

# O cantar na poesia de Juanele Ortiz

## *The Singing in the Poetry of Juanele Ortiz*

**Mariana Vieira Mitozo**

Universidade do Estado do Amazonas

(UEA) | Manaus | AM | BR

PROPOSDOC-PROPESP/UEA

vieira\_mariana@id.uff.br

<https://orcid.org/0000-0003-1523-9519>

**Resumo:** Este artigo investiga poemas de Juanele Ortiz, artista argentino ainda pouco conhecido no Brasil e que teve parte de seus manuscritos roubados e queimados pelo governo ditatorial argentino. Para compreendermos como a obra de Ortiz incorpora concepções filosóficas acerca do canto, da aura, do sonho e de figuras da natureza, leremos alguns poemas selecionados – traduzidos especialmente para este estudo – e nos debruçaremos sobre certos aspectos da materialidade do cantar na poesia a partir de concepções do pensamento asiático contidas neste projeto estético, já que o poeta era um grande leitor e tradutor de poesia chinesa e japonesa, também em diálogo, sobretudo, com a filosofia de Walter Benjamin. Por fim, a própria poesia nos dará ferramentas capazes de ler as opressoras motivações ditatoriais, assim como as possibilidades artísticas de resistência perante estas violências.

**Palavras-chave:** poesia hispano-americana; Juan L. Ortiz; a aura na literatura; a figura da natureza na poesia.

**Abstract:** This article investigates poems by Juanele Ortiz, an Argentine artist who is still little known in Brazil and who had part of his manuscripts stolen and burned by the Argentine dictatorial government. To understand how Ortiz's work incorporates philosophical conceptions about singing, aura, dreams and figures of nature, we will read some selected poems – translated especially for this study – and we will look at certain aspects of the materiality of singing in poetry based on conceptions of Asian thought contained in this aesthetic project, since the poet was a great reader and translator of Chinese and Japanese poetry, also in dialogue, above all, with the philosophy of Walter Benjamin. Finally, poetry itself will give us tools capable of reading the oppressive dictatorial



motivations, as well as the artistic possibilities of resistance in the face of this violence.

**Keywords:** Spanish-American poetry; Juan L. Ortiz; the aura in literature; the figure of nature in poetry.

## 1 Introdução ou os primeiros ecos da poesia

Juan Laurentino Ortiz, – ou simplesmente Juanele, como é mais conhecido em seu país –, nasceu em 11 de junho de 1896 em Puerto Ruiz, povoado de Entre Ríos, na Argentina, às margens do rio Gualeguay. Ortiz ingressou aos 17 anos na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires, onde conheceu alguns poetas e, também, teve alguns de seus poemas publicados em revistas. Sua estadia em Buenos Aires não demorou mais de três anos, quando decidiu retornar para as margens do Gualeguay. Após sua aposentadoria, Ortiz se mudou para a capital da província de Entre Ríos, para uma casa em frente ao rio Paraná, onde viveu até a sua morte, em 2 de setembro de 1978, aos 82 anos.

Não ao acaso, as figuras do rio e da natureza delineiam toda sua obra poética, com referências diretas à poesia asiática, sobretudo chinesa. O poeta viajou apenas algumas vezes e a maioria de seus deslocamentos eram devido à realização de conferências em Santa Fé ou em Buenos Aires. Juanele fez, ainda, uma viagem de dois meses pela Europa e pela China, em 1957, percurso que aconteceu logo após ter sido preso pelo regime militar argentino com a acusação de ser comunista. Em entrevistas, Ortiz declarou que sua viagem ao continente europeu e à China foi, sobretudo, devido ao seu interesse pela poesia produzida nestas regiões. O artista entrerriano, nesse período, traduziu Ungaretti, Éluard, Pound – que, apesar de ser um poeta americano, foi traduzido por Ortiz durante sua viagem à Rússia nesse mesmo período –, bem como alguns poetas chineses.

A personalidade de Ortiz se condensa em um estilo literário denominado por Sergio Delgado (2020) de escrita com *arbolatura*. Esse mesmo tipo de escrita também é percebido por Haroldo de Campos (1997, n.p.):

O que caracteriza a empresa de Ortiz é um tipo estranho, inusitado, de retórica. Uma retórica ‘seca’, ‘opaca’ (‘Mi voz es opaca y sin brillo’), aventuro-me a dizer, por oposição à retórica ‘sumosa’, resplendente e ressonante, de sucessivos sedimentos metafóricos, dispositivo nerudiano que acabou profundamente arraigado na dicção poética hispano-americana. O discurso de Ortiz é ‘ressecado’, ‘fosco’, beira a prosa. Não exclui, mas inclui os recursos, aparentemente áridos, de modulação sintático-prosódica, os conectivos e disjuntivos, os índices de pausa e relutância, as reticências, os versativos e os adversativos, os advérbios (especialmente os em “-mente”). Interpontua-se de vírgulas e outros sinais ortográficos, abusa deles, arborescendo, por disjunção de ramagens, no branco da página.

Este artigo parte da inquietação de um poeta argentino, considerado por parte da crítica de sua época como regionalista, ter sido alvo da ditadura militar argentina, tendo parte de suas obras queimadas – contando com alguns manuscritos ainda inéditos. Mas, ao invés

de nos debruçarmos sobre a violência ditatorial, buscaremos a poesia de Juanele como nossa maior resposta. A natureza, sobretudo a partir da imagem da flor, assim como o cantar – do poeta, de aves ou do movimento do ar (enquanto vento ou aura), da água e do fogo – nos anunciarão sentidos de metamorfose próprios da filosofia artística de um contemporâneo de Jorge Luís Borges, que sofreu fortes apagamentos em sua época e que segue sem muitos estudos ou traduções na língua portuguesa. Com sorte, nossos esforços nos presentearão com bons ares poéticos e com uma resistência própria da natureza, que sempre se renova, sobrevive e tanto incomoda os olhares ditatoriais.

