UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES

A GRANDE COMÉDIA DA ANTIPOESIA

TESE DE DOUTORADO

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2021

JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES

A GRANDE COMÉDIA DA ANTIPOESIA

Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Viviana Bosi.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L864g Lopes, João Gabriel Mostazo
 A grande comédia da antipoesia / João Gabriel
 Mostazo Lopes; orientadora Viviana Bosi - São Paulo,
 2021.
 331 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Teoria Literária e Literatura
 Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
 Literatura Comparada.

 1. Nicanor Parra. 2. antipoesia. 3. comédia. I.
 Bosi, Viviana, orient. II. Título.

JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES

A GRANDE COMÉDIA DA ANTIPOESIA

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Viviana Bosi.

Aprovado em: 27/10/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Viviana Bosi – USP (Teoria Literária e Literatura Comparada)

Prof. Dr. Niall Binns – Universidad Complutense de Madri

Prof^ª. Dr^ª. Laura Janina Hosiasson – USP (Letras Modernas)

Prof^ª. Dr^ª. Betina Bischof – USP (Teoria Literária e Literatura Comparada)

SUPLENTES

Prof. Dr. Tiago Guilherme Pinheiro – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cecília Olmos – USP (Letras Modernas)

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura – USP (Literatura Brasileira)

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE
(TERMO DE ANUÊNCIA)**

Data da defesa: 27/10/2021

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Viviana Bosi

Nos termos da legislação vigente, declaro estar ciente do conteúdo deste exemplar corrigido elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 12/11/2021

(Assinatura da Orientadora)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – n. do processo: 2017/18516-4.

This study was financed in part by the São Paulo Research Foundation (FAPESP) – grant #2017/18516-4.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Viviana Bosi, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, pelas valiosas reflexões e observações sobre o texto, e pela imprescindível parceria ao longo de toda esta pesquisa. Às Prof^{as}. Dr^{as}. Betina Bischof, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, e Laura Janina Hosiasson, do Departamento de Letras Modernas, também pelas reflexões preciosas e incisivas, durante as duas bancas de Qualificação pelas quais este trabalho passou, e pela oportunidade dar continuidade ao trabalho no Doutorado Direto, que deu a esta pesquisa novo fôlego e escopo. Ao professor Horst Rolf Nitschack, da Universidad de Chile, pela organização junto à professora Viviana Bosi do Seminário “Latinoamerica entre los años 60 e 70 – nuevas miradas”, que ocorreu em agosto de 2018 em Santiago. Ao Prof. Dr. Niall Binns, da Universidad Complutense de Madri, que esteve na banca de avaliação desta tese e cujas leituras e apontamentos foram de fundamental importância para a sua finalização.

Ao Prof. Dr. Marcos Siscar, orientador da Monografia que está na origem deste trabalho, defendida em 2014 no curso de Graduação em Estudos Literários do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, pelo incentivo e parceria, fundamentais no início deste processo. Aos professores do IEL/Unicamp Alcir Pécora, Fabio Ackelrud Durão, Jeanne-Marie Gagnebin e Mirian Vivian Gárate, pelas aulas, leituras e debates, sem as quais minha formação como aluno e pesquisador teria sido outra, menos rica.

Aos colegas do grupo de estudos de poesia coordenado pela professora Viviana Bosi, Beatriz B. Saragoça Fernanda Morse, Iago Lago Hamann, Julia Izumino, Lucas Limberti, Mauricio da Silva Reis, Rafael Rapizo Nery, Reinaldo Rodrigues Monção Junior, Renan Nuernberger, Rita Loiola e Victoria Zanetti Largura, pelas leituras, questões e debates ao longo dos últimos anos. A Rosely de Fátima Silva, da secretaria do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, por toda ajuda e paciência. A Mary Anne Warken S. Sobottka, da UFSC, pelos diálogos parianos. A Gabriel Edé, pelas leituras e ajuda nas traduções dos poemas de Nicanor Parra, desde os tempos de Unicamp até hoje, e em especial pela contribuição às traduções que compõem este trabalho.

