

ENTRE O COMPROMISSO POLÍTICO E A AUTONOMIA ARTÍSTICA

impasses na construção da poética de Roberto Juarroz

**BETWEEN POLITICAL COMMITMENT AND ARTISTIC AUTONOMY:
IMPASSES IN THE CONSTRUCTION OF ROBERTO JUARROZ'S POETICS**

Marco Catalão*
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

RESUMO

A partir da análise das diretrizes da revista *Poesía = Poesía*, procuramos situar o escritor argentino Roberto Juarroz no debate literário das décadas de 1950 a 1970, especialmente em relação ao conceito de “engajamento poético”. Fundamentando-nos no conceito de “exercício espiritual” formulado por Pierre Hadot, 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.

PALAVRAS-CHAVE

Roberto Juarroz, poesia argentina, política e literatura, autonomia estética, exercícios espirituais

1.

Em 1958, no mesmo ano em que publica seu primeiro livro, o argentino Roberto Juarroz funda, com os escritores Mario Morales e Dieter Kasperek, 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,¹ a revista é particularmente importante 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”.² Essa concepção

* marcatalao@yahoo.com.br

¹ Ver ERASO BELALCÁZAR. Roberto Juarroz y *Poesía = Poesía*, p. 375.

² Ver PIÑA. *Poesía argentina de fin de siglo*, p. 24-25. Salvo quando indicado nas Referências, todas as traduções de citações em língua estrangeira neste artigo são de responsabilidade do autor.

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”.³

A observação é corroborada pela afirmação de Dalmaroni, 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.⁴

A leitura de outras revistas literárias argentinas 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,

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).⁵

Numa época em que, nas palavras de Terán, “a política se tornava a região conferidora de sentido das diversas práticas”,⁶ a poesia de Juarroz nasce marcada pela tensão entre o “compromisso da obra” e o “compromisso do autor”.⁷ No entanto, se a maior parte dos escritores argentinos do período compartilha a concepção de César Fernández Moreno e “não considera que sua disciplina esteja reduzida apenas à expressão verbal sob formas líricas”,⁸ a postura de Juarroz não é tão isolada quanto poderia parecer. Como aponta Calabrese,⁹ 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

³ MUNIER, 1993.

⁴ DALMARONI. *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, p. 10.

⁵ BLANCO. *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década de 60 en tres proyectos de escritura*, p. 11.

⁶ TERÁN. *Intelectuales y política en la Argentina 1956-1966*, p. 15.

⁷ GILMAN. 2003, p. 80.

⁸ FERNÁNDEZ MORENO citado por BLANCO. *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década de 60 en tres proyectos de escritura*, p. 14.

⁹ CALABRESE. *Genealogías sesentistas*.

puro texto” através da “anulação no discurso das marcas macrotextuais de emissão e recepção”.¹⁰

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” (p. 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”.¹¹ Significativamente, ao assinalar o motivo de tal postura estética, Juarroz 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.¹²

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.¹³

¹⁰ Ver BLANCO. *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década de 60 en tres proyectos de escritura*, p. 16.

¹¹ PIZARNIK citado por ERASO BELALCÁZAR. Roberto Juarroz y *Poesía = Poesía*, p. 377.

¹² Ver MUNIER, 1993.

¹³ JUARROZ. *Poesía y creación*, p. 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”,¹⁴ uma vez que – como os surrealistas, mas também se apoiando nas proposições de Heidegger¹⁵ – 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”.¹⁶ 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”.¹⁷

No entanto, como o próprio Juarroz nos lembra em um de seus poemas (XI, IV, 24),¹⁸ “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 insinua 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 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”.¹⁹ Como aponta Eraso Belalcázar,

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.²⁰

¹⁴ DALMARONI. *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, p. 13.

¹⁵ Ver BLANCO. *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década de 60 en tres proyectos de escritura*, p. 16.

¹⁶ JUARROZ. *Poesía y creación*, p. 29.

¹⁷ JUARROZ. *Aproximaciones a la poesía moderna*.

¹⁸ 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.

¹⁹ Ver PRIETO. *Breve historia de la literatura argentina*, p. 377.

²⁰ ERASO BELALCÁZAR. *Huellas de una obsesión*, p. 63.

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”²¹ – 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”²² 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 sessenta²³ e setenta²⁴ o conduz não à politização de seus poemas, mas à concepção da poesia como exercício espiritual.

²¹ Ver PRIETO. *Breve historia de la literatura argentina*, p. 373.

²² Ver PRIETO. *Breve historia de la literatura argentina*, p. 373.

²³ Ver GILMAN. 2003, p. 41.

²⁴ Ver COBAS CARRABAL; GABIROTTO. *Un epitafio en el desierto*, p. 169.

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 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”.²⁵ 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 *áskesis*, 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.²⁶

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 essa atitude geral ou essa 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.²⁷

²⁵ HADOT. *La philosophie comme manière de vivre*, p. 67.

²⁶ HADOT. *Exercices spirituels et philosophie antique*, p. 20.