## 2 O canto e as flores

A poesia é comparada por Juanele (tanto em entrevistas como em seu projeto estético) à flor, que pode ser lida como a racionalidade da planta e da vida planetária, a total entrega de uma espécie a outras, operando num ciclo de metamorfoses. Essa noção artística fica ainda mais forte quando a imagem da flor se conecta ao canto. No poema “Momento”,<sup>1</sup> por exemplo, o canto dos pássaros embala um *jardim chovido*, acentuando a beleza das flores e a visão do eu poético que adentra em uma espécie de devaneio, capaz de evocar a própria criação artística. Esse mesmo arquétipo também aparece no poema “Jacarandá”, a partir da sonora floração da árvore, por exemplo. No entanto, a sensibilidade do eu poético diante de certa convivência ou despertar para a contemplação das flores e do canto dos pássaros ganha novos ecos em poemas como “Sim, as rosas...” (“Sí, las rosas” ...), presente em *El alba sube* (Ortiz, 2020, p. 193, tradução nossa):<sup>2</sup>

Sim, as rosas  
e o canto dos pássaros.  
Toda a beleza do mundo,  
e a nobreza do homem,  
e o encanto e a força do espírito.  
Sim, a graça da primavera,  
as surpresas do céu e da mulher.  
Mas a profundidade negra, o buraco negro,  
assombrosos?  
Sim, Deus, o divino,

<sup>1</sup> O jardim chovido / eleva aos tímidos sorrisos azuis / o olhar de suas rosas. // Ruptura cristalina do alado chamamento / à luz. / Pesado de delícia o jardim com suas árvores / Se perde em suas essências. / Porém vem a brisa / e é uma infância de folhas e flores dançando. / O canto dos pássaros à dança se apegando. (Tradução nossa) do original: “El jardín llovido / eleva hacia las tímidas sonrisas azules la mirada de sus rosas. // Ruptura cristalina del alado llamamiento / a la luz. / Pesado de delicia el jardín con sus árboles se pierde en sus esencias. / Pero viene la brisa / y es una infancia de hojas y de flores danzando. / El canto de los pájaros a la danza se ciñe”. (Ortiz, 2020, p. 191)

<sup>2</sup> “Sí, las rosas / y el canto de los pájaros. / Toda la hermosura del mundo, / y la nobleza del hombre, / y el encanto y la fuerza del espíritu. / Sí, la gracia de la primavera, / las sorpresas del cielo y de la mujer. / ¿Pero la hondura negra, el agujero negro, / obsesionantes? // Sí, Dios, lo divino, / a través de la rosa y del rocío, / y del cielo móvil de unos ojos, / pero el vacío negro, el horror vago y permanente de la / [sombra? // Sí, muchachas en la tarde, / niños en los jardines, / paisajes que suenan como melodías perfectas, / versos de Rilke o de Brooke, / entusiasmo generoso de las jóvenes almas / capaz de cambiar el mundo, / belleza del sacrificio y del ideal, / y el amor, y el hijo, y la amistad, / ¿pero el vacío negro, el escalofrío intermitente del / abismo?”

através da rosa e do orvalho,  
 e o céu em movimento de uns olhos,  
 mas o vazio negro, o horror vago e permanente da  
 [sombra?  
 Sim, meninas à tarde,  
 crianças nos jardins,  
 paisagens que soam como melodias perfeitas,  
 versos de Rilke ou Brooke,  
 entusiasmo generoso das almas jovens  
 capaz de mudar o mundo,  
 beleza do sacrifício e do ideal,  
 e o amor, e o filho, e a amizade,  
 mas o vazio negro, o calafrio intermitente do  
 abismo?

A rosa, enquanto poema-flor, parece brotar num deserto em que o eu poético vaga como sombra sem rosto, que se mistura a possíveis memórias, à procura de um deus capaz de o guiar em um mundo obscuro e, talvez, esvaziado de qualquer ideia de divindade ou beleza. Os versos de Paul Celan (1998), em “A morte é uma flor”, são emblemáticos desse estado de desassossego em face a um deserto temporal que parece condensar sonhos e pesadelos, beleza e barbárie: “*A dor dorme com as palavras, dorme, dorme – Dorme e vai buscar nomes, nomes. – Dorme e a dormir morre e renasce*”. Para o eu poético de Celan, essa dor excruciante que lacera o ser, em tempos de barbárie, pode ser redimida pela poesia – discurso feito de sangue, sonho e terra. Transfiguradas pelo sonho, por vezes em simbiose com a “dor”, “as palavras” dormem e, nos interstícios do devaneio, “*morre[m] e renasce[m]*”. Sob este aspecto, a arte pode ser vista como um antídoto para uma época que se constrói sob o signo da agonia da morte ou, ainda, ela pode ser uma via de denúncia diante do incontestável estado de perda.

O eu poético de Juanele, no presente poema, oscila, já que a afirmação “*Sim, as rosas / e o canto dos pássaros*” dos primeiros versos encontra a adversativa, “*Mas a profundidade negra, o buraco negro, / assombrosos?*”. De igual modo, a divindade que abre a segunda estrofe do poema se defronta com o sobressalto dos últimos versos: “*mas o vazio negro, o horror vago e permanente da [sombra?*”. Nesse sentido, a permanência parece não estar com a divindade, mas com a recorrente dúvida ocasionada pela sombra. A figura do jardim, antes presente em outros poemas de Ortiz e que neste evoca a Rilke ou Brooke, também guarda em si outra contraposição: “*mas o vazio negro, o frio intermitente do / abismo?*”.

Além das afirmações que, ao final de cada estrofe, se deparam com dúvidas capazes de acenar para outra realidade sombria, há uma espécie de jogo de claro e escuro nos versos, porque: *as rosas, o canto dos pássaros, o encanto do espírito, a primavera, o céu e o feminino*, como indicativos de criação e fertilidade da vida, estão em oposição à *profundidade negra*, ao *abismo* e ao *buraco negro*. Neste último caso, o *buraco negro* aparenta uma assombração em processo, que prolonga seu efeito e parece corromper todos os signos do encantamento anterior.