A Flávia Thomsen Mostazo, pelos livros contrabandeados do exterior, e pelo amor e carinho, sempre. A Lígia Mostazo, Sérgio Gabriel Lopes e Thiago Mostazo, pelo amor e pela vida inteira.

A Ines Bushatsky, por tudo o que não cabe aqui.

RESUMO

Este trabalho procura refletir sobre algumas das principais linhas de força da obra do poeta chileno Nicanor Parra (1914-2018), conhecido pela popularização do termo “antipoesia”. A partir de um recorte da obra do autor que considera sobretudo os livros publicados entre 1954 e 1985, a pesquisa se elabora através da leitura dos poemas e busca tangenciar os múltiplos sentidos do termo antipoesia, tanto no seu contexto imediato, a poesia chilena do século XX, quanto no seu sentido amplo, em relação a outras formas literárias historicamente consolidadas, como o poema lírico, a poesia de vanguarda e a poesia medieval. Para além, a obra de Parra é considerada também na sua relação com os impasses históricos, culturais e políticos do seu tempo; para isso, procura-se apreender a obra no panorama da segunda metade do século e a partir das tensões fundamentais da Guerra Fria. Amparam as reflexões sobre os poemas e sobre a poética parriana alguns dos principais trabalhos da fortuna crítica do autor, em especial as observações de Federico Schopf, Niall Binns, Marlene Gottlieb e Leonidas Morales, bem como as obras de críticos como Erich Auerbach e de filósofos contemporâneos como Alain Badiou, Mladen Dolar, Alenka Zupančič e Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Nicanor Parra; antipoesia; comédia.

ABSTRACT

This work seeks to reflect upon some of the main traces of the comical and iconoclastic poetry by Chilean author Nicanor Parra (1914-2018), known for the popularization of the term *antipoetry*. Mostly concerned with the books published by the author between 1954 and 1985, the research departs from the reading of the poems to try to apprehend the multiple meanings of the term antipoetry, both in its immediate context, the Chilean poetry of the 20th century, as well as in its broader sense, in relation to historically consolidated literary forms such as the lyric poem, avant-garde literature and medieval poetry. Moreover, Parra's work is considered also in its relation to the historical, cultural and political impasses of its time; in that sense, we seek to apprehend it against the panorama of the second half of the 20th century and in relation to the tensions of the Cold War period. These reflections are based upon widely recognized works of literary criticism written on Parra by Chilean authors and scholars such as Federico Schopf, Niall Binns, Marlene Gottlieb and Leonidas Morales, as well as it follows the paths indicated by literary critics such as Erich Auerbach and contemporary philosophers such as Alain Badiou, Mladen Dolar, Alenka Zupančič and Giorgio Agamben.

Keywords: Nicanor Parra; antipoetry; comedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I. A contradição do espantalho	27
II. A grande comédia funerária	51
III. O estilo humilde da antipoesia	85
IV. Poesia para depois do fim do mundo	131
V. A barganha da antipoesia	142
VI. Automatismo do espírito cômico	183
VII. Tensão: o sentido da ruptura	230
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	243
ANEXO: POEMAS TRADUZIDOS DE NICANOR PARRA	255

