchados,
a descarnadas corrosiones.*

*Aunque se enumeraran ángeles,
aunque se encolumnaran rosas,
aunque se indizaran amores.*

*Toda nomenclatura traba
la azul enredadera
cuyos brotes demuestran
que el silencio es un verbo.*

*Toda nomenclatura atrasa
el reloj sin cuadrante
del ritmo que es la vida.*

Toda nomenclatura é triste.
Cheira a campos cercados,
a correntes de lúgubres adeuses,
a pisadas que esmagam,
a papéis enodoados,
a descarnadas corrosões.

Ainda que se enumerassem anjos,
ainda que se empilhassem rosas,
ainda que se listassem amores.

Toda nomenclatura prende
a trepadeira azul
cujos botões demonstram
que o silêncio é um verbo.

Toda nomenclatura atrasa
o relógio sem quadrante
do ritmo que é a vida.

XI, IV, 14

*Todo pozo es una entrada al abismo.
No importa que tenga fondo
o aparente tenerlo:
un pozo es siempre la apertura a lo sin fondo.*

*Espacio para caer o para hundir,
textura diferente del espacio,
tiene el pozo una connivencia
secreta con el hombre.*

*Y aunque se lo rellene,
aunque se plante en él un árbol
o se afirme un cimiento,
todo pozo resulta irrevocable:
su corregido espacio
no será nunca el mismo.*

*¿No será acaso un pozo
el fundamento de todo?*

¿No será todo un pozo?

Todo poço é uma entrada no abismo.
Não importa que tenha fundo
ou aparente tê-lo:
um poço é sempre a abertura para o sem fundo.

Espaço para cair ou para afundar,
textura diferente do espaço,
o poço tem uma convivência
secreta com o homem.

E ainda que o enchamos,
ainda que se plante nele uma árvore
ou se assente um cimento,
todo poço resulta irrevogável:
seu espaço corrigido
não será nunca o mesmo.

Não será acaso um poço
o fundamento de tudo?

Não será tudo um poço?

XI, IV, 16

*Una espina en la garganta
puede vaciar la voz.*

*Pero la voz vacía también habla.
Sólo la voz vacía
puede decir el salto inmóvil
hacia ninguna parte,
el texto sin palabras,
los huecos de la historia,
la crisis de la rosa,
el sueño de ser nadie,
el amor más desierto,
los cielos abolidos,
las fiestas del abismo,
la caracola rota.*

*Sólo la voz vacía
puede hablar del vacío.
O de su clara sombra.*

(para Juana Rosa Pita)

Um espinho na garganta
pode esvaziar a voz.

Mas a voz vazia também fala.
Somente a voz vazia
pode falar do salto imóvel
para parte nenhuma,
do texto sem palavras,
dos ocos da história,
da crise da rosa,
do sonho de não ser,
do amor mais deserto,
dos céus abolidos,
das festas do abismo,
do caracol quebrado.

Somente a voz vazia
pode falar do vazio.
Ou de sua clara sombra.

(para Juana Rosa Pita)

XI, IV, 22

Hay que cavar las fuentes.

*Hay que cavar las fuentes
y hallar las que están debajo.
Hay que cavar cada paso
y después la huella de cada paso.
Hay que cavar cada palabra
y la ausencia que arrastra cada palabra.
Hay que cavar cada sueño
como se fuera un continente oblicuo.
Hay que cavar el mundo
hasta que sea una sola excavación.*

*Hay que descubrir las fuentes
que fueron enterradas hace mucho,
tal vez desde el principio.*

*Hay que iniciar una nueva arqueología:
la arqueología de las fuentes,
la arqueología total.*

É preciso escavar as fontes.

É preciso escavar as fontes
e achar as que estão embaixo.
É preciso escavar cada passo
e depois o rastro de cada passo.
É preciso escavar cada palavra
e a ausência que arrasta cada palavra.
É preciso escavar cada sonho
como se fosse um continente oblíquo.
É preciso escavar o mundo
até que seja uma só escavação.

É preciso descobrir as fontes
que foram enterradas há muito tempo,
talvez desde o princípio.

É preciso iniciar uma nova arqueologia:
a arqueologia das fontes,
a arqueologia total.

XI, IV, 24

*No se niega lo que no existe.
Negar la nada es adoptarla.
Negar algo es un reconocimiento.
Toda negación es una afirmación.*

*Negar lo que no nació
es hacerlo nacer.
Arrancar un perfume
de la escueta posibilidad de una flor.*

O tal vez de su imposibilidad.

Não se nega o que não existe.
Negar o nada é adotá-lo.
Negar algo é um reconhecimento.
Toda negação é uma afirmação.

Negar o que não nasceu
é fazê-lo nascer.
Arrancar um perfume
da sucinta possibilidade de uma flor.

Ou talvez da sua impossibilidade.

XI, IV, 25

*No sólo la muerte,
como puntual cartero,
pasa y deja su carta.
Ocurre lo mismo con la desolación.
Un día cualquiera
llega el sobre fatídico.
No trae una cruenta noticia
ni nos revela ninguna oscuridad.
Es un mensaje de otro tipo:
un gesto quebrado
nos muestra de pronto
la inutilidad de la fe.*

*Y de repente nos sentimos
lo que hemos sido siempre:
enfermos terminales.
Pero ahora,
enfermos terminales
que han perdido hasta el habla,
que han perdido la letanía de su diálogo
y se han quedado aislados,
separados del mundo,
como un dios o los muertos.*

*Hay mensajes tan cerrados
que ellos mismos ahogan
todas las respuestas posibles.*

Não só a morte,
como pontual carteiro,
passa e deixa sua carta.
Ocorre o mesmo com a desolação.
Num dia qualquer
chega o envelope fatídico.
Não traz uma cruel notícia
nem nos revela nenhuma escuridão.
É uma mensagem de outro tipo:
um gesto quebrado
nos mostra subitamente
a inutilidade da fé.

E de repente nos sentimos
o que fomos sempre:
doentes terminais.
Mas agora,
doentes terminais
que perderam até a fala,
que perderam a litania do seu diálogo
e ficaram isolados,
separados do mundo,
como um deus ou os mortos.

Há mensagens tão fechadas
que elas mesmas sufocam
todas as respostas possíveis.

XI, IV, 27

*Separar lo pegado,
desunir las sometidas superficies
y limpiar la sustancia adventicia
que así las adhería.*

*Las uniones verdaderas no se pegan:
sus partes cambian de nacimiento
y vuelven a nacer de un solo golpe.*

*Separar lo pegado
es reclutar la realidad de otro modo,
convertirla a lo abierto
y reemplazar en cada cosa el signo del límite
por el signo despierto del salto.*

*Porque tan sólo el salto
derrota la caída.
Porque tan sólo el salto une:
saltar el mismo salto.*

Separar o grudado,
desunir as superfícies submetidas
e limpar a substância adventícia
que assim lhes aderira.

As uniões verdadeiras não se grudam:
suas partes mudam de nascimento
e voltam a nascer de uma só vez.

Separar o grudado
é recrutar a realidade de outro modo,
convertê-la ao aberto
e substituir em cada coisa o signo do limite
pelo signo desperto do salto.

Porque somente o salto
derrota a queda.
Porque somente o salto une:
saltar o mesmo salto.

XI, IV, 28

*No existen paraísos perdidos.
El paraíso es algo que se pierde todos los días,
como se pierden todos los días la vida,
la eternidad y el amor.*

*Así también se nos pierde la edad,
que parecía crecer
y sin embargo disminuye cada día,
porque la cuenta es al revés.
O así se pierde el color de cuanto existe,
descendiendo como un animal amaestrado
escalón por escalón,
hasta que nos quedamos sin color.*

*Y ya que sabemos además
que tampoco existen paraísos futuros,
no hay más remedio, entonces,
que ser el paraíso.*

Não existem paraísos perdidos.
O paraíso é algo que se perde todos os dias,
como se perdem todos os dias a vida,
a eternidade e o amor.

Assim também nos perde a nossa idade,
que parecia crescer
e no entanto diminui a cada dia,
porque a conta é ao contrário.
Ou assim se perde a cor de tudo o que existe,
descendo como um animal amestrado
degrau por degrau,
até que ficamos sem cor.

E já que sabemos também
que tampouco existem paraísos futuros,
não há outro remédio, então,
exceto ser o paraíso.

XI, IV, 29

*Hay que proseguir el ensayo.
No importa que debamos improvisar,
que no haya director
y que la pieza que ensayamos no se estrene nunca.*

*También la flor es un ensayo,
la palabra es un ensayo,
el silencio es un ensayo,
el amor es un ensayo,
los dioses fueron un ensayo.*

*Aunque el anfiteatro esté vacío
y nos desnuden las ausencias,
como a la flor la desnuda
el hecho elemental de que todo no sea flor,
que el aire no sea flor,
que la luz no sea flor,
que el tiempo, el pensamiento no sean flor.*

*Aunque la voz del hombre
esté llena de huecos
o tal vez sea un hueco,
hay que proseguir el ensayo.
Es el único modo
de que al menos los otros ensayos
quizá se estrenen algún día.*

Y entonces tal vez ellos nos arrastren.

Deve-se prosseguir o ensaio.
Não importa que tenhamos de improvisar,
que não haja diretor
e que a peça que ensaiamos não estreie nunca.

Também a flor é um ensaio,
a palavra é um ensaio,
o silêncio é um ensaio,
o amor é um ensaio,
os deuses foram um ensaio.

Ainda que o anfiteatro esteja vazio
e nos desnudem as ausências,
como a flor desnuda
o fato elementar de que tudo não seja flor,
que o ar não seja flor,
que a luz não seja flor,
que o tempo, o pensamento não sejam flor.

Ainda que a voz do homem
esteja cheia de ocos
ou talvez seja um oco,
deve-se prosseguir o ensaio.
É a única forma
de que ao menos os outros ensaios
talvez estreiem algum dia.

E então talvez eles nos arrastem.

XI, IV, 32

*No hay victorias ni derrotas.
Hay un error en el fondo
y otro error en la superficie.
Entre ambos errores
una ambigua tristeza
raspa la corteza de un árbol imposible.*

*No hay quién pueda triunfar
ni sobre qué triunfar.*

*Sólo hay círculos concéntricos
alrededor de algunas ausencias.*

Não há vitórias nem derrotas.
Há um erro no fundo
e outro erro na superfície.
Entre os dois erros
uma ambígua tristeza
raspa a casca de uma árvore impossível.

Não há quem possa triunfar
nem sobre o que triunfar.

Só há círculos concêntricos
ao redor de algumas ausências.

XI, IV, 33

*Una hoja en el árbol.
Otra hoja en el pensamiento.*

*Las dos hojas
penden de diferentes ramas,
pero el mismo viento del otoño
las hará caer a las dos.*

Uma folha na árvore.
Outra folha no pensamento.

As duas folhas
pendem de diferentes galhos,
mas o mesmo vento de outono
fará cair as duas.

XI, IV, 35

*Hay momentos en que es preciso renunciar al día.
Sólo la noche coincide con nuestra desorientación.
Los cables subrepticios de la luz
sólo sirven entonces para nos apresarnos.*

*La sombra no necesita cables ni pretextos.
Las señas de la oscuridad parecen signos fraternales.
El universo está solo,
pero nosotros estamos más solos.*

*No hay día que no se despeñe por dudosos conciliábulos.
La noche, en cambio, está del otro lado de la pérdida.
E caer en la noche
es mucho más natural que caer en el día.*

Há momentos em que é preciso renunciar ao dia.
Só a noite coincide com nossa desorientação.
Os fios sub-reptícios da luz
só servem então para nos prender.

A sombra não precisa de fios nem pretextos.
Os sinais da escuridão parecem signos fraternais.
O universo está só,
mas nós estamos mais sós.

Não há dia que não se atire por duvidosos conciliábulos.
A noite, em contrapartida, está do outro lado da perda.
E cair na noite
é muito mais natural que cair no dia.

XI, IV, 36

*A veces necesitamos un peso suplementario
un lastre o hasta un ancla,
para no desvanecernos en el aire
como una pirueta anónima.*

*Retener la palabra y su silencio
nos adelgaza más allá de los límites
y ni siquiera el peso del poema
puede ya sujetarnos.*

*Es preciso entonces no olvidarse
de poner en el magro equipaje,
junto a las sombras y las ausencias que sabemos,
algunas de las piedras que nos han arrojado.*

*O un puñado tan sólo
de la tierra que aguarda.*

Às vezes precisamos de um peso suplementar,
um lastro ou até uma âncora,
para não nos desvanecermos no ar
como uma pirueta anônima.

Reter a palavra e o silêncio
nos emagrece acima dos limites
e nem sequer o peso do poema
já pode nos sujeitar.