Na segunda estrofe há a oposição entre “*Sim, Deus, o divino, / através da rosa e do orvalho, / e o céu em movimento de alguns olhos*”, ao “*(...) vazio negro, o horror vago e permanente / da [sombra?*”. Essa condensação que acaba por romper com a ideia de um certo *canto festivo* fica ainda mais clara na última estrofe que traz as figuras juvenis de “*meninas à tarde, / crianças nos jardins*”, novamente retornando à ideia de “*paisagens que soam como melodias perfeitas, / versos de Rilke ou Brooke, / entusiasmo generoso das almas jovens / capaz de mudar o mundo*”, para assim relacionar

esse estado primaveril a uma “*beleza do sacrifício e do ideal, / e o amor, e o filho, e a amizade,*” à inevitável presença do “*vazio negro, o frio intermitente do / abismo*” num estado de queda em que o último verso do poema é abismal.

A noção de *festividade* conectada ao canto (que no poema aparece através dos pássaros, do encanto do espírito e das melodias perfeitas que soam como versos de Rilke ou Brooke) está em Plutarco, na obra *Quaestiones convivales* (García, 1999). Nela, o pensador indica que a contemplação da realidade do mundo pode ser similar a um procedimento ritualístico de bulimia (*bulímu exélasis*), no qual se evita o devorar incessante e insaciável do gado. A prática de jejuns ritualísticos acena para um sentido de vida relacionada à noção de festividade, porque jejuar – de acordo também com a leitura de Benjamin (2013, p. 45) – é uma iniciação para o “segredo de comer”. O jejum, nesta ótica, é capaz de afiar os sentidos de tal modo que estes descobrem aromas ocultos e sabores distintos em qualquer alimento. Assim, o sentido de vazio contido no jejum é capaz de renovar a vida e reavivar os sentidos. Ainda sobre o ritual comentado por Plutarco, Giorgio Agamben compreende que:

banir uma determinada forma de ingestão de alimentos (o engolir às pressas, tal como fazem os animais, para saciar a fome que é por definição insaciável) e, assim, dar espaço para outras formas de alimentação – humanas e festivas – que só podem começar quando a ‘fome de boi’ tiver sido afastada (Agamben, 2008, p. 177).

O sentido de festividade opera, portanto, numa idealização contemplativa de vida, num repouso comemorativo que suspende qualquer sentido de *utilidade*, como comentaremos melhor a partir da leitura do poema “Sobre os montes...”<sup>3</sup> (“Sobre los montes...”), também presente em *El alba sube* (Ortiz, 2020, p. 224, tradução nossa):

Sobre os montes um canto.  
Um canto, só, na tarde.  
Que invisível ave nostálgica  
chama? É o ar que canta?  
Ou é a solidão infantil  
mas profunda, que diz  
aos céus afastados,  
o que o reflexo e o ritmo  
do rio, o que as flores  
agrestes, o que as árvores,  
não podem comunicar?  
Sobre os montes um canto.  
O silêncio tão sensível,  
com que doçura longínqua,

<sup>3</sup> “Sobre los montes un canto. / Un canto, solo, en la tarde. / ¿Qué invisible ave nostálgica / llama? ¿Es el aire que canta? / ¿O es la soledad infantil / pero profunda, que dice / a los cielos alejados, / lo que el reflejo y el ritmo / del río, lo que las flores / agrestes, lo que los árboles, / no pueden comunicar? // Sobre los montes un canto. / El silencio tan sensible, / con qué dulzura lejana, / melodiosa, se quiebra! / En su ruptura, la tarde / su tensión celeste afloja. / Qué silencio el de las aguas / ahora, y el arroyuelo // — temblor pudoroso entre / las altas hierbas — por qué / ha callado? Es este canto, / entonces, la pura esencia / de esta soledad perdida / en sí misma, que pedía / a las aguas, a los pájaros, / a los follajes, a las flores, / la voz que necesitaba? / Qué dicha honda, si frágil, / que el anhelo musical / de tantas vidas secretas, / de tan mágicas presencias / como concierta el paisaje, / al fin encuentre su canto! // Un canto sobre los montes. / Un canto, sólo, en la tarde!”

melodiosa, se quebra!  
Em sua ruptura, a tarde  
sua tensão celeste afrouxa.  
Que silêncio o das águas  
agora, e o riachuelo  
— tremor pudico entre  
os altos gramados — por que  
calou? É este canto,  
então, a pura essência  
dessa solidão perdida  
em si mesma, que pedia  
às águas, aos pássaros,  
às folhagens, às flores,  
a voz que precisava?  
Que ventura profunda, se frágil,  
que o desejo musical  
de tantas vidas secretas,  
de tão mágicas presenças  
como concerta a paisagem,  
ao fim encontre seu canto!  
Um canto sobre os montes.  
Um canto, só, na tarde!

O poema começa com os mesmos versos que o terminam, acentuando o sentido de canto e de certa unidade (*Um canto, só, na tarde!*). Essa especificação do tempo e do espaço deste *canto* também pode indicar a possibilidade de apreciação única, como em tantos outros poemas de Ortiz. No terceiro e quarto verso (*Que invisível ave nostálgica / chama? É o ar que canta?*), a ave nostálgica, invisível ao ponto de se confundir com o ar, *chama* o eu poético, palavra que pode indicar um convite ou, ainda, uma labareda contemplativa, pois:

o fogo encerrado numa lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o ser humano, símbolo do repouso. (...) Assim, acreditamos que não se entregar ao devaneio diante do fogo é perder o uso verdadeiramente humano e primeiro do fogo. (...) Só recebemos o bem-estar do fogo se apoiamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos. Essa atitude vem de longe. A criança junto ao fogo a adota naturalmente. Não por acaso, é a atitude do pensador. Determina uma atenção muito particular que nada tem em comum com a atenção da espreita ou da observação. (...) Perto do fogo, é preciso sentar-se; é preciso repousar sem dormir. Diante do fogo há uma contemplação da verdade (Bachelard, 1994, p. 23).