INTRODUÇÃO

A obra de Nicanor Parra (Chile, 1914-2018), autodenominado antipoeta, é múltipla e longeva, abarcando um período que vai dos anos 1930 até pouco antes da sua morte, em 2018. Parra publicou seu primeiro livro de poesia, *Cancionero sin nombre*, em 1937. Escrito sob a influência do poeta espanhol Federico García Lorca, conforme frequentemente assinalado pela crítica, e do surrealismo francês, o livro venceu o prêmio municipal de poesia de Santiago, e foi o bastante para colocar o nome do jovem poeta entre os mais promissores escritores chilenos do período. Foi no entanto em 1954, com a publicação de *Poemas y antipoemas*, que a obra de Parra adquiriu relevância internacional, com as primeiras traduções para o inglês já nos anos seguintes. Em 1962, saiu em Santiago *Versos de salón*. Em 1967 o autor publicou *Canciones rusas*, e em 1969 *Obra gruesa*. Em 1972, com a publicação de *Artefactos*, Parra inicia uma pesquisa com poesia visual, caligrafia e colagens poéticas, que se estenderá pelas décadas seguintes. Em 1982 publica uma primeira plaquete intitulada *Ecopoemas*. Em 1983 publica *Poesia política* (onde se encontra a seção “Ecopoemas”, distinta da plaquete do ano anterior – é nesta seção que se encontram os ecopoemas mencionados aqui), e *Chistes para desorientar a la policía poesía*, e em 1985, *Hojas de Parra*. Em 2004, vem a público *Lear: Rey & Mendigo*, tradução antipoética da peça de Shakespeare. Em 2006, com *Discursos de Sobremesa*, o poeta, já há anos cotado para o Nobel de Literatura, realiza paródias de discursos de honraria. Neste mesmo ano de 2006 o primeiro de dois volumes das suas *Obras completas & algo* + sai pela editora Galaxia Gutenberg, de Barcelona, organizado por Niall Binns e Ignacio Echevarría, e em grande parte graças ao esforço e à insistência do seu conterrâneo Roberto Bolaño, um dos maiores entusiastas do antipoeta. Este volume reúne toda a produção de Parra entre 1935 e 1972; o segundo volume, que abarca a obra parriana de 1975 a 2006, saiu pela mesma editora em 2011. Ao longo dos últimos setenta anos, a obra de Nicanor Parra atravessou diversas fases, do verso livre ao decassílabo¹ e aos poemas visuais, da poesia ecológica ao chiste e ao mais recente *Antiprosa*, antologia de seus escritos em prosa, publicada em 2015.

Trata-se, como dissemos, de um corpo de trabalho múltiplo e longo, mas também surpreendentemente consistente. Em que pesem as variações de tom, ferramentas e tema ao longo das décadas, as principais questões que atravessam a obra parriana são identificáveis em

¹ Embora em espanhol a metrificação se dê da mesma maneira que em português (isso é, em sílabas, e não, por exemplo, em pés), para dar nome ao metro considera-se a última sílaba, mesmo que ela não seja tônica (o que não fazemos em português). Assim, o que chamamos de heptassílabo (sete sílabas), em espanhol se diz *octasílabo* (oito), e o nosso decassílabo (dez) diz-se em espanhol *endecasílabo* (onze sílabas); trata-se, no entanto, da mesma coisa.

todos os volumes de poemas, coletâneas de peças visuais, exposições e aparições públicas realizadas por ele, sobretudo a partir da publicação de *Poemas y antipoemas* em 1954, momento em que se inaugura a “obra madura” do autor e em que tem início, de fato, aquilo que, a partir dali, passaria a ser chamado de “antipoesia”. Talvez a mais fundamental dessas questões seja a exploração dos diversos modos de relação entre arte e vida: em que medida a poesia pode almejar a representação da vida real, cotidiana, efetivamente vivida pelas chamadas “pessoas comuns”, e não apenas representar a vida extraordinária dos sentimentos sublimes ou das visões inflamadas de uns poucos eleitos? Este parece ser o problema de base da antipoesia, e faz parte do repertório parriano, ao longo dos anos, a reiteração e reformulação desta questão.