É preciso então não se esquecer
de pôr na magra bagagem,
junto às sombras e às ausências que conhecemos,
alguma das pedras que nos jogaram.

Ou um punhado só
da terra que aguarda.

XI, IV, 43

*Ni siquiera tenemos un reino.
Y lo poco que tenemos
no es de este mundo.
Pero tampoco es del otro.*

*Huérfanos de ambos mundos,
con lo poco que tenemos
tan sólo nos queda
hacer otro mundo.*

Nem sequer temos um reino.
E o pouco que temos
não é deste mundo.
Mas tampouco é do outro.

Órfãos dos dois mundos,
com o pouco que temos
somente nos resta
fazer outro mundo.

XI, IV, 45

*Toda palabra es una duda,
todo silencio es otra duda.
Sin embargo,
el enlace de ambas
nos permite respirar.*

*Todo dormir es un hundimiento,
todo despertar es otro hundimiento.
Sin embargo,
el enlace de ambos
nos permite levantarnos otra vez.*

*Toda vida es una forma de desvanecerse,
toda muerte es otra forma.
Sin embargo,
el enlace de ambas
nos permite ser un signo en el vacío.*

Toda palavra é uma dúvida,
todo silêncio é uma dúvida.
No entanto,
o enlace das duas
nos permite respirar.

Todo dormir é uma dissolução,
todo acordar é uma dissolução.
No entanto,
o enlace dos dois
nos permite levantarmo-nos novamente.

Toda vida é uma forma de desvanecer-se,
toda morte é outra forma.
No entanto,
o enlace das duas
nos permite ser um sinal no vazio.

XII, 1

*Sacar la palabra del lugar de la palabra
y ponerla en el sitio de aquello que no habla:
los tiempos agotados,
las esperas sin nombre,
las armonías que nunca se consuman,
las vigencias desdeñadas,
las corrientes en suspenso.*

*Lograr que la palabra adopte
el licor olvidado
de lo que no es palabra,
sino expectante mutismo
al borde del silencio,
en el contorno de la rosa,
en el atrás sin sueño de los pájaros,
en la sombra casi hueca del hombre.*

*Y así sumado el mundo,
abrir el espacio novísimo
donde la palabra no sea simplemente
un signo para hablar
sino también para callar,
canal puro del ser,
forma para decir o no decir,
con el sentido a cuestras
como un dios a la espalda.*

*Quizá el revés de un dios,
quizá su negativo.
O tal vez su modelo.*

Tirar a palavra do lugar da palavra
e pô-la no local daquilo que não fala:
os tempos esgotados,
as esperas sem nome,
as harmonias que nunca se consumam,
as vigências desdenhadas,
as correntes em suspenso.

Obter que a palavra adote
o licor esquecido
do que não é palavra,
mas expectante mutismo
à beira do silêncio,
no contorno da rosa,
no atrás sem sonho dos pássaros,
na sombra quase oca do homem.

E assim, resumido o mundo,
abrir o espaço novíssimo
onde a palavra não seja simplesmente
um signo para falar
mas também para calar,
canal puro do ser,
forma para dizer ou não dizer,
carregando o sentido
como um deus às costas.

Talvez o revés de um deus,
talvez seu negativo.
Ou quem sabe seu modelo.

XII, 4

*Todo viene de lejos.
Y sigue estando lejos.*

*¿Pero lejos de qué?
De algo que está lejos.*

*Mi mano me hace señas
desde otro universo.*

Tudo vem de longe.
E continua longe.

Porém longe de quê?
De algo que está longe.

A minha mão me acena
de um outro universo.

XII, 5

*Ciertas luces apagadas
iluminan más
que las luces encendidas.*

*Hay lugares donde no es preciso
que algo esté encendido para que alumbre.
Pero además hay cosas
que se aclaran mejor con las luces apagadas,
como algunos estratos oblicuos del hombre
o algunos rincones que se instalan subrepticamente
en los espacios más abiertos.*

*Y hay también una intemperie de la luz,
una zona despojada y ecuánime
donde ya no hay diferencia
entre las luces encendidas
y las luces apagadas.*

Certas luzes apagadas
iluminam mais
que as luzes acesas.

Há lugares onde não é preciso
que algo esteja aceso para que ilumine.
Mas também há coisas
que se esclarecem melhor com as luzes apagadas,
como alguns estratos oblíquos do homem
ou alguns recantos que se instalam sub-repticiamente
nos espaços mais abertos.

E também há uma intempérie da luz,
uma região despojada e equânime
onde já não há diferença
entre as luzes acesas
e as luzes apagadas.

XII, 6

*Hay fragmentos de palabras
adentro de todas las cosas,
como restos de una antigua siembra.*

*Para poder hallarlos
es preciso recuperar el balbuceo
del comienzo o el fin.
Y desde el olvido de los nombres
aprender otra vez a deletrear las palabras,
pero desde atrás de las letras.*

*Quizá descubramos entonces
que no es necesario completar esos fragmentos,
porque cada uno es una palabra entera,
una palabra de un lenguaje olvidado.*

*Y hasta es posible que encontremos en cada cosa
un texto completo,
un reservado y protegido texto
que no es preciso leer para entender.*

Há fragmentos de palavras
dentro de todas as coisas,
como restos de um antigo plantio.

Para poder encontrá-los
é preciso recuperar o balbucio
do começo ou do fim.
E a partir do esquecimento dos nomes
aprender novamente a soletrar as palavras,
mas detrás das letras.

Talvez descubramos então
que não é necessário completar esses fragmentos,
porque cada um é uma palavra inteira,
uma palavra de uma linguagem esquecida.

E é até possível que encontremos em cada coisa
um texto completo,
um reservado e protegido texto
que não é preciso ler para entender.

XII, 9

*Más tarde o más temprano
hay que poner la mano sobre el fuego.*

*Tal vez pueda la mano
aprender antes a ser llama
o quizá persuadir a la llama
para que tome la forma de una mano.*

*Y si fallaran ambas cosas,
tal vez puedan la mano y la llama
resolverse en los átomos ya libres
de una distinta claridad.*

*O quizá simplemente
calentar un poco más el universo.*

Mais cedo ou mais tarde
deve-se pôr a mão sobre o fogo.

Talvez a mão possa
aprender antes a ser chama
ou talvez persuadir a chama
para que tome a forma de uma mão.

E se falharem as duas coisas,
talvez a mão e a chama possam
resolver-se nos átomos já livres
de uma claridade distinta.

Ou talvez simplesmente
acalentar um pouco mais o universo.

XII, 14

*Callar algunos poemas,
no traducirlos del silencio,
no vestir sus figuras,
no llegar ni siquiera a formarlas:
dejar que se concentren como pájaros inmóviles
en la rama enterrada.*

*Sólo así brotarán otros poemas.
Sólo así la sangre se abre paso.
Sólo así la visión que nos enciende
se multiplicará como los panes.*

*Los poemas acallados
nos prueban que el milagro es siempre joven.
Y al final, cuando todo enmudezca,
tal vez esos poemas
hagan surgir también otro poema.*

Calar alguns poemas,
não os traduzir do silêncio,
não vestir suas figuras,
não chegar nem sequer a formá-las:
deixar que se concentrem como pássaros imóveis
no galho enterrado.

Só assim brotarão outros poemas.
Só assim o sangue abre passagem.
Só assim a visão que nos acende
se multiplicará como os pães.

Os poemas calados
nos provam que o milagre é sempre jovem.
E ao fim, quando tudo emudecer,
talvez esses poemas
façam surgir também outro poema.

XII, 15

*Buscar una cosa
es siempre encontrar otra.
Así, para hallar algo,
hay que buscar lo que no es.*

*Buscar al pájaro para encontrar a la rosa,
buscar el amor para hallar el exilio,
buscar la nada para descubrir un hombre,
ir hacia atrás para ir hacia delante.*

*La clave del camino,
más que en sus bifurcaciones,
su sospechoso comienzo
o su dudoso final,
está en el cáustico humor
de su doble sentido.*

*Siempre se llega,
pero a otra parte.*

*Todo pasa.
Pero a la inversa.*

Buscar uma coisa
é sempre encontrar outra.
Assim, para achar algo,
deve-se buscar o que não é.

Buscar o pássaro para encontrar a rosa,
buscar o amor para achar o exílio,
buscar o nada para descobrir um homem,
ir para trás para ir para a frente.

A chave do caminho,
mais que em suas bifurcações,
seu suspeito começo
ou seu duvidoso fim,
está no cáustico humor
do seu duplo sentido.

Sempre se chega,
mas a outra parte.

Tudo ocorre.
Mas ao contrário.

XII, 16

*Cuando carezco de luz,
la luz me parece imposible.*

*Cuando quedo afuera del poema,
el poema me parece imposible.*

*Cuando dejo de mirarte,
tú me pareces imposible.*

*Cuando pierda la vida,
la vida me parecerá imposible.*

*Y si pudiera no pensar,
pensar me parecería imposible.*

*Desde afuera de una cosa,
esa cosa es imposible.*

*Y desde afuera de todo,
todo es imposible.*

*Pero hay una excepción:
desde adentro de mí,
yo también soy imposible.*

Quando careço de luz,
a luz me parece impossível.

Quando fico fora do poema,
o poema me parece impossível.

Quando deixo de te olhar,
tu me pareces impossível.

Quando eu perder a vida,
a vida me parecerá impossível.

E se eu pudesse não pensar,
pensar me pareceria impossível.

De fora de uma coisa,
essa coisa é impossível.

E de fora de tudo,
tudo é impossível.

Mas há uma exceção:
de dentro de mim,
eu também sou impossível.

XII, 18

*Podría quizá olvidar algo que he escrito
y volver a escribirlo de la misma manera.*

*Podría olvidar la vida que he vivido
y volver a vivirla de la misma manera.*

*Podría olvidar la muerte que moriré mañana
y volver a morirla de la misma manera.*

*Pero siempre hay un grano de polvo de la luz
que rompe el engranaje de las repeticiones:
podría olvidar algo que he amado
pero no volver a amarlo de la misma manera.*

Poderia talvez esquecer algo que escrevi
e voltar a escrevê-lo da mesma maneira.

Poderia esquecer a vida que vivi
e voltar a vivê-la da mesma maneira.

Poderia esquecer a morte que morrerei amanhã
e voltar a morrê-la da mesma maneira.

Mas sempre há um grão de poeira da luz
que quebra a engrenagem das repetições:
poderia esquecer algo que amei
mas não voltar a amá-lo da mesma maneira.

XII, 21

*A veces parece
que estamos en el centro de la fiesta.
Sin embargo
en el centro de la fiesta no hay nadie.
En el centro de la fiesta está el vacío.*

Pero en el centro del vacío hay otra fiesta.

Às vezes parece
que estamos no centro da festa.
No entanto
no centro da festa não há ninguém.
No centro da festa está o vazio.

Mas no centro do vazio há outra festa.

XII, 23

*Mi mano acaricia tu sueño.
Y para mejor acariciarlo
se convierte ella también en sueño.*

*Pero entonces tu sueño
se convierte en una mano,
para poder corresponder a esa caricia.*

*¿El amor será siempre
el cruce de una mano que va
y otra mano que vuelve?*

*¿O será solamente
el paso de dos sueños que se cruzan?*

Minha mão afaga o teu sonho.
E para melhor o afagar
transforma-se também em sonho.

Mas então teu sonho
transforma-se numa mão,
para poder corresponder a esse afago.

O amor será sempre
o cruzamento de uma mão que vai
e outra mão que volta?

Ou será somente
o passar de dois sonhos que se cruzam?

XII, 25

*Las caras de derrota del domingo a la tarde,
las caras donde se abogó la fiesta
como un islote simulado
que se hunde en la verdad del mar.*

*Las caras del domingo a la tarde
recopilan los fracasos del hombre,
desmantelan sus zéxitos de estopa
y predicen escaleras que descienden.*

*El bochorno de los próximos días
volverá a repetir el simulacro
como un tinglado recurrente,
a menos que aparezca de pronto
la fiesta no prevista,
la fiesta que no está en los calendarios
ni en los fáusticos proyectos del hombre.
El domingo que irrumpe en la mitad de la semana,
sin caras de derrota.*

*Además, hay otra alternativa:
durante la semana
podría el hombre inventarse otra cara,
tal vez la suya propia.*

Os rostos de derrota do domingo à tarde,
os rostos onde se afogou a festa
como uma ilha simulada
que afunda na verdade do mar.

Os rostos do domingo à tarde
compilam os fracassos do homem,
desmantelam seus sucessos de estopa
e predizem escadas de descidas.

O tédio dos próximos dias
voltará a repetir o simulacro
como um tablado recorrente,
ao menos que apareça de repente
a festa não prevista,
a festa que não está nos calendários
nem nos projetos fáusticos do homem.
O domingo que irrompe no meio da semana,
sem rostos de derrota.