O fogo é geralmente ligado a um *pathos* prometeico de atividade e *utilidade*. A *psicanálise do fogo*, de Bachelard, em contrapartida, admite sua dimensão contemplativa. Essa mesma dimensão parece estar no poema “Sobre os montes...”, porque a figura dos pássaros e das flores se mistura à *infância solitária* que antecede a dúvida acerca do canto de uma “(...) *solidão perdida / em si mesma, que pedia / às águas, aos pássaros, às folhagens, às flores, / a voz que precisava?*”. O chamamento do canto ao eu poético se torna um estágio de contemplação quase *sabático*, capaz de retornar para o sentido de festividade brevemente mencionado.

Segundo Han (2023a), o sentido de festa se conecta ao *sabá*, porque, para o judaísmo, a passagem do tempo é suspensa no período sabático. Relembremos que, no mito de origem judaico-cristão, o ser humano não é o último ato da criação divina. Apenas o repouso do

*sabá* consuma a criação. Por isso, Han (2023a, p. 107), citando Raschi, explica sobre a leitura do Gênesis: “o que ainda faltava ao mundo? Um repouso ao entardecer. Com o *sabá* veio o repouso e, com ele, a obra da criação estava terminada e pronta”. O repouso do *sabá* não representa uma simples sequência da rotina divina ou um demiurgo que precisava se recuperar do cansativo trabalho de sua criação. O repouso é, antes, o núcleo essencial da criação, ele a consagra, porque apenas nele o demiurgo contempla seus feitos. O repouso, portanto, concede um *ethos* divino e unitário à criação.

Assim, no poema, a voz equivale a um “*desejo musical de tantas vidas secretas, / de tão mágicas presenças*” que parece *concertar a paisagem* para que ela mesma “*ao fim encontre seu canto!*”. Um canto que, na contemplação do eu poético, reúne e unifica as folhagens, as flores, os pássaros, as águas e os montes. Como antes mencionado, os dois últimos versos, em anadiplose, acentuam ainda mais o sentido de unidade de um tempo cíclico, em um entardecer que relembra o repouso sabático comentado por Han (2023): “*Um canto sobre os montes. / Um canto, só, na tarde!*”.

Em nossa leitura, podemos aproximar a noção de festividade sabática ao vazio da cultura asiática, temática comum às leituras chinesas de Juanele. Este *eu que escuta* se torna capaz de mergulhar no *Todo*, num estado infinito de metamorfose, que confunde o ar com uma ave invisível e reúne a linguagem de diversos seres minerais, vegetais e animais. Nas belas linhas de *Hyperion*, Friedrich Hölderlin comenta sobre o ato contemplativo de escutar sobre os montes:

Todo meu ser se silencia e escuta quando as ondas tenras do ar se jogam em meu peito. Perdido no imenso azul, levanto os olhos frequentemente para o éter e os inclino para o mar sagrado. (...) Ser um com Tudo isso é a vida da divindade, esse é o céu do ser humano. Ser um com Tudo que vive, regressar ao sagrado autoesquecimento no Todo da natureza, esse é o ápice dos pensamentos e alegrias, esse é o cume sagrado dos montes, o lugar do repouso eterno (Hölderlin, 2013, p. 9 *apud* Han, 2023a, p. 156).

Inevitável não observarmos que os primeiros românticos envolvem a natureza com um brilho divino. A natureza se eleva para além de qualquer apreensão humana, ao mesmo tempo em que o humano tenta uma reconciliação com ela. Em um prefácio de *Hyperion*, Hölderlin (1958, p. 236, grifos do autor, *apud* Han, 2023a, p. 156) escreve: “terminar aquela disputa eterna entre nosso si e o mundo, a maior paz de todas, que é maior que toda razão, restaurá-la, unificar-nos com a natureza em um *Todo infinito*, esse é objetivo de todo nosso esforço”. O poeta alemão chama essa unificação com a natureza de Ser [*Seyn*], o conectando a um sentido de liberdade próprio da noção romântica, que se desacopla da ideia de *sujeito ativo* ao recorrer à infância. Isto porque, a infância insere o *eu* em uma esfera contemplativa capaz de indicar a natureza como *grande novidade* diante de um *pequeno ser*, o convidando para perceber a paisagem e os sentimentos diante de si – de modo parecido aos poemas de Juanele. Um exemplo do desejo de retorno à infância está no trecho:

Ó sol, ó seus aromas, clamei, então, apenas como vós habita meu coração, como entre irmãos! Assim, entreguei-me mais e mais à sagrada natureza, e quase sem fim. Teria de bom grado me tornado criança para estar mais perto dela, teria de bom grado menos sabido e me tornado como puro raio de luz, para estar mais perto dela! (Hölderlin, 2013, p. 177 *apud* Han, 2023a, p. 159).

Assim, a nostálgica busca do eu poético por uma voz, em “Sobre os montes...”, que vem de flores, pássaros, água e folhagens, bem como as rosas, o divino, a amizade e a juventude dos versos de “Sim, as rosas...”, podem nos remeter à beleza romântica. Mas, o belo natural, no sentido romântico, não é algo que agrada imediatamente ao sujeito. A beleza natural só pode ser experimentada por meio da dor, pois ela estremece o sujeito que põe a si mesmo como absoluto e o arranca de seu comprazimento consigo próprio. A dor é, para Theodor W. Adorno (1973, p. 408) em sua leitura sobre os românticos, um rasgo no sujeito, por meio do qual o Outro se anuncia:

Ao contrário do que gostaria Kant, o espírito diante da natureza se torna menos consciente de sua própria superioridade do que de sua própria naturalidade. Esse instante leva o sujeito ao pranto ou a uma grande nostalgia diante do sublime. A memória da natureza dissolve a obstinação de sua autopoção. (...) A dor diante do belo vivenciada de modo mais direto na experiência da natureza, é, igualmente, um anseio por aquilo que o belo promete.