Se a antipoesia parriana é ou não bem-sucedida nesta tarefa – e se esta é, afinal, uma tarefa pertinente, que tem algum sentido – não é exatamente a questão desta tese. O que nos interessa é, antes, procurar compreender como, exatamente, a obra de Parra se coloca diante desta questão, e que ferramentas ela utiliza para primeiro formulá-la, e em seguida procurar respondê-la. Isso implica em reconhecer, também, os diversos preconceitos ou caricaturas que a antipoesia produz, ao falar de uma suposta “poesia tradicional” contra a qual estaria investindo, em favor de uma poesia porosa à “vida da tribo”, como Parra gostava de dizer. Algumas manifestações destas caricaturas, a que chamamos de “espantalhos”, são o objeto de reflexão do primeiro capítulo, no qual procuramos desdobrar uma certa fantasia interna da antipoesia, imprescindível para a sua consistência enquanto projeto poético, em relação a uma poesia de tradição lírica. Ali, importa menos se o que Parra diz sobre outros poetas tem algum valor descritivo real, e mais investigar como e por que ele precisa projetar a imagem fantasiosa de uma poesia lírica, eloquente, séria e empolada, para levantar contra ela a bandeira da sua própria poesia, anti-lírica, prosaica, cômica e vulgarizada. Desfazer logo no início o possível engano de que precisamos “comprar” a ideia de que a antipoesia é de fato uma poesia de ruptura absoluta com uma difusa e confusa “poesia tradicional”, como Parra gostaria de nos convencer, é também um dos objetivos deste primeiro capítulo. Evidente que há rupturas profundas entre a antipoesia e diversas linhas de força da poesia ocidental do século XIX e da primeira metade do século XX, mas as coisas nunca serão tão simples quanto o discurso anárquico-militante do antipoeta faz, por vezes, supor. Não é objeto desta tese, por sua vez, a comparação demorada entre esta imagem de uma poesia tradicional e a realidade dos poemas e poetas contemporâneos a Parra. Embora usemos de expedientes comparativos em certos momentos, não se pretende, aqui, nem desmentir nem comprovar a antipoesia no seu discurso de ruptura com uma ou outra tradição poética; o que se quer é compreendê-la como fenômeno em si mesmo produtor de

sentidos, como poética poderosa e consistente, manancial de interessantíssimas contradições internas e, no fim das contas, como o divertidíssimo e fascinante corpo poético que ela é.

O leitor ou a leitora talvez notará que a divisão dos capítulos desta tese se organiza a partir do que poderiam ser chamados de eixos temáticos. Com efeito, cada capítulo procura abordar, na medida do possível, um problema relacionado a um tema diferente, presente na obra de Parra. Por mais que os temas se inter cruzem, como veremos que de fato ocorre, e ainda que ao longo do caminho algumas noções venham a se consolidar, procurou-se manter relativa independência entre os capítulos, de modo que a leitura dos capítulos finais prescindisse, ao menos em parte, da leitura dos iniciais. Cada capítulo é concebido como uma espécie de ensaio em si mesmo, que se articula, sim, a uma investigação de escopo mais amplo, mas que guarda certa autonomia e, espera-se, alguma coesão interna. As razões para este método de trabalho são algumas; principalmente, ele é fruto da indisposição do autor desta tese para encapsular a obra parriana em uma questão central de análise ou para estabelecer um recorte mais restrito no corpo da produção do autor. A obra de Parra é simplesmente múltipla e interessante demais para que soubéssemos formular uma questão central em torno da qual a reflexão orbitasse, que não fosse apenas “o que é, afinal, antipoesia?”; e o desejo de abarcar diferentes momentos da sua produção era demasiado forte para que pudéssemos nos resumir a estudar, por exemplo, um livro, ou um conjunto seletivo de problemas. Ademais, há excelentes trabalhos, no Chile, claro, mas também no Brasil, que dão conta de investigar com muito mais profundidade do que se faz aqui um livro como *Poemas y antipoemas*, ou os conjuntos de *Sermões do Cristo de Elqui*, ou a tradução de Parra para o *Rei Lear* de Shakespeare.² Por sua vez, não tenho conhecimento de que se tenha produzido até aqui no Brasil um trabalho que procure realizar um sobrevoo mais amplo na obra do autor, sendo esta uma outra razão pela qual me concedi a liberdade de saltar entre temas e poemas diversos, propondo num mesmo capítulo a leitura de poemas de livros publicados em décadas diferentes, quando as problemáticas que estavam sendo investigadas pudessem ser assim aprofundadas.