Há ainda uma alternativa:
durante a semana
o homem poderia inventar outro rosto,
talvez o seu próprio.

XII, 26

*Hemos llegado a una ciudad sagrada.
Preferimos ignorar su nombre:
Así le podemos dar todos los nombres.
No encontramos a quién preguntar
por qué estamos solos en la ciudad sagrada.
No conocemos qué cultos se practican en ella.
Sólo vemos que aquí forman un solo filamento
el hilo que une toda la música del mundo
y el hilo que une todo el silencio.*

*No sabemos si la ciudad nos recibe o nos despide,
si es un alto o un final del camino.
Nadie nos ha dicho por qué no es un bosque o un desierto.
No figura en ninguna guía, en ningún mapa.
Las geografías han callado su ubicación o no la han visto.*

*Pero en el centro de la ciudad sagrada hay una plaza
donde se abre todo el amor callado
que hay adentro del mundo.
Y sólo eso comprendemos ahora:
lo sagrado
es todo el amor callado.*

Chegamos a uma cidade sagrada.
Preferimos ignorar seu nome:
podemos dar-lhe assim todos os nomes.
Não encontramos a quem perguntar
por que estamos sozinhos na cidade sagrada.
Não sabemos que cultos se praticam nela.
Vemos apenas que aqui formam um só filamento
o fio que une toda a música do mundo
e o fio que une todo o silêncio.

Não sabemos se a cidade nos recebe ou nos despede,
se é uma parada ou um fim do caminho.
Ninguém nos disse por que não é um bosque ou um deserto.
Não figura em nenhum guia, em nenhum mapa.
As geografias calaram sua localização ou não a viram.

Mas no centro da cidade sagrada há uma praça
onde se abre todo o amor calado
que há dentro do mundo.
E compreendemos apenas isso agora:
o sagrado
é todo o amor calado.

XII, 29

*El soplo de luz, el temblor concentrado
que brota de ciertos encuentros
contradice a veces su propia brevedad
y se extiende como una alquimia lenta
por todo el resto de la vida.*

*Poseer así para siempre
algo que nunca se tuvo
y nunca se tendrá,
cambia la condición del hombre,
modifica sus límites.*

*Unas veces las manos se tocan
y otras ni siquiera se tocan.
Los ojos sí se tocan
o algo que está atrás de los ojos.*

*Pero poseer así, tocar así,
abrevia un rincón de eternidad
y lo hace caber en la celda que habitamos.*

*Tal vez esté allí la sabiduría del amor,
rescatada de los incendios que lo devastan.*

O sopro de luz, o tremor concentrado
que brota de certos encontros
contradiz às vezes sua própria brevidade
e se estende como uma alquimia lenta
por todo o resto da vida.

Possuir assim para sempre
algo que nunca se teve
e nunca se terá
muda a condição do homem,
modifica seus limites.

Algumas vezes as mãos se tocam
e outras nem mesmo se tocam.
Os olhos sim se tocam
ou algo que está atrás dos olhos.

Mas possuir assim, tocar assim,
condensa um pedaço da eternidade
e o faz caber na cela que habitamos.

Talvez esteja aí a sabedoria do amor,
resgatada dos incêndios que o devastam.

XII, 36

*También hay espacios hechos de nada,
ámbitos imprescindibles para descansar un momento,
ya que de todas las cosas
hay que descansar un momento.*

*Y hay además ciudades hechas de nada,
hombres, caminos, árboles,
palabras hechas de nada,
libros, muertes, amores,
mundos hechos de nada.*

*Si el corazón se combina con ellos
tal vez comience a oír una música
también hecha de nada,
la única que puede abrir lo cerrado,
la única que no necesita interrumpirse.*

*Por otra parte,
cuando todo sea nada,
sólo perdurará esa música,
nada más que esa música.*

Também há espaços feitos de nada,
âmbitos imprescindíveis para descansar por um momento,
já que de todas as coisas
deve-se descansar por um momento.

E há também cidades feitas de nada,
homens, caminhos, árvores,
palavras feitas de nada,
livros, mortes, amores,
mundos feitos de nada.

Se o coração se combinar com eles
talvez comece a ouvir uma música
também feita de nada,
a única que pode abrir o fechado,
a única que não precisa interromper-se.

Por outro lado,
quando tudo for nada,
perdurará apenas essa música,
nada além dessa música.

XII, 38

*Todo viene hacia nosotros:
no vamos hacia nada.
¿Hacia dónde podríamos ir?
Toda marcha es una simulación,
un anodino juego
o una costumbre inútil.*

*Todo viene hacia nosotros.
Desde la tierra callada,
desde el cielo que vemos
o desde el cielo que no vemos,
desde los huesos que nos sostienen
o desde la sangre que nos envuelve,
desde el tiempo que manoteamos
o las motas de azar que nos rozan.*

*Todo viene hacia nosotros.
La forma con que nacimos,
el pensamiento y las sombras,
la astilla de cada palabra,
los silencios que articulamos,
el sueño que despoja a la noche
o la noche que despoja al sueño,
la apelación desconocida y sin destino
que nos trae cada amor.*

*Todo viene hacia nosotros,
salvo tal vez esa figura muda
que armamos con un matiz de cada cosa
y que quizá se yerga al desplomarnos
para marchar por cuenta propia,
para venir con todo lo que viene,
aunque no venga ya hacia nosotros.*

Tudo vem até nós:
não vamos até nada.
Até onde poderíamos ir?
Todo andar é uma simulação,
um anódino jogo
ou um costume inútil.

Tudo vem até nós.
Da terra calada,
do céu que vemos
ou do céu que não vemos,
dos ossos que nos sustêm
ou do sangue que nos envolve,
do tempo que esmurramos
ou dos ciscos de acaso que nos roçam.

Tudo vem até nós.
A forma com que nascemos,
o pensamento e as sombras,
a farpa de cada palavra,
os silêncios que articulamos,
o sonho que despoja a noite
ou a noite que despoja o sonho,
a denominação desconhecida e sem destino
que cada amor nos traz.

Tudo vem até nós,
exceto talvez essa figura muda
que armamos com um matiz de cada coisa
e que talvez se alce ao desabarmos
para andar por conta própria,
para vir com tudo o que vem,
ainda que já não venha até nós.

XII, 39

*Hay un sordo llamado en todas partes.
A veces aflora
como un compás que no está en la partitura,
como un pétalo excedente,
un soplo que se desvincula del aire,
un nombre ajeno que nos nombra
o una inflexión que nos convoca
desde adentro de nuestro propio sueño.*

*Si vamos hacia él, desaparece.
Si no vamos,
sentimos cómo aumenta el vacío.
Cada día notamos con mayor insistencia
que subyace a todas las palabras.*

*Pero la clave no es ir a buscarlo,
ni vagar como ciegos detrás de sus indicios,
ni tampoco tratar de responderle.
Este es el único llamado
que no reclama una respuesta:
pide tan sólo otro llamado.*

*Tal vez sea éste el sentido de todo:
un encuentro de llamados.*

Há um surdo chamado em toda parte.
Às vezes aflora
como um compasso que não está na partitura,
como uma pétala excedente,
um sopro que se desvincula do ar,
um nome alheio que nos nomeia
ou uma inflexão que nos convoca
de dentro do nosso próprio sonho.

Se vamos até ele, desaparece.
Se não vamos,
sentimos como aumenta o vazio.
A cada dia notamos com maior insistência
que subjaz a todas as palavras.

Mas a chave não é ir buscá-lo,
nem vagarmos como cegos atrás de seus indícios,
nem tampouco tratar de responder-lhe.
Este é o único chamado
que não reclama uma resposta:
pede somente outro chamado.

Talvez seja este o sentido de tudo:
um encontro de chamados.

XII, 44

*El recuerdo no es suficiente.
El recuerdo siempre es incompleto,
la degradación de una presencia,
una existencia inválida,
un ciervo con los miembros amputados,
el desvalido trozo
de una mirada escindida en muchas partes.*

*No sirve la esperanza extravagante
de vivir para ser un recuerdo,
ni adelgazar la ya magra biografía
para que pueda entrar en pocas líneas.*

*Tal vez resulte más completo,
más entero, más fiel,
el olvido absoluto.
¿Pero hay algún olvido
que no encierre un recuerdo?
¿Hay olvido absoluto?
¿No es acaso el olvido
un recuerdo enquistado?*

*¿O es tan sólo el recuerdo
un enquistado olvido?*

A lembrança não é suficiente.
A lembrança é sempre incompleta,
a degradação de uma presença,
uma existência inválida,
um cervo com os membros amputados,
o desvalido pedaço
de um olhar cindido em muitas partes.

Não adianta a esperança extravagante
de viver para ser uma lembrança,
nem afinar a já magra biografia
para que possa entrar em poucas linhas.

Talvez resulte mais completo,
mais íntegro, mais fiel,
o esquecimento absoluto.
Mas há algum esquecimento
que não encerre uma lembrança?
Há esquecimento absoluto?
Não é porventura o esquecimento
uma lembrança encravada?

Ou a lembrança é apenas
um encravado esquecimento?

XII, 51

*Unas puertas tan perfectas
que no parecen levantadas
para pasar por ellas.*

*Unas puertas tan perfectas
como para quedarse
para siempre en una puerta.*

*Y desde allí
ver pasar todas las cosas,
sin entrar ni salir.*

Certas portas tão perfeitas
que não parecem levantadas
para se passar por elas.

Certas portas tão perfeitas
como para se ficar
para sempre numa porta.

E dali
ver passar todas as coisas,
sem entrar nem sair.

XII, 52

*La servidumbre de la noche,
la servidumbre de tener que abandonar el pensamiento,
no es un cambio de piel:
es la serpiente que muda el cuerpo entero.*

*El sueño es inmoral.
La noche también es inmoral.
Como la muerte es inmoral.
Como la nada es inmoral.*

*La función por ahora ha cesado.
Los títeres vuelven a sus rincones neutros.
Mañana volverá a repetirse
el repertorio unívoco:
la obra de mil escenas
y ningún argumento.*

A servidão da noite,
a servidão de ter que abandonar o pensamento,
não é uma troca de pele:
é a serpente que troca o corpo inteiro.

O sono é imoral.
A noite também é imoral.
Como a morte é imoral.
Como o nada é imoral.

Por ora o espetáculo parou.
As marionetes voltam a seus cantos neutros.
Amanhã voltará a repetir-se
o repertório unívoco:
a obra de mil cenas
e nenhum argumento.

XII, 56

*Todos los templos están deshabitados.
Todos los templos están deshabitados
porque no están vacíos.
Sólo en un templo totalmente vacío
puede habitar el espacio de un templo.*

*Por eso mi poema
busca ser un templo vacío.
Sólo allí podría habitar
un tallo del ser.*

*Y tan sólo en el ser
puede eruirse la rosa.
Aquí sólo logra
demorarse un instante.*

Todos os templos estão desabitados.
Todos os templos estão desabitados
porque não estão vazios.
Só num templo totalmente vazio
pode habitar o espaço de um templo.

Por isso meu poema
procura ser um templo vazio.
Só ali poderia habitar
um caule do ser.

E apenas no ser
pode se erguer a rosa.
Aqui só consegue
demorar um instante.

XII, 61

Estar.
Y nada más.
Hasta que se forme un pozo abajo.

No estar.
Y nada más.
Hasta que se forme un pozo arriba.

Después,
entre ambos pozos,
se detendrá un instante el viento.

Estar.
E nada mais.
Até que se forme um poço embaixo.

Não estar.
E nada mais.
Até que se forme um poço em cima.

Depois,
entre os dois poços,
se deterá por um instante o vento.

XII, 63

*Partículas en suspensión.
Partículas de polvo en un rayo de luz,
en una filtración de pensamiento
que desvela a la noche,
en una epifanía de gestos
que desmadejan al amor.*

*Partículas en suspensión.
Sólo la levedad demora la caída:
no llegar a ser un cuerpo,
no convertirse en discurso,
no cerrar el abrazo.*

*¿Habrá partículas tan finas,
tan leves, tan discretas,
que duren siempre en suspensión?*

Partículas em suspensão.
Partículas de pó num raio de luz,
numa depuração de pensamento
que desvela a noite,
numa epifania de gestos
que debilitam o amor.

Partículas em suspensão.
Só a leveza retarda a queda:
não chegar a ser um corpo,
não se transformar em discurso,
não cerrar o abraço.

Haverá partículas tão finas,
tão leves, tão discretas,
que durem sempre em suspensão?

XII, 65

Espacios en blanco.

*En el poema,
en la vida,
quizá también en la muerte.*

Pesan más que los otros.