Essa angústia ou aparente nostalgia diante da beleza da natureza está presente na poesia de Juanele como um todo e, mais especificamente, em “Sim, as rosas...” e em “Sobre os montes...” há uma busca por aquilo que Adorno (1973) inscreveu como a promessa do belo. A beleza da natureza tem, desse modo, um potencial utópico, na medida em que aponta para um outro estado de ser, no qual o ser humano busca certa reconciliação, ou ainda, um (re) conhecimento de si em relação ao que o cerca.

Se pensarmos a partir de esferas de liberdade, o sentido de não habitar lugar nenhum e, por exemplo, a tradução japonesa para paisagem como “vista do vento” (*Fūkei* / 風景),<sup>4</sup> parecem acenar, em certa medida, para a concepção romântica. Isso porque, a compreensão de liberdade ora observada constitui uma noção de unidade, capaz de suspender qualquer sentido de separação e evidenciar uma ideia de *metamorfose divina*, como expresso por Hölderlin (2013, p. 25 *apud* Han, 2023a, p. 162): “Enquanto persistir no coração a amabilidade com o espírito da natureza – a pura, não sem fortuna – para com a divindade, o homem se mensura”.

A *espiritualidade* da natureza condensa a paisagem a uma *vista do vento* e o sujeito a um ente que não busca *habitar lugar nenhum*, porque já é parte de uma unidade universal. Na perspectiva dos primeiros românticos, a natureza sente, pensa e fala. Para Friedrich Schelling (1996), ela é o espírito visível enquanto o humano é uma natureza invisível. Assim, é retirada qualquer visão instrumental da natureza e esta é colocada como a própria possibilidade da *aura*, como uma instância divina que mira de volta e que, a partir deste movimento, também compõe o *eu*.

A noção de *aura* em Benjamin parece ser construída a partir do ânimo da própria natureza. Apenas a natureza convida a uma contemplação e, sob este olhar, o ser humano também se torna um demiurgo, porque, ao reconhecer uma árvore ou um rio, ele opera em uma espécie de participação criativa, como no repouso sabático do mito cosmogônico judaico-cristão. Nessa perspectiva, para que um arco-íris exista, por exemplo, é necessário que haja determinada luz no mesmo ângulo de gotículas de água, mas, para que esse fenômeno seja reconhecido como arco-íris, ele também necessita de um observador consciente, que o con-

<sup>4</sup> A noção de efemeridade contida na perda de si está presente em muitas palavras japonesas que se conectam a um sentido de trânsito. Em japonês, a palavra paisagem (*Fūkei* / 風景), por exemplo, significa “vista do vento”, porque se entende que a paisagem sempre muda, retirando dela a ideia de substância, de fixidez. Esse sentido de *metamorfose* está muito presente na poesia de Matsuo Bashō, poeta lido por Juanele.



temple em sua beleza, símbolo ou fenômeno. O arco-íris de nosso exemplo, assim como toda a natureza, continuaria existindo sem um observador, mas é apenas através dele que esta unidade se completa, não porque a natureza exista para servir a quem a contemple, mas porque, sob essa interpretação, a consciência contemplativa é um ato do próprio ciclo da natureza. É no repouso do ato contemplativo que acontece a possibilidade de uma aura, uma esfera de energia que envolve a arte e o fruidor, a natureza e seu observador, numa troca estabelecida pelos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato), porque eles são capazes de captar parte da realidade-obra apresentada. Assim como o sublime para Kant, os exemplos de aura, em Benjamin, são feitos a partir de fenômenos naturais:

Mas, o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (Benjamin, 2015, p. 46).

O fenômeno da aura é marcado por um distanciamento insuperável que é, ao mesmo tempo, o índice de uma reverência. Daí Benjamin falar da aura como “a aparência única de uma distância, por mais próxima que esteja”, afirmando que o essencialmente distante é aquilo que tem uma tendência a incutir um olhar *respeitoso*,<sup>5</sup> o que pode nos lembrar do conceito de sagrado. A descrição da aura benjaminiana parece ter ecos na poesia de Juanele, como em “Sobre os montes...”, já que até a semelhança do observador, que numa tarde contempla os montes, estabelece uma “trama peculiar de espaço e tempo” capaz de convidar o eu poético a uma busca, mas não por alguma ação e sim por meio do repouso contemplativo.

É aos primeiros românticos que a natureza aparece como um *jogo*, assim como o apontado por Benjamin. Para eles, ela é livre de finalidade e *utilidade*. A inatividade é seu traço essencial. A natureza é “como uma criança que brinca consigo mesma sem pensar em mais nada (...) ela cresce tão espontaneamente, com tanta tranquilidade de espírito” (Hölderlin, 2013, p. 87 *apud* Han, 2023a, p. 166). Também, a *verdadeira linguagem* não é um meio para um fim ou um meio de comunicação. Ela se revela consigo mesma e joga consigo mesma, entrando em um movimento de *arte pela arte*. Benjamin (1989) descreve posteriormente, no contexto de seu trabalho sobre Baudelaire, a aura como a transposição para a esfera da natureza de um fenômeno que se dá entre as pessoas na sociedade. Como também é possível localizar em um fragmento do *Parque central* (1989, p. 96): “Derivação da aura como projeção de uma experiência social entre pessoas na natureza: no qual o olhar é devolvido”.<sup>6</sup>

Assim, é necessária certa inatividade, certo vazio, para olhar cada obra e, sob o paradigma do olhar, envolvê-la, dar a ela um *poder de olhar de volta* – uma aura. Han (2023a) explica

<sup>5</sup> Claramente, Benjamin não menciona o sentido de *respeito* que ora colocamos, esse *olhar com respeito ou olhar respeitoso* (敬意を持った表情 *Keii o motta hyōjō*) é uma referência à filosofia asiática capaz de indicar um olhar tido a partir de certo distanciamento. A conexão proposta entre o sentido contemplativo de Benjamin e essa concepção do *olhar respeitoso* será melhor explicada a partir da segunda seção deste capítulo.