Contudo, é preciso fazer um recorte. Assim, as análises aqui propostas se concentram sobretudo nos livros publicados entre 1954 e 1985. Este é, com efeito, o período mais produtivo da trajetória do autor, que vai de *Poemas y antipoemas* a *Hojas de Parra* (1985), e passa por *Versos de salón* (1962), *Canciones rusas* (1967), *Obra gruesa* (1969), *Artefactos* (1972), *Emergency poems* (1972), os dois volumes de sermões do Cristo de Elqui (1977; 1979) e *Poesia política* (1983). Neste período, tem-se a inauguração em livro do projeto antipoético, que

² Parra publicou em 2004 uma tradução antipoética da peça de Shakespeare. Para uma análise da obra, ver a Tese de Doutorado de Antonia Javiera Cabrera Muñoz (MUNOZ, 2009).

começa a se desenhar ainda nos anos 1940; o aprofundamento do que podemos chamar de uma “primeira fase” da antipoesia, que vai até o fim dos anos 1960, com *Obra gruesa*, fase marcada pelo uso cada vez mais regular do decassílabo, a partir de *Versos de salón*; o momento de crise mais aguda da obra, com os *Artefactos* visuais, em que a própria ideia de antipoema e de sujeito poético é colocada em xeque; a reconstituição de um sujeito do poema, a experimentação com o eu-mascarado e a reação de Parra à ditadura militar chilena, nos sermões do Cristo de Elqui dos anos 1970;³ e a poesia ecológica e as problemáticas do fim do mundo, nos anos 1980. Ao longo dessas três décadas, os procedimentos usados por Parra se modificam, se sobrepõem e se repetem, sem que necessariamente haja um progresso contínuo de um ponto a outro, mas havendo, isso sim, uma constante, e podemos dizer histórica, busca por uma poesia nova, fresca, e que ao mesmo tempo desconcerte e apele imediatamente ao leitor.

Versos de salón, o primeiro livro de Parra a usar regularmente o decassílabo como metro organizador, compõe também parte da reflexão do primeiro capítulo desta tese, no qual, além de investigar o “espantalho” de que falávamos, nos detemos sobre dois dos principais elementos da poesia parriana do período: o poema dialogado e o monólogo dramático. O capítulo propõe a hipótese de que parte da novidade da antipoesia em relação a outras poéticas contemporâneas suas está na implementação de uma dimensão teatral ou dramatúrgica no tratamento de alguns temas tradicionais da poesia, como a relação entre amantes, e outros menos comuns aos leitores da época, como uma conferência científica ou as angústias da vida de um professor. Ainda que evidentemente não tenham sido inventados por Parra, o monólogo dramático e a poesia dialogada são expedientes constantes em toda a obra, e *Versos de salón* oferece exemplos de utilização destas técnicas como nenhum de seus outros livros.

O objeto de reflexão do segundo capítulo desdobra-se das investigações sobre o monólogo dramático; poderíamos que este capítulo começa como uma espécie de “estudo de caso” das problemáticas abordadas no capítulo anterior. Isso pois o que procuramos elaborar, ali, são as implicações para a antipoesia de uma das suas figuras mais reconhecíveis, a do morto falante. O morto falante, em geral, aparece em poemas que utilizam a técnica do monólogo dramático, mas que, por conta do desconcerto causado pelo tema e pelo seu tratamento – a apresentação de um morto que toma a palavra – provoca o que procuramos traçar como uma transformação da própria noção de sujeito nos antipoemas, em especial na sua relação com o