*¿Pesará más el color blanco
que los otros colores?*

*¿O los espacios en blanco
tampoco están en blanco?*

Espaços em branco.

No poema,
na vida,
talvez também na morte.

Pesam mais que os outros.

Pesará mais a cor branca
que as outras cores?

Ou os espaços em branco
também não estão em branco?

XII, 67

*Voy con mis ruinas a cuestras
como un caracol con su concha quebrada,
cuidando los reflejos y las vetas
que aún brillan en sus restos.*

*Tal vez pueda con ellos
hilar otras imágenes
y dejar que las lleve
el viento de las últimas palabras,
las palabras que saben conversar con las ruinas,
desdeñar los brillos distraídos
y aspirar la fragancia de los restos.*

*Después vendrá la noche
a cubrir lo que quede,
pero quizá una noche con memoria
o con savias de imágenes quebradas,
cuyo temblor suplante al tiempo
y su túnica estéril, ya caída
como un flojo disfraz
en medio de la noche.*

Vou com minhas ruínas às costas
como um caracol com sua concha quebrada,
cuidando dos reflexos e dos veios
que ainda brilham em seus restos.

Talvez possa com eles
tecer outras imagens
e deixar que as carregue
o vento das palavras derradeiras,
as palavras que sabem conversar com as ruínas,
desdenhar os brilhos distraídos
e aspirar a fragrância dos restos.

Depois virá a noite
para cobrir o que sobrar,
mas talvez uma noite com memória
ou com seivas de imagens fraturadas,
cujo tremor suplante o tempo
e sua túnica estéril, já caída
como um frouxo disfarce
no coração da noite.

XII, 68

*El número uno me consuela de los demás números.
Un ser humano me consuela de los otros seres humanos.
Una vida me consuela de todas las vidas,
posibles e imposibles.*

*Haber visto una vez la luz
es como si la hubiera visto siempre.
Haber visto una sola vez la luz
me consuela de no volver a verla nunca.*

*Un amor me consuela de todos los amores
que tuve y que no tuve.
Una mano me consuela de todas las manos
y hasta un perro me consuela de todos los perros.*

*Pero tengo un temor:
que mañana llegue a consolarme
más el cero que el uno.*

O número um me consola dos demais números.
Um ser humano me consola dos outros seres humanos.
Uma vida me consola de todas as vidas,
possíveis ou impossíveis.

Ter visto uma vez a luz
é como se a tivesse visto sempre.
Ter visto uma só vez a luz
me consola de não voltar a vê-la nunca.

Um amor me consola de todos os amores
que tive e que não tive.
Uma mão me consola de todas as mãos
e até um cachorro me consola de todos os cachorros.

Mas eu tenho um temor:
que amanhã me chegue a consolar
mais o zero que o um.

XII, 73

*Estar presente ante todo lo que existe.
Y también ante su sombra.*

*Estar presente ante todo lo que no existe.
Y también ante su sombra.*

*Estar presente.
No pedir nada.
No seguir separando las ovejas.*

*Y decir una palabra
que también esté presente.
Y su sombra.*

Estar presente diante de tudo o que existe.
E também diante de sua sombra.

Estar presente diante de tudo o que não existe.
E também diante de sua sombra.

Estar presente.
Não pedir nada.
Não seguir separando as ovelhas.

E pronunciar uma palavra
que também esteja presente.
E sua sombra.

XII, 76

Es mejor no hacer la cuenta.

*El deber y el haber se han mezclado
como guijarros de colores cambiantes,
la desprolijidad de los asientos
invalida el registro,
abundan las hojas arrancadas
y además nadie conoce
el inventario general.*

*Por otra parte,
en un curioso movimiento,
los signos tercamente se dan vuelta,
el más y el menos se permutan
como rótulos flotantes,
el rojo y el negro se truecan sin decoro
y ni siquiera hay un pulso suficientemente firme
como para trazar la línea
que permita hacer la suma o la resta.*

*Es mejor no hacer la cuenta.
Sería nada más que otro reflejo.
El saldo del hombre es imposible.*

*También es imposible
el saldo del todo,
el saldo del ser.*

*Faltan en ambos casos
las cifras fidedignas,
la raya, el resultado
y aun la mano que pudiera escribirlo.*

É melhor não fazer a conta.

O dever e o haver se misturaram
como cascalhos de cores cambiantes,
a negligência dos apontamentos
invalida o registro,
abundam as folhas arrancadas
e além do mais ninguém conhece
o inventário geral.

Por outro lado,
num curioso movimento,
os sinais teimosamente se invertem,
o mais e o menos se permutam
como rótulos oscilantes,
o vermelho e o azul trocam-se sem decoro
e nem sequer há um pulso suficientemente firme
para traçar a linha
que permita fazer a soma ou a subtração.

É melhor não fazer a conta.
Seria tão-somente outro reflexo.
O saldo do homem é impossível.

Também é impossível
o saldo do todo,
o saldo do ser.

Faltam em ambos os casos
as cifras fidedignas,
o termo, o resultado
e ainda a mão que pudesse escrevê-lo.

XII, 77

*El misterio no tiene dos extremos:
tiene uno.*

*El único extremo del misterio está en el centro
de nuestro propio corazón.*

*Sin embargo,
no dejaremos nunca de buscar el otro extremo,
el extremo que no existe.*

O mistério não tem duas pontas:
tem uma.
A única ponta do mistério está no centro
do nosso próprio coração.

No entanto,
não deixaremos nunca de procurar a outra ponta:
a ponta que não existe.

XII, 78

*Otro poema interrumpe el poema que escribo,
reclama su lugar.
Ninguno admite postergaciones.
Son dos hojas urgentes
brotando superpuestas
en el mismo punto de una rama.*

*Llega entonces un pájaro
y se posa en la rama.
También él es un reclamo,
el tercero en la aguja del instante.
Pero de pronto el pájaro canta
y en su canto no hay antes ni después,
cabe más tiempo que en el tiempo,
dos hojas, dos poemas simultáneos,
dos llamados,
quizá todos los llamados a la vez,
sin que ninguno se borre,
sin que ninguno desplace a los otros.*

*La superposición de dos poemas y un pájaro
ha venido a enseñarme
el concierto de todo sobre un punto.*

Un orden por encima del orden.

Outro poema interrompe o poema que escrevo,
reclama seu lugar.
Nenhum admite adiamentos.
São duas folhas urgentes
brotando superpostas
no mesmo ponto de um galho.

Chega então um pássaro
e pousa no galho.
Ele também é uma queixa,
a terceira no ponteiro do instante.
Mas de repente o pássaro canta
e em seu canto não há antes nem depois,
cabe mais tempo que no tempo,
duas folhas, dois poemas simultâneos,
dois chamados,
talvez todos os chamados de uma vez,
sem que nenhum se apague,
sem que nenhum expulse os outros.

A superposição de dois poemas e um pássaro
veio me ensinar
o concerto de tudo sobre um ponto.

Uma ordem acima da ordem.

XII, 82

*Una flecha atraviesa el universo.
No importa quien la haya lanzado.
Traspasa igualmente lo fluido y lo sólido
lo visible y lo invisible.
Tratar de calcular adónde va
sería como imaginar que hay un muro en la nada.*

*Flecha desde lo anónimo a lo anónimo,
desde un abismo que no es un origen
hacia otro abismo que no es un destino,
movimiento que no parece un movimiento
sino un éxtasis que se renueva a cada instante.*

*Yo la encuentro en tu mano
o tú en mi pensamiento.
Puedo verla entrando en una nube,
cortando en dos un pájaro,
saliendo de las flores y las lluvias,
hendiendo una cieguera,
traspasando a los muertos.*

*Tal vez su ejemplar anonimato
nos convoca a nuestro propio anonimato,
para poder también librarnos
de nuestro comienzo y nuestro fin.*

(para Laura)

Uma flecha atravessa o universo.
Não importa quem a atirou.
Trespasa igualmente o fluido e o sólido,
o visível e o invisível.
Tentar calcular aonde vai
seria como imaginar que há uma parede no nada.

Flecha do anônimo para o anônimo,
de um abismo que não é uma origem
para um abismo que não é um destino,
movimento que não parece um movimento
mas sim um êxtase que se renova a cada instante.

Eu a encontro na tua mão,
ou tu, no meu pensamento.
Posso vê-la entrando numa nuvem,
cortando um pássaro em dois,
saindo das flores e das chuvas,
abrindo uma cegueira,
trespessando os mortos.

Talvez seu exemplar anonimato
convoca-nos a nosso próprio anonimato,
para podermos também nos livrar
de nosso começo e nosso fim.

(para Laura)

XIII, 3

*No sabemos jugar en el ser.
Según los viejos textos,
quien aprende a jugar en el ser
no habla ya de nada más:
sólo juega en silencio.*

*Pero a veces el silencio cambia el juego
y forma una palabra en el abismo.
Entonces la palabra se vuelve
otro juego en el ser.*

Não sabemos jogar no ser.
Segundo os velhos textos,
quem aprende a jogar no ser
não fala já de nada mais:
só joga em silêncio.

Mas às vezes o silêncio muda o jogo
e forma uma palavra no abismo.
Então a palavra se torna
outro jogo no ser.

XIII, 8

*Trazar algunos dibujos en la pared
para cuando se apague la luz
y nadie pueda volver a encenderla.*

*Unos dibujos solos en la sombra,
sin que nadie los mire,
son algo más intenso
que el ciclo de las aniquilaciones.*

*Los dibujos dejados en las piedras
de las cavernas abandonadas
terminan siempre por abrirlas.*

Traçar alguns desenhos na parede
para quando se apagar a luz
e ninguém puder voltar a acendê-la.

Uns desenhos solitários na sombra,
sem que ninguém os olhe,
são algo mais intenso
do que o ciclo das aniquilações.

Os desenhos deixados nas pedras
das cavernas abandonadas
terminam sempre por abri-las.

XIII, 12

*Ejercicios de aproximación.
No sabemos a qué
ni quizá desde dónde.
Tal vez nos hayamos olvidado.*

*Algunas veces nos sentimos
como una marioneta
con los hilos cortados
manoteando vacíos,
sostenidos apenas
por alguna palabra
que cualquier ráfaga deshace.*

*Pero otras veces el vacío
toma la densidad de un cuerpo
y asume esa palabra, la sostiene
como el primer árbol
sostuvo al primer fruto
y también al primer pájaro.*

Y entonces ya no somos marionetas.

Exercícios de aproximação.
Não sabemos a quê
nem talvez a partir de onde.
Talvez tenhamos nos esquecido.

Algumas vezes nos sentimos
como uma marionete
com os fios cortados
golpeando vazios,
sustentados apenas
por alguma palavra
que qualquer vento desfaz.

Mas outras vezes o vazio
ganha a densidade de um corpo
e assume essa palavra, sustenta-a
como a primeira árvore
sustentou o primeiro fruto
e também o primeiro pássaro.

E então já não somos marionetes.

XIII, 15

*¿Por qué estamos aquí?
Éste no es nuestro lugar.
¿Habrá un lugar para nosotros
en alguna otra parte?*

*Tal vez nos defina,
como la luz al día,
no tener un lugar en ningún sitio.
Pero también nos define que podemos
crear un lugar.*

*Y sólo se encuentra algo
en un lugar que se crea.
Hasta se encuentra uno a sí mismo,
si es posible encontrarse.*

Por que estamos aqui?
Este não é nosso lugar.
Haverá um lugar para nós
em alguma outra parte?

Talvez nos defina,
como a luz ao dia,
não ter um lugar em parte alguma.
Mas também nos define o podermos
criar um lugar.

E só se encontra algo
num lugar que se cria.
Até se encontra a si mesmo,
se for possível a alguém se encontrar.

XIII, 20

*Desde adentro o afuera
hay que armar una escala.
No importa el material con que esté hecha,
ni si sube o desciende:
ascender y bajar siempre se encuentran.
Por otra parte,
lo de arriba está también abajo.*

*Lo que importa es no enfermar de parálisis
en esta zona marginal del abismo.*

A partir de dentro ou de fora
deve-se armar uma escada.
Não importa o material de que é feita,
nem se sobe ou desce:
ascender e baixar sempre se encontram.
Por outro lado,
o de cima está também embaixo.

O que importa é não adoecer de paralisia
nesta região à margem do abismo.

XIII, 22

*Naufragio en el espejo.
Cada día nos hundimos un poco más
en su agua lisa.*

*Hasta que cierto día
el exceso de naufragio
rompa desde adentro el espejo.*

Naufração no espelho.
A cada dia afundamos um pouco mais
em sua água lisa.

Até que certo dia
o excesso de naufrágio
quebre de dentro o espelho.