<sup>6</sup> Esta devolução do olhar pode ser lida como uma possibilidade de despertar para um sentido de unidade, uma noção de pertencimento à natureza, mas também, na leitura de Didi-Huberman, como poder da obra de arte de *olhar de volta*, conforme comentado na primeira parte do segundo capítulo. Nestas duas possibilidades de leitura, a noção de aura continua sendo uma espécie de *ethos* da poesia, capaz de torná-la um importante condutor filosófico para a aproximação do sujeito a diferentes formas de estar no mundo.

que a poesia libera uma intensidade que arranca o isolamento de qualquer linguagem. Fora das esferas poéticas, a linguagem – assim como a natureza – pode ganhar valores instrumentais, servindo por noções de utilidade e trabalho. Mas, na poesia, o sentido de festividade se reafirma e o tempo de contemplação – diferente de um tempo de ação – se realiza pela via da linguagem:

O efeito da poesia é o do luxo. O capitalismo transforma o próprio tempo em uma mercadoria. Desse modo, ele perde toda a festividade. A realidade do tempo é substituída por sua propaganda. Junto da noção de ser um com toda a natureza, a ideia de comunidade se renova e o luxo como característica da festa se recompõe. Este luxo é um momento de jejum a qualquer ideia de vida crua, de utilidade e de trabalho. (...) A contemplação festiva, o fazer por querer, o comemorar simbólico de uma parada para apreciação, é totalmente perdido quando se torna o luxo uma mercadoria necessária a partir do trabalho, quando se torna a festa um fazer para comprovar *status*. E neste contexto, a poesia se torna irrelevante (Han, 2023a, p. 17).

A reflexão do pensador sul-coreano pode nos lembrar do poema “Para que os homens...” (“Para que los hombres”), de Juan L. Ortiz (2020, p. 272, tradução nossa)<sup>7</sup> presente em *La rama hacia el este*:

Para que os homens não tenham vergonha da beleza das flores,  
para que as coisas sejam elas mesmas: formas sensíveis ou profundas  
da unidade ou espelhos de nosso esforço  
por penetrar o mundo,  
com o semblante emocionado e passageiro de nossos sonhos,  
ou a harmonia de nossa paz na solidão de nosso pensamento,  
para que possamos olhar e tocar sem pudor  
as flores, sim, todas as flores,  
e sejamos iguais a nós mesmos na irmandade delicada,  
para que as coisas não sejam mercadorias,  
e se abra como uma flor toda a nobreza do homem:  
iremos todos ao nosso extremo limite,  
nos perderemos na hora do dom com o sorriso  
anônimo e seguro de uma semente na noite da terra.

A beleza das flores e a afirmação no oitavo verso (“*as flores, sim, todas as flores*”), com semelhanças ao poema “Sim, as rosas...”, se relaciona ainda mais claramente aos homens. Aparentemente, o eu poético deseja que o mesmo despertar, sentido de forma individual em poemas como “Momento”, “Fui ao rio” ou “Sobre os montes...”, seja uma consciência mútua e, ainda assim, unitária: “*e sejamos iguais a nós mesmos na irmandade delicada, / para que as coisas não sejam mercadorias*”. Curiosamente, assim como em outras leituras, o alcance dessa beleza e igualdade necessita de uma partida, um acesso ao limite dos homens, como anunciado

---

<sup>7</sup> “Para que los hombres no tengan vergüenza de la belleza de las flores, / para que las cosas sean ellas mismas: formas sensibles o profundas / de la unidad o espejos de nuestro esfuerzo / por penetrar el mundo, / con el semblante emocionado y pasajero de nuestros sueños, / o la armonía de nuestra paz en la soledad de nuestro pensamiento, / para que podamos mirar y tocar sin pudor / las flores, sí, todas las flores, / y seamos iguales a nosotros mismos en la hermandad delicada, / para que las cosas no sean mercancías, / y se abra como una flor toda la nobleza del hombre: / iremos todos hasta nuestro extremo límite, / nos perderemos en la hora del don con la sonrisa / anónima y segura de una simiente en la noche de la tierra.”

nos três últimos versos: “iremos todos ao nosso extremo limite, / nos perderemos na hora do dom com o sorriso / anônimo e seguro de uma semente na noite da terra.” O florescimento, na poesia de Juanele, se coloca novamente em uma profunda relação à racionalidade, à metamorfose e ao *satori*. A ida ao rio e, neste poema, a ida ao extremo limite, não apenas do *eu*, mas de um coletivo, também guarda uma perda da própria identidade em um tempo específico (*a hora do dom*). A hora do *presente* é também a de uma entrega de si, assim como a flor entrega sua própria espécie ao florescer, o dom guarda um sentido duplo de doação e recebimento. A hora do dom pode ser, assim, a hora da contemplação, tal como o demiurgo judaico-cristão, que no sétimo dia de sua criação, a contempla e, talvez, se dissipa nela mesma “com o sorriso / anônimo e seguro de uma semente na noite da terra”. A perda vivenciada com um sorriso, (próprio da consciência de entrega) já se condensa à anonimidade da transformação com a segurança *de ser uma semente na noite da terra*. A noite promove o estágio de completude da metamorfose vivenciada, como antes comentado em outras leituras, e guarda o enigma-semente, que renova um ciclo de vida sob a terra, ainda por vir.

Nos primeiros versos do poema, a imagem do sonho também se conecta a um tempo e espaço próprios da metamorfose: “para que as coisas sejam elas mesmas: formas sensíveis ou profundas / da unidade ou espelhos de nosso esforço / por penetrar o mundo, / com o semblante emocionado e passageiro de nossos sonhos”. Essa profundidade e sensibilidade das coisas (como unidades ou como reflexos da mesma natureza, capazes de alicerçar o mundo com narrativas relacionadas à beleza da emoção, mas também à transitoriedade dos sonhos) reforça o desejo do eu poético de que as coisas não sejam mercadorias.