³ O Cristo de Elqui é um personagem recuperado por Parra da tradição popular chilena, que havia sido o alterego de Domingo Zárata Vega (1898-1971), figura popular no Chile dos anos 1930, místico que dizia ser o messias, e que morrera no esquecimento. Parra publica em 1977 o livro *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* e, em 1979, *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Em ambos os livros, apesar de assiná-los como Nicanor Parra, o eu-lírico de todos os poemas é o personagem instável, irritadiço e inconstante do pregador Cristo de Elqui.

problema da temporalidade. Propomos, como hipótese, investigar o que chamamos de um “tempo messiânico”, que estaria ligado a certo tipo de poesia de evocação épica dos mortos (da qual nosso exemplo é o Neruda de *Canto general*) e, em contraste, um “tempo apocalíptico” da antipoesia, para a qual o canto poético não pode reviver os mortos porque estes não são capazes sequer de morrer. Esta é a primeira instância de algo ao qual iremos aludir algumas vezes, nos capítulos seguintes: a íntima relação, incentivada pelo próprio Parra, entre a antipoesia e o tema do Apocalipse.

Naturalmente, a ideia de Apocalipse convoca todo um aparato de interpretação simbólica que diz respeito à tradição bíblica, judaico-cristã. Esta é uma das razões pelas quais somos incentivados a nos aprofundar nas relações entre a antipoesia de Parra e o cristianismo, objeto da investigação do terceiro capítulo, que se concentra na obra parriana dos anos 1970, na sua relação com o contexto da ditadura militar e, principalmente, na personagem desconcertante do Cristo de Elqui. Na encenação de um pregador popular que profere seus sermões em uma praça pública para os fieis, nos vemos outra vez diante do recurso do monólogo dramático. Contudo, os sermões de Elqui introduzem na obra de Parra um nível de deformação do sujeito e da retórica poética que não haviam sido vistos antes, nos poemas dos anos 1960. Mais além, estes poemas estabelecem uma relação de tal modo ambivalente tanto com o contexto imediato da ditadura quanto com uma antiga tradição de pregação cristã, que podem causar desconcerto até nos leitores mais habituados à cáustica ironia parriana. As hipóteses que procuramos desdobrar nesse capítulo dizem respeito precisamente aos efeitos e implicações deste desconcerto, e são levadas adiante no capítulo seguinte, o quarto, no qual somamos às reflexões o tema do fim do mundo propriamente dito, a partir da leitura da poesia ecologista, ou “ecopoesia”, que se segue aos sermões do Cristo de Elqui, na virada para os anos 1980.

Se até aqui, ainda que de maneira não totalmente intencional, seguíamos uma progressão mais ou menos cronológica, dos anos 1960 aos anos 1980, de *Versos de salón* aos ecopoemas, o quinto capítulo procura dar um salto para trás e investigar a relação conflituosa entre a antipoesia e as vanguardas históricas da primeira metade do século, em especial as vanguardas militantes da poesia engajada da década de 1930. A partir do confronto entre os diferentes modos de articular poesia, ética e política em uma e outra, propomos a hipótese de uma “barganha da antipoesia” para dar conta da passagem entre a poesia comunista e de fundo épico que marcou, nos anos 1930, a obra de autores como César Vallejo e Pablo Neruda, para a poesia anarquista e cômica de Parra, nos anos 1950-60. A passagem entre a vanguarda e antipoesia é analisada, contudo, tendo em vista as necessárias ressalvas de que nem a antipoesia é uma forma

literária que “se segue” às vanguardas, simplesmente, e nem as vanguardas são um fenômeno único e unívoco.