XIII, 25

*Una hoja que cae
se traba en una rama intermedia
y adquiere allí la forma
de un pequeño nido.*

*Sólo una caída interrumpida
puede curvarse como morada o refugio
para demorar otra caída.*

*Si los dioses existieran,
sólo un dios que hubiese caído
podría sostener al hombre.*

*Como sólo un hombre que cae
podría sostener a un dios*

Uma folha que cai
se prende num galho intermediário
e adquire ali a forma
de um pequeno ninho.

Só uma queda interrompida
pode curvar-se como morada ou refúgio
para retardar outra queda.

Se os deuses existissem,
só um deus que tivesse caído
poderia sustentar o homem.

Como só um homem que cai
poderia sustentar um deus.

XIII, 27

*Hay flechas que se arrepienten en el vuelo
y cancelan su punta,
se aproximan al blanco
y tan sólo lo tocan.*

*Muchos comprenden tarde
que el destino es volar
y no clavarse.*

*Los blancos son señuelos
que engañan a las flechas
y también al arco y al arquero.*

*Más que apuntar a algo,
la clave es apuntar a todo.
La apuesta de la vida
es a todos los números.*

Há flechas que se arrependem no voo
e cancelam sua ponta,
aproximam-se do alvo
e somente o tocam.

Muitos compreendem tarde
que o destino é voar
e não se cravar.

Os alvos são chamarizes
que enganam as flechas
e também o arco e o arqueiro.

Mais que apontar para algo,
a chave é apontar para tudo.
A aposta da vida
é em todos os números.

XIII, 31

*La ausencia de dios me fortifica.
Puedo invocar mejor su ausencia
que si invocara su presencia.*

*El silencio de dios
me deja hablar.
Sin su mudez
yo no hubiese aprendido a decir nada.*

*Así en cambio
pongo cada palabra
en un punto del silencio de dios,
en un fragmento de su ausencia.*

A ausência de deus me fortalece.
Posso invocar melhor sua ausência
que se invocasse sua presença.

O silêncio de deus
me deixa falar.
Sem sua mudez
não teria aprendido a dizer nada.

Assim em contrapartida
ponho cada palavra
em um ponto do silêncio de deus,
em um fragmento de sua ausência.

XIII, 32

*Cuando el mundo se afina
como si apenas fuera un filamento,
nuestras manos inhábiles
no pueden aferrarse ya de nada.*

*No nos han enseñado
el único ejercicio que podría salvarnos:
aprender a sostenernos de una sombra.*

Quando o mundo se afina
como se fosse apenas um fio,
nossas mãos inábeis
não podem mais se agarrar a nada.

Não nos ensinaram
o único exercício que poderia nos salvar:
aprendermos a nos sustentar de uma sombra.

XIII, 34

*Náufragos que renuncian a la playa,
al madero que podría salvarlos,
al truco de mantenerse a flote.*

*En la trama ceñida de las correspondencias
debe existir un mar que los sostenga,
un mar que merezca esos náufragos.*

Náufragos que renunciam à praia,
ao madeiro que poderia salvá-los,
ao truque de manter-se flutuando.

Na trama cerrada das correspondências
deve existir um mar que os apoie,
um mar que mereça esses náufragos.

XIII, 42

*Retroceder de todos los lenguajes.
Reencontrar las palabras
en su estadio de pájaros en vuelo,
besos que escapan de unos labios
y se van por su cuenta
a encontrar otros labios.*

*Y ya que no es posible
hallar la desnudez de los orígenes,
recuperar en las palabras
algo tan suelto y libre
como la desnudez de los cabellos.*

*Y cuando todas las palabras
vuelvan otra vez a ser comienzo,
también el hombre empezará de nuevo.*

Y quizá todo empiece de nuevo.

Retroceder de todas as linguagens.
Reencontrar as palavras
em seu estágio de pássaros em voo,
beijos que escapam de uns lábios
e vão por conta própria
encontrar outros lábios.

E já que não é possível
encontrar a nudez original,
recuperar nas palavras
algo tão solto e livre
quanto a nudez dos cabelos.

E quando todas as palavras
voltarem outra vez a ser começo,
o homem também começará de novo.

E talvez tudo comece de novo.

XIII, 44

*El fruto negro de la noche
deja caer por las grietas de su cáscara
el jugo de la noche.*

*Y entre las gotas negras,
como una heterodoxa filtración,
cae esporádicamente una gota blanca.
Sin embargo la armonía no se rompe:
todas las gotas tienen el mismo sabor.*

*Toda armonía
debe cumplir la condición ineludible
de conservar en ella misma
una desarmonía,
la disonancia que la salve
de volverse irreal.*

O fruto negro da noite
deixa cair pelas fendas da sua casca
o suco da noite.
E entre as gotas negras,
como uma heterodoxa depuração,
cai esporadicamente uma gota branca.
Ainda assim, a harmonia não se quebra:
todas as gotas têm o mesmo sabor.

Toda harmonia
deve cumprir a condição ineludível
de conservar em si mesma
uma desarmonia,
a dissonância que a salve
de tornar-se irreal.

XIII, 52

*Hoy no he hecho nada.
Pero muchas cosas se hicieron en mí.*

*Pájaros que no existen
encontraron su nido.
Sombras que tal vez existan
hallaron sus cuerpos.
Palabras que existen
recobraron su silencio.*

*No hacer nada
salva a veces el equilibrio del mundo,
al lograr que también algo pese
en el platillo vacío de la balanza.*

Hoje não fiz nada.
Mas muitas coisas se fizeram em mim.

Pássaros que não existem
encontraram seu ninho.
Sombras que talvez existam
acharam seus corpos.
Palavras que existem
recuperaram seu silêncio.

Não fazer nada
às vezes salva o equilíbrio do mundo,
ao fazer com que algo também pese
no prato vazio da balança.

XIII, 63

*Se terminó el libreto.
Ahora sólo nos queda improvisar.*

*Pero todos los temas se han gastado
y podría faltarnos el tema.
Aunque siempre existe uno:
los alrededores de la muerte.*

*Y allí quizá encontremos
todos los otros temas.
Y hasta tal vez otro libreto.*

*O la más pura resonancia:
una improvisación que ignore el tema.*

Terminou o libreto.
Agora só nos resta improvisar.

Porém, todos os temas se gastaram
e poderia nos faltar o tema.
Embora exista sempre um:
os arredores da morte.

E ali talvez encontremos
todos os outros temas.
E até talvez outro libreto.

Ou a mais pura ressonância:
uma improvisação que ignore o tema.

XIII, 66

*Todo da sombra,
hasta lo invisible.*

*La sombra del pensamiento
sutura las grietas
de la aleatoria realidad.*

*La sombra de las palabras
dice aquello que las palabras no dicen.*

*La sombra de tu ausencia
enbebra las ternuras
que vagan por el aire.*

*Además toda sombra da otra sombra,
como si las formas no alcanzaran
a completar el paisaje
que nuestros ojos necesitan.*

*Y más tarde o más temprano
hasta los propios ojos deben aportar
su cuota de sombra.*

Tudo faz sombra,
até o invisível.

A sombra do pensamento
sutura as fendas
da aleatória realidade.

A sombra das palavras
diz aquilo que as palavras não dizem.

A sombra da tua ausência
alinha as ternuras
que vagam pelo ar.

Além disso toda sombra faz outra sombra,
como se as formas não bastassem
para completar a paisagem
de que nossos olhos precisam.

E mais cedo ou mais tarde
até os próprios olhos devem aportar
sua quota de sombra.

XIII, 73

*Decimos lo que decimos
para que la muerte no tenga
la última palabra.*

*¿Pero tendrá la muerte
el último silencio?*

Hay que decir también el silencio.

Dizemos o que dizemos
para que a morte não tenha
a última palavra.

Mas a morte terá
o último silêncio?

Devemos dizer também o silêncio.

XIII, 79

*Siempre al borde.
¿Pero al borde de qué?*

*Sólo sabemos que algo cae
al otro lado de este borde
y que habiendo llegado hasta su límite
no es posible ya retroceder.*

*Vértigo ante un presentimiento
y ante una sospecha:
al llegar a este borde
también lo de antes
se convierte en abismo.*

*Hipnotizados encima de una arista
que perdió las superficies
que la habían formado
y quedó suelta en el aire.*

*Acróbatas sobre un borde desnudo,
equilibristas sobre el vacío,
en un circo sin más carpa que el cielo
y cuyos espectadores se han partido.*

Sempre à borda.
Mas à borda de quê?

Só sabemos que algo cai
do outro lado desta borda
e que, tendo chegado ao seu limite,
já não é possível retroceder.

Vertigem frente a um pressentimento
e frente a uma suspeita:
ao chegar a esta borda
também o de antes
se transforma em abismo.

Hipnotizados sobre uma aresta
que perdeu as superfícies
que a tinham formado
e ficou solta no ar.

Acrobatas sobre uma borda nua,
equilibristas sobre o vazio,
num circo sem mais lona que o céu
e cujos espectadores já partiram.

XIII, 87

*Poner en cada hueco una imagen:
un ala disuelta en a luz
o un silencio vestido por un rayo.*

*Y al llegar al ultimo hueco,
dejarlo por las dudas vacío.
Podría ser la imagen mas bella.*

Pôr em cada vão uma imagem:
uma asa dissolvida na luz
ou um silêncio vestido por um raio.

E ao chegar ao último vão,
deixá-lo por via das dúvidas vazio.
Poderia ser a imagem mais bela.

XIV, 2

*Brindar con el último trago,
no con el primero.
Brindar cuando la copa está casi vacía
y aguardar un momento,
por si hay alguien que comparta ese brindis.*

*Y si nadie responde
brindar con la copa vacía
y por poder pensar aún
una copa posterior a la última.*

Y beber lo que queda.

Brindar com o último gole,
não com o primeiro.
Brindar quando a taça está quase vazia,
e esperar um momento,
para ver se há alguém que partilhe esse brinde.

E se ninguém responde
brindar com a taça vazia
e por poder pensar ainda
numa taça posterior à última.

E beber o que resta.

XIV, 3

*Algo mira por todas las ventanas,
hacia adentro o afuera.*

*Algo pasa por todas las puertas,
hacia afuera o adentro.*

No se puede afirmar el ser.

No se puede afirmar el no ser.

Sólo aquello que mira por todas las ventanas.

Sólo aquello que pasa por todas las puertas.

Algo olha por todas as janelas,
para dentro ou para fora.
Algo passa por todas as portas,
para fora ou para dentro.

Não se pode afirmar o ser.
Não se pode afirmar o não ser.

Só aquilo que olha por todas as janelas.
Só aquilo que passa por todas as portas.

XIV, 9

*Perderlo todo.
Abandonar un sueño
y hallar otro:
el sueño donde habita
el vértigo más suelto del azar.*

*Y el canto que ni los dioses cantan,
por mucho que lo ensayen,
el canto más liviano que los dioses:
el canto de la desposesión.*

Perder tudo.
Abandonar um sonho
e achar outro:
o sonho onde reside
a vertigem mais solta do acaso.

E o canto que nem os deuses cantam,
por muito que o ensaiem,
o canto mais ligeiro que os deuses:
o canto do despojamento.

XIV, 18

*Llevo algo agotado entre las manos.
Tal vez no pertenezca ya a la vida
y sea un gajo anticipado de la muerte.*

*Su materia reseca
no parece ya materia.
Su color es un barniz prestado.
Su consistencia, una palidez en el viento.*

*Si para quedar libres
mis manos lo dejaran caer,
no llegaría ni siquiera al suelo.
Sin embargo,
mis manos ya no pueden soltarlo.*

*Lo agotado
es nuestra parte más inseparable.*

Levo algo exaurido entre as mãos.
Talvez já não pertença mais à vida
e seja um galho antecipado da morte.

Sua matéria seca
já não parece matéria.
Sua cor é um verniz emprestado.
Sua consistência, uma palidez no vento.

Se para ficarem livres
minhas mãos o deixassem cair,
não chegaria nem sequer ao chão.
Contudo,
minhas mãos já não podem soltá-lo.

O exaurido
é nossa parte mais inseparável.

XIV, 25

*No hay por qué ocupar los espacios vacíos.
Los espacios vacíos son más necesarios
que los espacios llenos.*

*La vacuidad funda las cosas
y aligera el ser
mientras mide los mundos.*

*Además, el vacío nos llama,
aunque no sepamos responder al llamado.*

Não há por que ocupar os espaços vazios.
Os espaços vazios são mais necessários
que os espaços cheios.

A vacuidade funda as coisas
e alivia o ser
enquanto mede os mundos.

Além disso, o vazio nos chama,
ainda que não saibamos responder o chamado.