²⁷ FOUCAULT. *A Hermenêutica do Sujeito*, p. 14-15.

Embora a “prática de si”²⁸ tenha sido “um modo de agir que teve relações muito privilegiadas com a filosofia” (p. 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” (p. 185). 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.²⁹

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.³⁰

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” (p. 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. (p. 39)

²⁸ Foucault utiliza indistintamente os termos “cuidado de si” e “prática de si”, enfatizando o aspecto prático da *epiméleia*.

²⁹ FOUCAULT. *L'usage des plaisirs et techniques de soi*, p. 1365.

³⁰ FOUCAULT. *A Hermenêutica do Sujeito*, p. 19.

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 irredutível. 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.³¹

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”.³²

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”.³³

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. (p. 37)

³¹ AGAMBEN. *L'uomo senza contenuto*, p. 32.

³² Ver PRIETO. *Breve historia de la literatura argentina*, p. 373.

³³ JUARROZ. *Poesía y creación*, p. 50.

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) 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”.³⁴

3.

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.³⁵

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, a pequenada, 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*. (p. 11-12)

Nesta passagem, estabelece-se de modo evidente o vínculo apontado por Sloterdijk entre exercício intencional e “tensão vertical”.³⁶ 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

³⁴ FOUCAULT. *A Hermenêutica do Sujeito*, p. 21.

³⁵ GONZÁLEZ DUEÑAS; TOLEDO. *La fidelidad al relámpago*, p. 11.

³⁶ SLOTERDIJK. *Tu dois changer ta vie*, p. 31.

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 à 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 balúcio/ 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 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. Se Eraso Belalcázar tem razão ao afirmar que a *Poesía vertical* surge e se consolida “com dificuldade, pois estava na contramão de quase tudo o que se escrevia então”,³⁷ 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*.



ABSTRACT

From the analysis of the guidelines of *Poesía = Poesía* magazine, we try to situate the Argentinean writer Roberto Juarroz in the literary debate of the decades from 1950 to 1970, especially in relation to the concept of “poetic engagement”. Basing on the concept of “spiritual exercise” formulated by Pierre Hadot, we aim to show that the attempt to give an ethopoetic trace to his poems is an element that distinguishes the work of Juarroz in the Spanish-American panorama of poetry in the second half of the century XX.

KEYWORDS

Roberto Juarroz, argentinean poetry, politics and literature, aesthetic autonomy, spiritual exercises

³⁷ ERASO BELALCÁZAR. Huellas de una obsesión, p. 70.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Luomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 2005.
- 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.
- CALABRESE, Elisa. Genealogías sesentistas. In: ESTEBAN, Ángel; MORALES, Graciela; SALVADOR, Álvaro (Ed.). *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2001. p. 143-147.
- 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. p. 163-189.
- DALMARONI, Miguel. *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Imago, 1993.
- ERASO BELALCÁZAR, Mario. Roberto Juarroz y *Poesía=Poesía*: historia de una revista sin historia. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 39, p. 373-390, 2010.
- ERASO BELALCÁZAR, Mario. Huellas de una obsesión: Roberto Juarroz y las ideas de vanguardia. *Revista Criterios*, Pasto (Colombia), n. 27, p. 56-73, 2011.
- FERNÁNDEZ MORENO, Cesar. *La realidad y los papeles*: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea. Valencia, Aguilar, 1967.
- FONDEBRIDER, Jorge (Ed.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. L'usage des plaisirs et techniques de soi. In: _____. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 1994. p. 1358-1380.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel; TOLEDO Alejandro. *La fidelidad al relámpago*. Conversaciones con Roberto Juarroz. México: Ediciones Sin Nombre/Juan Pablos Editor, 1998.
- HADOT, Pierre. *La philosophie comme manière de vivre*. Paris: Albin Michel, 2001.
- HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Albin Michel, 2002.
- JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1980.
- JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical (2 volumes)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- JUARROZ, Roberto. Aproximaciones a la poesía moderna (Conferencia dictada el 8 de septiembre de 1994, en la Biblioteca Nacional). *El Jabalí, Revista ilustrada de poesía*, Buenos Aires, n. 3. Disponible em: <<http://members.fortunecity.com/selvaa/juarroz.htm>>. Acesso em: 15 maio de 2011.
- MUNIER, Roger. Entretien de Roger Munier avec Roberto Juarroz. *Les lettres françaises*, Paris, avril 1993. Disponible em: <<http://www.jose-corti.fr/auteursiberiques/juarroz-roberto.html>>. Acesso em: 15 abril de 2015.

- PIÑA, Cristina. *Poesía argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Vinciguerra, 1996.
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. *Tu dois changer ta vie*. Paris: Libella, 2011.
- TERÁN, Oscar. Intelectuales y política en la Argentina 1956-1966. *Punto de vista*, año XIII, n. 37, p. 18-22, 1990.

Recebido em 28 de setembro de 2014

Aprovado em 9 de março de 2015