A famosa primeira frase de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (2016, p. 20): “Durante muito tempo, deitava-me cedo” indica um *tempo de felicidade*.<sup>8</sup> Assim, o sono se torna um estágio máximo de contemplação do sonho, revelando, neste último, um mundo interior verdadeiro por trás das *coisas do mundo exterior*, que sem a possibilidade de contemplação, seriam mera aparência ou mercadoria. Aquele que sonha mergulha em camadas profundas do ser. A narrativa proustiana acena para uma importante valorização da vida em seu interior, no qual é possível tecer incessantemente novos fios entre acontecimentos, formando um denso tecido de relações que não está isolado e incorporam uma unidade profunda, também permeabilizada – ou assimilada – pelo sono.

Assim, sonhos são espaços privilegiados, num sentido de luxo próximo ao antes comentado por Han (2023a), sendo capaz de suspender as separações e os limites que impe-ram no estado de vigília. O período de sono, em Proust, é um único sonho longamente estendido, assim como parece ser uma espécie de epifania e desejo no eu poético de Juanele, o “cedo” do escritor francês parece expandir os limites do pensamento para um momento de felicidade, assim como a “hora do dom” de “Para que os homens...”.

---

<sup>8</sup> No francês, o “cedo” está como “*de bonne heure*” (*Long-temps je me suis couché de bonne heure*). O sono dá início à hora da felicidade (*bonheur*). O sono contempla a realidade do homem, porque “um homem que dorme sustenta em círculo, a seu redor, o fio das horas, a ordenação dos anos e dos mundos. Ao acordar, consulta-os por instinto e neles verifica, em um segundo, o ponto da terra em que se localiza, o tempo que transcorreu até o seu despertar; mas essa ordem pode se confundir e romper.” (Proust, 2016, p. 21).

### 3 Considerações finais ou um canto anunciativo

Curiosamente, Benjamin (2018, p. 202) caracteriza o tédio como “um tecido cinzento e quente de silêncio e apreciação, no qual nos enrolamos e sonhamos, como se ele fosse um pássaro onírico. Quando choca o ovo e seu ninho cai a olhos vistos, o dom de estar à escuta se perde”. Para o filósofo, o ócio é um tempo necessário para contemplação e para construção de pensamentos, sendo a perda do “dom de estar à escuta” semelhante a um pássaro que reage – e sua ação o retira do estado contemplativo – à queda de seu ninho. No entanto, este pássaro está em outra esfera, a do sonho. Essa pequena descrição parece endossar as nossas reflexões que, na leitura de outros poemas, tanto se alicerçaram a partir do canto de pássaros quanto ao sonho, como em “Sob os montes...” com uma ave invisível confundida com o ar. Neste sentido, se o sonho pode ser capaz de produzir uma linguagem enigmática acerca do *eu* e da realidade em que *se* está, ele também é capaz de evocar a noção de aura, visto que não é possível trazer o sonho para perto do *eu* a qualquer momento, não é possível induzir o sonho ou *utilizá-lo*, num sentido pré-estabelecido. O sonho expressa certa liberdade tida apenas por uma via de inatividade do sujeito. Mas essa inatividade é a condição da experiência. Um pássaro onírico canta e constrói sua realidade a partir de um tecido de tempo que, aparentemente, é “cinzento e quente”, “silêncio e apreciação”. Essas *cinzas* da atividade dão espaço para o *calor* de um fogo muito parecido ao que vimos no sentido de labareda, pensado por Bachelard (1994), porque essa chama também é contemplativa e, de certa forma, fascinante. Ao ponto de ser necessário “*dormir cedo*” na narrativa de Proust e ir ao monte ouvir uma ave invisível ou visualizar a liberdade dos homens, na poesia de Juanele.

No entanto, o desejo contido em “Para que os homens...” ou o temor que envolve “Sim, as rosas...”, em outros poemas de Ortiz encontra aves que não estão num campo onírico, mas em desesperança, como em “A pomba se queixa...” (“La paloma se queja...”), presente em *El agua y la noche* (2020, p. 174, tradução nossa):<sup>9</sup>

A pomba se queixa. Angústia do desejo  
primaveral. A luz da mão com as  
folhas novas se vai para um país mais pleno.  
Mas este canto dá ao céu um pensamento  
grave: melancolia da terna ilusão.  
A paisagem ligeira, infantil, quase alada  
se volta para seu sonho musical, infinito.

A pomba, ave mensageira e signo de bondade, canta uma queixa. Se antes, a angústia aparece em “Fui ao rio” apenas como um presságio e em “Nas gargantas de Yan-Tsé” como um sentimento não nomeado, aqui ela se condensa à melancolia de uma ilusão afetiva. O canto da pomba, ainda assim, se eleva em sua natureza anunciante, já que é ele quem dá ao céu o pensamento melancólico. O desejo primaveral, incapaz de ser realizado, se vai para um país mais pleno, talvez num sentido de plenitude relacionado ao equilíbrio, já que um *céu melan-*

<sup>9</sup> “La paloma se queja. Angustia del anhelo. / primaveral. La luz de la mano con las / hojas nuevas se va hacia un país más pleno. / Pero este canto da al cielo un pensamiento / grave: melancolía de la tierna ilusión. / El paisaje ligero, infantil, casi alado / se vuelve hacia su sueño musical, infinito”.

*cólico* pode ser cheio de nuvens e a primavera necessita da luz solar. O eu poético não descreve o voo da ave, mas sua queixa encontra, no penúltimo verso, uma paisagem ligeira, o que pode indicar certo movimento, ainda que este seja, possivelmente, um movimento interno, próprio do sonho, pois esta paisagem – que novamente traz a imagem da infância – “*se volta para seu sonho musical, infinito*”. A queixa da bondosa ave retorna a um desejo relacionado ao florescimento (“*angústia do desejo primaveral*”) e capaz de relacionar a imagem da flor à da espera.