XIV, 38

*Las debilidades me sostienen.
Las mías,
y las que vagan como pájaros fracturados
por los días contados
de un mundo que no sabe contar.*

*Las omisiones de mi escritura desatan mi escritura
y la llevan hacia otro soporte
más fiel que éste que empleo.*

*La fragilidad de pensar algo
me hace volar el pensamiento
y lo transporta a otro vuelo
donde pensar tiene tus alas.*

*Sólo las ramas ya quebradas
recogen todo el amor perdido
y con él pegan sus pedazos
y repueblan el árbol.*

As debilidades me sustêm.
As minhas,
e as que vagam como pássaros fraturados
pelos dias contados
de um mundo que não sabe contar.

As omissões da minha escrita desatam minha escrita
e a levam a outro suporte
mais fiel que este que emprego.

A fragilidade de pensar em algo
faz voar meu pensamento
e o transporta a outro voo
onde pensar tem suas asas.

Só os ramos já quebrados
recolhem todo o amor perdido
e com ele unem seus pedaços
e repovoam a árvore.

XIV, 51

No hay salto al vacío.

*Aunque no existan ángeles para sostenernos,
ni tampoco travesaños de pensamiento,
ni relativizaciones o absolutos
que puedan retenernos de los brazos.*

*Hay que ganar el vacío desde antes,
colonizarlo con nuestros abandonos
como si fuera un despojado territorio
o una nueva libertad nunca ejercida.
Y cultivar adentro sus fragmentos flotantes,
que se entreveran con las cosas
para enseñarles a no ser.
Y casi sin saberlo,
llegar a amar el vacío.
Aquello que se ama nos sostiene,
aunque también nos empuje hacia el abismo.*

*Un vacío que se ama
no puede abandonarnos.
Y a un vacío que no se lo ama
no es posible ni siquiera saltar.*

Não há salto no vazio.

Ainda que não existam anjos para nos suster,
nem tampouco andaimes de pensamento,
nem relativizações ou absolutos
que possam nos reter pelos braços.

Deve-se ganhar o vazio desde antes,
colonizá-lo com nossos abandonos
como se fosse um território despojado
ou uma nova liberdade nunca exercida.
E cultivar para dentro seus fragmentos flutuantes,
que se misturam com as coisas
para ensiná-las a não ser.
E quase sem saber,
chegar a amar o vazio.
Aquilo que se ama nos sustém,
ainda que também nos empurre para o abismo.

Um vazio que se ama
não pode nos abandonar.
E num vazio que não se ama
não é possível nem sequer saltar.

XIV, 60

*Un pétalo al caer
roza mi pensamiento.
Mis pensamientos, al caer,
¿rozarán también un pétalo?*

*Pétalo y pensamientos
deberían caer juntos,
como si hubieran sido parte
de la misma flor.*

O como se alguna vez fueran a serlo.

Uma pétala ao cair
roça meu pensamento.
Meus pensamentos, ao cair,
roçarão também uma pétala?

Pétala e pensamentos
deveriam cair juntos,
como se tivessem sido parte
da mesma flor.

Ou como se alguma vez fossem sê-lo.

XIV, 64

*Ni el camino que se elige
ni el camino que no se elige:
el camino que no se elige
ni tampoco se impone,
sino que cae sobre uno
como una tormenta para siempre.*

*Porque el camino está arriba,
no abajo.
Abajo está la sombra del camino.*

*Andamos por la sombra del camino
y de todas las cosas.*

Nem o caminho que se escolhe,
nem o caminho que nos escolhe:
o caminho que não se escolhe
nem tampouco se impõe,
mas que cai sobre nós
como uma tempestade para sempre.

Porque o caminho está em cima,
não embaixo.
Embaixo está a sombra do caminho.

Andamos pela sombra do caminho
e de todas as coisas.

XIV, 75

*Para aquello que importa,
todo nombre es desmesura.
Para aquello que no importa,
todo nombre sobra.*

*Nombrar es un ejercicio equivocado.
Hay que hallar otro modo
de señalar a las cosas.
Por ejemplo,
llamarlas con silencios
o con el vacío que las separa
o con el espacio sonoro
que queda entre las palabras.*

*Pero cada cosa es una respuesta a la nada.
Y por eso tal vez haya que llamar a las cosas
con esa respuesta.*

Para aquilo que importa,
todo nome é desmesura.
Para aquilo que não importa,
todo nome sobra.

Nomear é um exercício equivocado.
Deve-se achar outra forma
de apontar as coisas.
Por exemplo,
chamá-las com silêncios
ou com o vazio que as separa
ou com o espaço sonoro
que fica entre as palavras.

Mas cada coisa é uma resposta ao nada.
E por isso talvez se devam chamar as coisas
com essa resposta.

XIV, 92

*Donde siempre hubo una espera
ya no hay nada:
mi perro me ha enseñado a morir.*

*Nunca escribí su nombre.
Hoy tampoco lo escribo.
Él no podía decirlo
y lo borró con él.*

*La lámpara apagada
tiene una claridad
que redime el engaño
del azar de encenderse.*

*¿Adónde llega todo
si nada lo recibe?*

*Casi sin darme cuenta
he encendido una luz
sobre el foso cubierto
mientras un hueco nuevo
que apenas se nota
muerde algo más el sueño
de creer que vivimos.*

Onde houve sempre uma espera
já não há nada:
meu cachorro me ensinou a morrer.

Nunca escrevi seu nome.
Hoje tampouco o escrevo.
Ele não o podia dizer,
e o apagou consigo.

A lâmpada apagada
tem uma claridade
que redime o engano
do acaso de acender-se.

Aonde chega tudo
se nada o recebe?

Quase sem perceber
acendi uma luz
sobre a vala coberta
enquanto um vão novo
que quase não se nota
morde ainda um pouco o sonho
de crermos que vivemos.

XIV, 96

*Versión simple del mundo:
el lugar que encontramos.*

*Versión más ajustada:
el lugar que dejamos.*

*Versión perfeccionada:
el lugar para buscar otro mundo.*

*Versión casi definitiva:
el lugar de una ausencia.*

*Y otra más todavía:
el lugar que nos prueba
que ser no es un lugar.*

*Y la última versión:
el mundo es el lugar para aprender
que ser no necesita lugar.*

Versão simples do mundo:
o lugar que encontramos.

Versão mais ajustada:
o lugar que deixamos.

Versão aperfeiçoada:
o lugar para buscar outro mundo.

Versão quase definitiva:
o lugar de uma ausência.

E outra mais ainda:
o lugar que nos prova
que ser não é um lugar.

E a última versão:
o mundo é o lugar para aprender
que ser não precisa de lugar.

XIV, 97

*El corazón es una larga enmienda
de un texto que nadie conoce,
cuyo sentido la semántica ignora
y cuyos signos nadie ha codificado.*

*Pero si el corazón no enmendara ese texto
como un ciego corrigiendo el abismo,
la vida se caería en pedazos
como un sueño sobrante y desechable.*

*Hasta cabría sospechar
que la enmienda es el texto.*

O coração é uma longa emenda
de um texto que ninguém conhece,
cujo sentido a semântica ignora
e cujos sinais ninguém codificou.

Mas se o coração não emendasse esse texto
como um cego corrigindo o abismo,
a vida cairia em pedaços
como um sonho supérfluo e descartável.

Convinha até suspeitar
que a emenda é o texto.

XIV, 104

*Sólo la grieta de la privación
nos acerca al encuentro.
Y si el encuentro se produce,
no importa que él sea otra grieta.*

*Sólo así hallaremos
el secreto de la primera.
¿Por qué sentimos lo que no existe
como una privación?
¿Será el único modo
de lograr su existencia?*

Só a fenda da privação
nos aproxima do encontro.
E se o encontro se produz,
não importa que ele seja outra fenda.

Só assim descobriremos
o segredo da primeira.
Por que sentimos o que não existe
como uma privação?
Será o único modo
de alcançar sua existência?

BIBLIOGRAFIA

DE E SOBRE ROBERTO JUARROZ:

AGUINAGA, Luis Vicente. Cercanía de Roberto Juarroz. Disponível em <http://www.robertojuarroz.com/ensayos6.htm>. Acesso em março de 2008.

_____. Los aforismos de Roberto Juarroz. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México, D.F.: Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, 2007: p. 23-30.

ARDILA MURCIA, Omar. Roberto Juarroz y las posibilidades del discurso poético. *El hablador*, v. 10. Disponível em <http://www.elhablador.com>. Acesso em janeiro de 2010.

BLANCO PUENTES, Juan Alberto. Roberto Juarroz o el vacío de la modernidad. *Cuadernos de Literatura*, n. 13/14, Bogotá, ene-dic 2001, pp. 111-121.

BOIDO, Guillermo. Juicio crítico, in *Poesía argentina contemporánea*, Tomo I, Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1978, pp. 451-506.

BOURNE, Louis. El grado cero en la escritura y las raíces zen en la poesía de Roberto Juarroz. *Serta: revista iberorrománica de poesía y pensamiento poético*, n. 4, Barcelona, 1999.

BRAVO, Luis. La poesía de Roberto Juarroz: un rigor para la intensidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.11, Madri, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

BUENO, Daniel. 5 poemas de Roberto Juarroz. *Desenredos*, n. 3, novembro-dezembro de 2009. Disponível em http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/03_traducao_-_Roberto_Juarroz_-_danilo_bueno.pdf. Consultado em 18 de abril de 2012.

CABRERA, Miguel. La mano dentro del espejo. Conversación con Roberto Juarroz. *Cuadernos Americanos*, n. 246-1, 1983, pp. 214-222.

_____. La poesía vertical de Roberto Juarroz. *Nueva Estafeta*, Madrid, n. 47, octubre de 1982, pp. 77-78.

CALZADILLA, Juan. Roberto Juarroz y el fin de los medios. *Bajo Palabra*, Caracas, n. 140, Año III, 9 de abril de 1995.

CAMPANELLA, Hebe. Una aventura hacia lo absoluto: la creación pura en “Poesía vertical” de Roberto Juarroz. *Letras de Buenos Aires*, n. 45, marzo de 2000, 52-59.

CAMUS, Michel. *Roberto Juarroz: Mais au centre du vide il y a une autre fête*. Paris, Jean-Michel Place, 2001.

CASTILLA, Leopoldo. Los caminos hacia la revelación. *El Urogallo*, Madrid, n. 100/101, sep.-oct. 1994, pp. 84-85.

CASTRO, Jimena. ¿Es Roberto Juarroz un poeta místico?. *Grijo*, Santiago, n. 13, 2008.

CEBRIAN LÓPEZ, Delicia. En las orillas de la lengua, *L'Écriture Blanche*: Una “experiencia abisal” entre Roberto Juarroz y José Ángel Valente. *Actas del VI Congreso de Aleph – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, Lisboa, 2010, 309-322.

CENTANINO, Horacio. Roberto Juarroz: una poética del ser. *Henciclopedia*. Disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Centanino/Juarroz.htm>. Acceso en abril de 2008.

CERRATO, Laura. Celan, Beckett y Juarroz: la poesía como balbuceo. *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina Comparística*, 18-20, octubre de 1995 : Actas. Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 363-370.

CORTÁZAR, Julio. Carta prólogo, in JUARROZ, Roberto. *Tercera poesía vertical*, Buenos Aires, Ediciones Equis, 1965, pp. 5-9.

CROW, Mary (tradução e introdução). *Vertical Poetry: Recent Poems*. New York, United Pine Press, 1992.

CRUZ PÉREZ, Francisco José. Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 501, março de 1992, pp. 63-73.

CUADRA, Pablo Antonio. Poetas de América. Roberto Juarroz. *La Prensa Literaria*. Managua, 14/VIII/1982, pp. 2-3.

DOCE, Jordi. La desnudez del absoluto. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 573, março de 1998, pp. 147-149.

DRAVET, Florence Marie; CASTRO, Gustavo de. A estética vertical e a ética do desaparecimento em Juarroz e Rimbaud. *Viso : Cadernos de Estética Aplicada*, v. 1, p. 1, 2009.

ERASO BELALCÁZAR, Mario. Huellas de una obsesión: Roberto Juarroz y las ideas de vanguardia. *Revista Criterios*, n. 27, 56-73, 2011, Pasto (Colombia).

_____. Roberto Juarroz y Poesía=Poesía: historia de una revista sin historia. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, vol. 39, pp. 373-390.

FOFFANI, Enrique Abel. La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 471, 1989, pp. 146-152.

GASPAR, Martín Leonardo. Las metáforas incompletas en la obra de Roberto Juarroz. *Gramma*. Facultad de Historia y Letras, Universidad del Salvador, Buenos Aires, Año 7, n. 22, mayo 1996.

GAYOSO, Daniel. Una mirada infiel, Juarroz y el Surrealismo. *La Prensa*. Suplemento cultural. Buenos Aires, 13/3/1994.

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel; TOLEDO Alejandro. *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, Ediciones Sin Nombre/Juan Pablos Editor, México, 1998.

HART, Kevin. "Voices", in CRAVEN, Peter (org), *The best australian essays*, Melbourne, Black Inc, 2001: 517-520.

JUARROZ, Roberto. *Poesía Vertical* (2 volumes). Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.

_____. Antonio Porchia. *Diario La Prensa*, 25/5, 1980 (b). Disponível em <http://www.antoniorporchia.com.ar/nueva/ensayos.php?id=7>. Acesso em junho de 2011.

_____. Aproximaciones a la poesía moderna (Conferencia dictada el 8 de septiembre de 1994, en la Biblioteca Nacional). *El Jabalí, Revista Ilustrada de poesía*, n. 3., Buenos Aires. Disponível em <http://members.fortunecity.com/selvaa/juarroz.htm>. Acesso em maio de 2011.

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

_____. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1980.

JUARROZ, Roberto; SAGUÍ, Teresa. *Poesía, literatura y hermenéutica: conversaciones*. Mendoza: CADEI, 1987.

KOVADLOFF, Santiago. Roberto Juarroz: la poesía en un tiempo de espera. *La Nación*, 15 de agosto de 1993.

LEUWERS, Daniel. Roberto Juarroz: la verticalité du dedans. *Sud: Revue Littéraire*, V. 99, Marseille, 1992, pp. 133-134.

LÓPEZ, Juan. Roberto Juarroz, poeta de la intensidad. *Suplemento El altillo, Diario Uno*, Mendoza, marzo de 2000.

LOUBET, Jorgelina. Meditación, concentración, ardimiento, Roberto Juarroz. *Coordenadas Literarias*, Buenos Aires, El Francotirador, 1996, pp. 141-8.

MALPARTIDA, Juan. La perfección indefensa. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 480, junio de 1990, pp. 45-51.

MARGARIT, Lucas. La palabra en una casa de espejos. *INTI, Revista de literatura hispánica*, n. 52-53, 2000-2001, pp. 117-128.

MATEU SERRA, Rosa. La escritura del silencio, in *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación* (Tese de Doutorado) FILCEF, Universitat de Lleida, 2001.

MENESER, Carlos. Poesía Vertical de Roberto Juarroz. *Ínsula*, 362 (1977), p. 8.

MERWIN, W.S. (tradução e introdução). *Vertical Poetry*. Berkeley, North Point Press, 1988.

MIRANDA, Antonio. A morte em Poesia Vertical. *Alforja – Vista de Poesía – XXII*, Otoño, 2002, p. 46-49.

MUNIER, Roger: Préface. In: JUARROZ, Roberto: *Poésie Verticale*. Paris: Fayard, 1980.

ORTÍZ-HERNÁNDEZ, Pablo. Fragmentos verticales: mayéutica juarroziana o quedar-se en el intento (Aporías del fragmento a la trascendencia). *Interfolia*, Año 3, Número 9, Mayo-septiembre de 2011. México, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 44-53.

_____. Roberto Juarroz y el espacio poético como una metafísica del silencio. *Konvergencias Literatura*, Año III, N. 10, Mayo 2009. Disponível em <http://www.konvergencias.net/ortizhernandez126.pdf>. Acesso em julho de 2011.

OTERO BURGHINI, María. Poesía y crítica de Roberto Juarroz. *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, San Juan: Universidad de San Juan, 2001, pp. 17-24.

OVIEDO, José Miguel. Roberto Juarroz, el poeta vertical. *El Nacional*, Caracas, 9/4/1995, p. 5.

PALLEY, Julián. Roberto Juarroz: los portalones del sueño. *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, n. 56, 1990.

PAZ, Octavio. Roberto Juarroz: El pozo y la estrella. *Vuelta*, n. 222, México, mayo de 1995, p. 62.

PELTZER, Federico. Desbautizar el mundo: una introducción a la poética de Roberto Juarroz. Disponible en <http://www.robertojuarroz.com/ensayos8.htm>. Acceso en marzo de 2008.

_____. La dimensión buscada. *La Prensa*, 23/7/78.

PÉREZ VELÁZQUEZ, Carlos. El mundo poético implícito en la obra de Roberto Juarroz, in *Derecho y Poesía: una relación interpretativa*, México, Intituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 2012.

PIZARNIK, Alejandra. Entrevista con Roberto Juarroz. *Zona Franca*, n. 52, 1967, pp. 10-13.

PUENTE, Graciela Susana. La experiencia del absurdo en Roberto Juarroz, in *Borges, Molinari, Juarroz: noche, sed, absurdo*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1984, pp. 55-65.

QUINTANA, Juan. La Séptima poesía vertical de Roberto Juarroz. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madri, n. 418, 1985, pp. 161-165.

RIECHMANN, Jorge. En el revés del mundo crece el cosmos. *Resistencia de materiales (ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo)*, Barcelona, Montesinos, 2006.

RIVERA, Francisco. Juarroz o el descenso a las profundidades. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 420 (junio de 1985), pp. 91-116.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. La aventura poética de Roberto Juarroz. *Nueva Estafeta*, Madrid, n. 54, mayo de 1983, pp. 47-54.

ROJAS, Clea. *La poesía vertical de Roberto Juarroz: Aproximación a su tercera dimensión poética*. Colección Ensayos, Mérida, Universidad de los Andes, 2008.

RUNNING, Thorpe. La lengua y algunos poetas argentinos. *Palabra y Persona*, Buenos Aires, Centro Argentino del P.E.N. Internacional, Año V, n. 8, maio de 2001.

_____. Roberto Juarroz: exploding the limits, in *The critical poem: Borges, Paz and other language-centered poets in Latin America*, Londres, Bucknell University Press, 1996.

SANTIAGO, José Alberto. Roberto Juarroz y las otras circunstancias. *Nueva Estafeta*, Madrid, n. 16, 1980, pp. 50-56.

SILVA, Ludovico. Decir lo indecible: la poesía vertical de Roberto Juarroz. *Actual, revista de la Universidad de los Andes*, Mérida, n. 2, mayo-agosto de 1968, pp. 111-124.

SOLA, Graciela de. Roberto Juarroz y la nueva poesía argentina. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 193, enero de 1966, pp. 85-95.

STÉTIÉ, Salah. Roberto Juarroz: le vertige du puits. *Sud: Revue Littéraire*, V. 99, Marseille, 1992, pp. 133-134.

SUCRE, Guillermo. Juarroz, sino/sí no, in *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 237-252.

_____. La metáfora incompleta, *Plural*, México, n. 46, julio de 1975, pp. 70-72.

_____. Poesía crítica: lenguaje y silencio, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, v. 37, n. 76-77, julio-diciembre de 1971.

SUEIRO, Noeli. Roberto Juarroz: los extremos de la palabra. *Enfocarte*, n. 3-21, abril-julho de 2003. Disponível em <http://www.enfocarte.com/3.21/poesia2.html>. Acesso em maio de 2008.

VARGAS, Rafael. Roberto Juarroz, Novena poesía vertical. *Estudios. filosofía-historia-letras*, México, Verano 1987.

WASHBOURNE, R. Kelly. The Impossible Utterance: Imagining Ineffability in the Spanish American Lyric. *Hispania* 87.2, 2004: 247-257

XIRAU, Ramón. Roberto Juarroz. *Poesía iberoamericana contemporánea*, México, SepSetentas, 1972, pp. 139-148.

ZUGASTI, Miguel. Voice of the poets: Roberto Juarroz and César López on poetry. *Hispanic Horizon*, New Delhi, ns. 6-7, winter 1988-monsoon 1989, pp. 67-71.

_____. Roberto Juarroz o La rehumanización de una poesía tan vertical como la propia vida. *Epos*, 7, 1991, pp. 693-702.

SOBRE O BUDISMO

AITKEN, Robert. *The Gateless Barrier*, San Francisco, North Point Press, 1990.

BARRY, Stephenson. The Koan as Ritual Performance. *Journal of the American Academy of Religion* June 2005, Vol. 73, No. 2, pp. 475–496.

BLYTH, Robert. *Zen and Zen classics*, Tóquio, Hokuseido, 1982.

BODIFORD, William. Koan Practice, in LOORI, John Daido (ed.). *Sitting with koans: esencial writings on the practice of zen koan introspection*. Boston, Wisdom Publications, 2006 (p. 91-115).

BUSWELL JR, Robert. The “short-cut” Approach of K’an-hua Meditation, in LOORI, John Daido (ed.). *Sitting with koans: essential writings on the practice of zen koan introspection*. Boston, Wisdom Publications, 2006 (p. 75-90).

CHENG, François. *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CHENG, Hsueh-Li. Nāgārjuna, Kant and Wittgenstein: The San-Lun Mādhyamika Exposition of Emptiness. *Religious Studies*, Cambridge University Press, Vol. 17, No. 1 (Mar., 1981), pp. 67-85.

CLEARY, Thomas; CLEARY J. C. *The Blue Cliff Record*. Boston: Shambala, 2005.

DUMOULIN, Heinrich. Five Houses of Zen, in LOORI, John Daido (ed.). *Sitting with koans: essential writings on the practice of zen koan introspection*. Boston, Wisdom Publications, 2006 (p. 41-73).

_____ The Song Period: A Time of Maturation, in LOORI, John Daido (ed.). *Sitting with koans: essential writings on the practice of zen koan introspection*. Boston, Wisdom Publications, 2006 (p. 17-39).

FOULK, T Griffith. The Form and Function of Kōan Literature, in HEINE, S. and WRIGHT, D., eds., *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 15-44.

HEINE, Steven. Does the Koan Have Buddha-Nature?: The Zen Koan as Religious Symbol. *Journal of the American Academy of Religion*, Oxford University, Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1990), pp.357-387.

_____ Philosophical and Rhetorical Modes in Zen Discourse: Contrasting Nishida’s Logic and KoanPoetry. *Buddhist-Christian Studies*, University of Hawaii Press, Vol. 17 (1997), pp. 3-23

_____ Visions, Divisions, Revisions, in HEINE, S. and WRIGHT, D., eds., *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 137-167.

HEINE, Steven; WRIGHT, Dale. Kōan Tradition — Self-Narrative and Contemporary Perspectives, in HEINE, Steven; WRIGHT, Dale. *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*. Oxford, Oxford University Press, 2000 (p. 3-14).

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

_____. *El camino del zen*. Barcelona, Paidós, 1991.

HORI, Victor. Kōan and Kenshō in the Rinzai Zen Curriculum, in HEINE, S. and WRIGHT, D., eds., *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 280-315).

_____. *Zen Sand*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003.

JACKSH, Mary. The Road to Nowhere: Koans and the Deconstruction of the Zen Saga. University of Sunderland, M. A. Buddhist Studies Dissertation, 2007.

JACKSON, Roger. For Whom Emptiness Prevails: An Analysis of the Religious Implications of Nāgārjuna's "Vigrahavyāvartanī". *Religious Studies*, Cambridge University Press, Vol. 21, No. 3 (Sep., 1985), pp. 407-414.

KABANOFF, Alexander. Ikkiū and Kōans, in HEINE, S. and WRIGHT, D., eds., *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 213-232

KEENAN, John P. Emptiness as a Paradigm for Understanding World Religions. *Buddhist-Christian Studies*, University of Hawai'i Press, Vol. 16 (1996), pp. 57-64.

LINSSEN, Robert. *Le Zen*. Verviers, Gerard, 1969.

LOORI, John Daido. Dogen and Koans, in LOORI, John Daido (ed.). *Sitting with koans: essential writings on the practice of zen koan introspection*. Boston, Wisdom Publications, 2006 (p. 151-162).

_____. The Anatomy of the Zen Koan, in LOORI, John Daido (ed.). *Sitting with koans: essential writings on the practice of zen koan introspection*. Boston, Wisdom Publications, 2006 (p. 1-7).

MASPERO, Henri. *Le taoïsme et les religions chinoises*. Paris, Gallimard, 1990.

MERZEL, Dennis Gempo. A Buffalo Passes Through a Window, in LOORI, John Daido (ed.). *Sitting with koans: essential writings on the practice of zen koan introspection*. Boston, Wisdom Publications, 2006 (p. 313-320).

MIURA, Isshu; SASAKI, Ruth. *The Zen Koan: Its History and Use in Rinzai Zen*. New York: Harcourt Brace, 1984.

MOHR, Michel. Emerging from Nonduality: Kōan Practice in the Rinzai Tradition since Hakuin, in HEINE, S. and WRIGHT, D., eds., *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 244-279).

NADEAU, Randall. Frederick Streng, Mādhyamika, and the Comparative Study of Religion. *Buddhist-Christian Studies*, University of Hawai'i Press, Vol. 16 (1996), pp. 65-76.

NEWLAND, Guy. *Introduction to emptiness: as taught in Tsong-kha-pa's Great treatise on the stages of the path*. Ithaca, Snow Lion, 2009.