Segundo Maurice Blanchot (1984, p. 47) “a espera começa quando não há mais nada aí pelo que se espere, nem mesmo pelo fim da própria espera. A espera ignora e destrói aquilo que espera. A espera não espera nada”. Ao contrário da flor – figura de doação e racionalidade na poesia de Juanele, a pomba espera e, enquanto mensageira, ela é a própria esperança. Esta esperança se torna queixa e anúncio de melancolia, porque a ave busca a beleza da flor, contida no desejo primaveral. Em Blanchot, a espera é a imagem da inatividade e da contemplação, ela é um *ma*, porque se realiza no intervalo entre duas coisas ou vivências. Nela, há uma realidade diferente porque não há atividade ou acesso, ela é o estágio anterior ao sentido de *des-esperança* do *satori*, como comentado nos capítulos anteriores.

A espera determina, por exemplo, a ação de Orfeu com Eurídice, já que ele se aproxima em uma certa espera. Assim, a espera por Eurídice é a condição da possibilidade do canto de Orfeu. No mito, Eurídice desaparece quando Orfeu, inquieto com a possibilidade de que ela não o siga mais, se volta para ela em busca de assegurar a sua presença. Eurídice encarna o reino da inatividade, da noite, das sombras, do sono e da morte. É fundamentalmente impossível trazê-la à luz do dia. Orfeu deve seu canto poético à morte, que nada mais é que a ampliação máxima do sono, ou seja, da inatividade.

Blanchot (2011, p. 16) aproxima a inatividade da morte. Orfeu é o “sem obra (*désouvré*), o desocupado, o inativo” e, como símbolo do artista, ele indica que a arte pressupõe uma relação intensa com a contemplação e com a morte. Assim, o espaço literário é uma abertura para outros estados de vida. Por isso, “Kafka, em certo sentido, já morreu, isso lhe foi dado (...) e esse dom está ligado àquele [dom] da escrita” (ibid). A doação da flor guarda em si a entrega de um dom de vida e da beleza poética, enquanto a espera da queixosa pomba por uma primavera, que talvez não surja, retorna à inegável sombra de “Sim, as rosas...”, à noite de “Para que os homens...” e ao sonho que envolve os poemas ora lidos, nos lembrando Eurídice. No entanto, o teor de transformação e de morte nem sempre está conectado à dor na poesia ortiziana, como propõe Daniel Freidemberg:

o tema da dor não pode ser verificado em toda a obra de Ortiz, é antes um eco distante, às vezes até imperceptível, deslocado ou mal incorporado como nuance pela celebração maravilhada do que existe, pela recriação em palavras do que seja a revelação milagrosa tida no encontro da sensibilidade com o mundo (Freidemberg, 2002, p. 17, tradução nossa).<sup>10</sup>

Desse modo, a poesia de Ortiz apresenta as aves, as plantas e o rio como imagens relacionadas a certa transitoriedade e desejo de compreensão de outras vidas, mesmo que para

<sup>10</sup> “el tema del dolor no puede verificarse en toda la obra de Ortiz, está más bien como un eco lejano, a veces hasta imperceptible, desplazado o apenas incorporado como un matiz por la asombrada celebración de lo existente, la recreación en palabras de aquello que de milagrosa revelación tiene el encuentro de la sensibilidad con el mundo”.

conhecê-las seja necessária a *partida* de si, a ida integral ao rio, ao limite da existência ou ao jardim de uma casa. O inapreensível se torna, em alguma medida, aquilo que é promissor e composto por um *chamado*, porque a paisagem é capaz de transcender ou abismar o sujeito.

Essa transcendência do mundo poético de Ortiz se configura a partir de certa errância, como uma paisagem que significa “vista do vento” e não de um eu fixo, uma poética de deslocamentos que, aos poucos, constituem uma metamorfose, mas que também guardam reticências em suas experiências e observações – presentes até mesmo no título dos últimos poemas lidos (“Sim, as rosas...”; “Sob os montes...”; “Para que os homens...”; e “A pomba se queixa...” – reforçando certa busca. Assim, a mesma espera da pomba parece ser a do eu poético que em todos estes poemas se lança à paisagem, com determinada atenção aos ventos dos montes ou à dualidade que cerca os homens – seus sonhos – e as rosas ou montes que o envolvem. O eu poético de Juanele, portanto, vivencia constantes deslocamentos, talvez em urgente busca de respostas que são compreendidas apenas quando se torna monte ou ave. Resistente ao fogo ditatorial, a poesia de Juanele evoca a um cantar já conhecido, que parece nos dizer que “*Amanhã vai ser outro dia*”.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização e apresentação de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização e edição brasileira de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. A retórica seca de um poeta fluvial. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs140916.htm>. Acesso em: 08 fev. 2025.
- DELGADO, Sergio. Introducción. In: ORTIZ, Juan Laurentino. *Obra completa: En el aura del sauce*. v. 1. Sergio Delgado (org.). Entre Ríos: Eduner, 2020.
- FREIDEMBERG, Daniel. Prólogo da antología – Juan L. Ortiz. In: ORTIZ, Juan Laurentino. *Antología*. Barcelona: Losada, 2002.
- GARCÍA, López. Banquete, vino y teoría musical en Plutarco: Quaestiones Convivales. In: SIMPOSIO ESPAÑOL SOBRE PLUTARCO, 6., 1998, Cádiz. *Actas* [...]. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999. p. 243-253.
- HAN, Byung-chul. *Shanzai: desconstrução em chinês*. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

HAN, Byung-chul. *Vita contemplativa ou sobre a inatividade*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2023a.

ORTIZ, Juan Laurentino. *Obra completa: En el aura del sauce*. v. 1. Sergio Delgado (org.). Entre Ríos: Eduner, 2020.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1-3. Livro digital.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *Escritos sobre filosofia de la naturaleza*. Tradução de Thereza Aberasturi. Madrid: Alianza, 1996.