SCHECHNER, Richard. Magnitudes of Performance. In *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, 19–49. Ed. by Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- SHROBE, Richard. *Elegant failure: a guide to Zen Koans*. Berkeley, Rodmell Press, 2010.
- SIDERITS, Mark. On the soteriological significance of emptiness. *Contemporary Buddhism*, Vol. 4, No. 1, 2003.
- SUZUKI, Daisetz T. Introdução, in HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983.
- _____. *Zen and Japanese culture*, Nova Iorque, Princeton University, 1988.
- TARRANT, John., 2004. *Bring me the Rhinoceros*, New York, Harmony Press.
- TSERING, Geshe Tashi. *Emptiness (The Foundation of Buddhist Thought, v. 5)*. Boston : Wisdom Publications, 2009.
- WATTS, Allan. *"This Is It" and Other Essays on Zen and Spiritual Experience*, Nova Iorque, Random House, 1962.
- WELTER, A. Māhākāśyapa's Smile: Silent Transmission and the Kung-an (Kōan) Tradition, in HEINE, S. and WRIGHT, D., eds., *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 75-109.
- WRIGHT, D. Kōan History: Transformative Language in Chinese Buddhist Thought, in HEINE, S. and WRIGHT, D., eds., *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 200-212.
- _____. The Huang-po Literature, in HEINE, S. and WRIGHT, D., 2004, eds., *The Zen Canon*, Oxford, Oxford University Press, pp.107-135.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *L'aperto: L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Beringhieri, 2003.

_____. *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Vicenza, Neri Pozza, 2005.

_____. *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 2005.

_____. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola. Ensaio de métodos e limites estilísticos*. Tradução Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.

ANDERS, Gunther. *Kafka: pró & contra*. Tradução, posfácio e notas: Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo, Círculo do Livro, 1986 [1945].

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade moderna*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ATTRIDGE, Derek. *Poetic rhythm: an introduction*. New York, Cambridge University Press, 1995.

AUB, Max. *Poesía mexicana, 1950-60*, México: Aguilar, 1960, pp. 17-18.

AUCILINO, Jorge. Una batalla existencial, in FONDEBRIDER, Jorge (comp.). *Gianuzzi: Reseñas, artículos y trabajos sobre su obra*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2010, pp. 56-59.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução José Américo Pessanha. São Paulo: Difel, 1985.

BARROS, Daniel. Estar con Antonio Porchia. *Vigilia*, n. 6, Castelar, abril-mayo de 1964.

BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*, in: BARTHES, R. *Oeuvres Complètes*, v. II. Paris: Editions du Seuil, 1994, pp. 743-831. (1970)

BENARÓS, León. *Antonio Porchia*, Buenos Aires, Hachette, 1988.

BENVENISTE, Emile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de Linguística Geral I*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1991 [1958]. cap. 21, p. 284-293.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1999.

BLANCO, Mariela Cristina. *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década de 60 en tres proyectos de escritura*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BRÜZEKE, Franz. Uma vida de exercícios: a antropotécnica de Peter Sloterdijk. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 26, p. 163-174, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v26n75/10.pdf>. Acesso em outubro de 2011.

CALABRESE, Elisa. Genealogías sesentistas. In: ESTEBAN, Ángel; MORALES, Graciela; SALVADOR, Álvaro (ed.). *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2001.

CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. *Transblanco* (Em torno a *Blanco* de Octavio Paz). São Paulo, Siciliano, 1994.

CARPER, Thomas; ATTRIDGE, Derek. *Meter and meaning: an introduction to rhythm in poetry*. New York, Routledge, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa *et alii*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.

CERRATO, Laura. *Ensayos sobre poesía comparada*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1985.

COBAS CARRABAL, Andrea; GABIROTTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los Detectives Salvajes*. In PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN, Gustavo. *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008 (163-189).

COMBE, Dominique. *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*, in ASEGUINOLAZA, Fernando (org). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 127-154.

DALMARONI, Miguel. *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Imagesto, 1993.

CRUZ PÉREZ, Francisco José. Antonio Porchia: la experiencia del abismo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 498, dezembro de 1991, pp. 65-74.

DAVIDSON, Donald. Paradoxes of Irrationality, in WOLLHEIM, Richard; HOPKINS, James. *Philosophical Essays on Freud*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

_____. What metaphors mean, in *Inquires into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1984 (245-264).

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Record, 2007.

ESPEJO, Miguel. Antonio Porchia, habitante del universo, *in*: JITRIK, Noé (comp.). *Atípicos en la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

FERNÁNDEZ MORENO, Cesar. *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Valencia, Aguilar, 1967.

FONDEBRIDER, Jorge (ed.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. L'usage des plaisirs et techniques de soi, in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimards, 1994, p. 1358-1380).

FREIDEMBERG, Daniel (1982). La poesía del cincuenta. In: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo 5, "Los contemporáneos". Buenos Aires: CEAL, pp. 553-576.

GASPARINI, Pablo. Un inmigrante entre extranjeros: Antonio Porchia como "gnomon" del misterio. *Confluente*, Vol. 1, No. 2, pp 71-80, 2009, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

GIL, David. "Il Pleut Doucement sur la ville": The Rhythm of a Metaphor. *Poetics Today*, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1993), pp. 49-82 Duke University Press Stable Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1773140>. Acesso em agosto de 2010.

GIL ROVIRA, Manuel (dir) (1998). *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*. España: Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuba y la Universidad de Alicante.

GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GINZBURG, Carlo. Making things strange: the prehistory of a literary device. *Representations*, n. 56, Special Issue: The New Erudition (Autumn, 1996), pp. 8-28. University of California Press.

GIUNTA, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel. Borges y Porchia: el aquí y el ahora. *Revista de la Universidad de México*, n. 48, febrero de 2008: 15-22.

_____. *Libro de Nadie*, Fondo de Cultura Económica, col. 20+1, Madrid, 2003.

_____. Pessoa y Porchia: el acto de creer. *Cuaderno de lectura de Antonio Porchia*. Disponible en <http://danielgonzalezduenas.blogspot.com>. Acceso en 14/01/2010.

GRAMUGLIO, María Teresa (1985, agosto). Pensar los sesenta. *Punto de vista*. Año VIII, N° 24, pp. 35-36.

GRISTEIN, Eva. Arte y Técnica: El invencionismo, una utópica anti-realista. *Artefacto*, n. 6, 2007. Disponible en <http://www.revista-artefacto.com.ar>. Acceso en 17 de agosto de 2012.

GUERRERO, Gustavo. Sarduy o la religión del vacío. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 552, junho de 1996, pp. 33-46.

HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris, Albin Michel, 2002.

_____. *La citadelle intérieure: Introduction aux Pensées de Marc Aurèle*. Paris, Fayard, 2004.

_____. *La philosophie comme manière de vivre*. Paris, Albin Michel, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 2005 [1977].

_____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Edición y traducción J. D. García Bacca. Barcelona, Editorial del Hombre, 1989.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La versificación irregular en la poesía española*. Madrid, Revista de Filología Española, 1933.

HOBBSBAUN, Philip. *Metre, rhythm and verse form*. New York, Routledge, 1996.

HOLLANDER, John. *Rhyme's Reason: a guide to English verse*. New Haven, Yale University Press, 2001.

HOWE, William L. Experiência mística e religiosa, in HOWE, William L., *Introdução à Filosofia da Religião*. Tradução Vítor Guerrero. Lisboa: Verbo, 2011, pp. 74-93.

JAKOBSON, Roman. Configuração verbal sublimar em poesia. In: *Linguística, poética, cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 65-70.

JEANCOURT-GALIGNANI, Oriane. Peter Sloterdijk: plaidoyer pour l'ascèse, *Le Point*, 10/03/2011.

JESI, Furio. *La festa*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1977.

JOZEF, Bella, *Poesía Argentina 1940-1960*. São Paulo: Iluminuras, p. 20.

JUAN DE LA CRUZ, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo* (Edición crítica de Paola Elia). Aquila: Textus, 1999.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Galilée, 1983.

KOVADLOFF, Santiago. La palabra nómada. *El Ornitorrinco*, N° 10, (1981, octubre/noviembre), pp. 16-18.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. (Tradução Maria do Carmo Raposo e Alberto Raposo). Lisboa: Estampa, 1978.

_____. *Analysis of the Poetic Text*. (Translated by D. Barton Johnson.) Ardis: Ann Arbor, 1976.

MACIEL, Maria Esther. *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme: Anthropologie Historique du Langage*, Paris: Verdier, 2002

_____. *Linguagem, ritmo e vida*, Extratos traduzidos por Cristiana Florentino. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2006.

MONTALDO, Graciela (2001). Intelectuales, autoridad y autoritarismo: Argentina en los 60 y los 90. In: LASARTE VARCÁRCEL, Javier (coord.) *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La Nave Va, pp. 59-74.

MONTELEONE, Jorge; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Seleção e ensaios introdutórios). *Puentes/Pontes*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MUSCHIETTI, Delfina (1989). Las poéticas de los 60. *Cuadernos de literatura*. Resistencia, Nº 4.

NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica española*. Madrid, Guadarrama, 1972.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e prefácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1990.

_____. *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990.

PIÑA, Cristina. *Poesía argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Vinciguerra, 1996.

PINSKI, Robert. *The sounds of poetry: a brief guide*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1998.

PONZO, Alberto Luis. *Antonio Porchia, el poeta del sobresalto*, Buenos Aires, Epsilon Editora, 1986.

PORCHIA, Antonio. *Voces reunidas* (Edição de Daniel González Dueñas e Alejandro Toledo). Valencia, Pre-Textos, 2006.

PORRÚA, Ana (1998). Tesis de doctorado: La poética argentina del 60: transformaciones dentro del género. Leonidas Lamborghini y Juan Gelman (1955-1975).

POZUELO YVANCOS, José María. Pragmática, poesia y metapoesía em 'El poeta' de Vicente Aleixandre, in ASEGUINOLAZA, Fernando (org). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 177-202.

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

QUILIS, Antonio. *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964.

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

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Globo, 1976.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

_____. Filosofia como ciência, como metáfora e como política, in *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

_____. Redemption from Egotism: James and Proust as Spiritual Exercises. *Telos* 3.3 (2001): 243–63.

_____. Sons inauditos: Hesse e Davidson quanto à metáfora, in *Objetivismo, relativismo e verdade*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997.

SAMPEDRO VANEGAS, Henry. El susurro de las *Voces* de Antonio Porchia, señalando otras latitudes. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, V. 14, N. 26, julio-diciembre, 2009, pp. 216-227.

SAPIR, Edward. Os fundamentos musicais do verso. In: *Linguística como ciência*. Seleção e trad. de J. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969, pp. 119-141.

SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Paris, Gallimard, 1983: 12.

SCHOLZ, Oliver. “What Metaphors mean” and how Metaphores Refer, in STOECKER, Ralf (ed.). *Reflecting Davidson: Donald Davidson responding to an international forum of philosophers*, Berlin; New York, de Gruyter, 1993, pp. 161-173.

SHAPIRO, Michael; SHAPIRO, Marianne. *The Sense of Form in Literature and Language*. 2nd ed. California: Scotts Valley, 2009.

SHELDRAKE, Philip, *Espiritualidade e teologia – Vida cristã e fé trinitária*, São Paulo, Paulinas, 2005.

SILVA FILHO, Waldomiro José da. Davidson, a metáfora e os domínios do literal. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, diciembre, año/vol. 6, número 15, 2001, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 30-43.

SLOTERDIJK, Peter. *Tu dois changer ta vie*. Paris, Libella, 2011.

SOLA, Graciela de. Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 219.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio : ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo : Companhia das Letras, 1988 .

STIERLE, Karlheinz. Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin, in ASEGUINOLAZA, Fernando (org). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 203-268.

TANQUEREY, Adolphe, *Compêndio de teologia ascética e mística*, 3. ed., Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1940, pp. 228-229; 608-615; 805-972.

TERÁN, Oscar. Intelectuales y política en la Argentina 1956-1966. *Punto de vista*, Año XIII, N° 37, 1990, pp. 18-22.

TODOROV, Tzvetan. *Les aventuriers de l'absolu*. Paris: Robert Laffont, 2006.

VIEIRA, Silvia Rodrigues. Colocação pronominal nas variedades europeia, brasileira e moçambicana: para a definição da natureza do clítico em português, In: BRANDAO, S. F.; MOTA, M. A. C. da. (org.) *Análise contrastiva de variedades do Português* (2003) Rio de Janeiro: In-Folio. p. 37-60.

WHEELER, Samuel C. Language and Literature, in LUDWIG, Kirk (ed.). *Donald Davidson*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 183-206.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Abril, 1975.