No sexto capítulo, há dois objetos de análise: a relação entre a antipoesia e o discurso religioso, interpretada a partir do conceito de profanação proposto por Giorgio Agamben, e uma investigação mais consequente do aspecto propriamente cômico da antipoesia, que tem como base a teoria da comédia proposta pela filósofa Alenka Zupančič. Profanação e comédia são duas dimensões que produzem, nos antipoemas, efeitos parecidos, ou correlatos. Tanto uma como a outra dizem respeito a um aspecto central do universo parriano: a não-totalidade do mundo e da experiência do sujeito. Físico e matemático, Parra conhecia como poucos poetas as implicações profundas das teorias científicas mais avançadas da sua época, o que inclui especialmente, no seu caso, as ideias de não-totalidade e contradição que surgem no horizonte da física quântica. Um poeta que saiba incorporar de maneira consequente na sua obra aspectos da ciência do seu tempo, e que se sinta à vontade para abordá-los com conhecimento de causa, não deixa de ser um caso raro na história da poesia. Sem entrar em discussões sobre a física quântica que obviamente fogem do nosso escopo, procuramos nesse capítulo argumentar que a ideia de não-totalidade é fundamental para compreender o universo da antipoesia, tanto na sua relação com o sagrado quanto no que diz respeito à comédia que lhe é constitutiva.

O sétimo capítulo, que encerra esta tese e funciona como uma espécie de Conclusão, toma a pista deixada pelo capítulo anterior para se deter sobre dois problemas. O primeiro é procurar compreender, afinal, o gesto de ruptura da antipoesia; em que sentido é possível falar, no âmbito de uma literatura moderna da segunda metade do século XX, em ruptura? O segundo diz respeito ao problema da “tensão” nos antipoemas, em especial nos *Artefactos*, que ocupam na trajetória parriana um lugar de crise do antipoema; a partir desta noção, procuramos investigar em que sentido é lícito, afinal, falar que a antipoesia articula uma dimensão do “comum” da linguagem. Por fim, encerra esta tese um Anexo em que se apresentam as traduções para o português de todos os poemas de Parra citados no trabalho, na intenção de oferecer uma breve antologia do autor para o público brasileiro, bem como de auxiliar o acompanhamento das leituras realizadas ao longo dos capítulos.

Em janeiro de 2018, quando Nicanor Parra morreu, o antipoeta já havia se consagrado há muito tempo como um dos autores latino-americanos mais importantes da segunda metade do século XX. Para alguns, até o momento de sua morte, Parra era o maior poeta vivo do Ocidente; para outros, era um autor supervalorizado, cujos disparates tinham mais pirotecnia do que qualidade literária. Seja como for, a antipoesia que ele introduziu na literatura de língua

espanhola certamente fez com que a sua obra e as questões que ela coloca em jogo se tornassem incontornáveis para poetas e críticos que a ela se seguiram – sobretudo no Chile, onde a antipoesia determinou de modo definitivo o desenvolvimento da poesia a partir dos anos 1950-60, tendo sido incorporada, reformulada e frequentemente criticada por obras como as de Enrique Lihn, Rodrigo Lira, Raúl Zurita, entre outros. Agraciada em 2011 com o Prêmio Cervantes, a obra de Parra, largamente influente no mundo hispano-americano, permanece, contudo, virtualmente desconhecida do público brasileiro, em razão, sobretudo, da sua precária penetração no nosso mercado editorial. À parte alguns poemas recolhidos em uma antologia publicada em 2009, em uma parceria entre as academias brasileira e chilena de Letras, e uma ou outra tradução publicada de maneira dispersa em blogs e revistas online, os antipoemas na sua grande maioria nunca haviam sido vertidos para o português até o aparecimento da primeira antologia comercial do autor no Brasil, publicada pela Editora 34 no final de 2018. Durante os seus 103 anos de vida, portanto, Parra foi pouco apresentado comercialmente ao público leitor de língua portuguesa, embora seja conhecido já há bastante tempo nos meios acadêmicos e literários. Apesar disso, não se pode dizer que a quantidade de artigos e teses escritas sobre a sua obra em português represente uma larga influência, de fato, sobre o nosso pensamento poético, ao menos se comparada com a (naturalmente mais vasta) bibliografia sobre o autor escrita em espanhol, da qual faz parte a (igualmente compreensível) vastíssima bibliografia sobre antipoesia no Chile.

É preciso ter em mente, de saída, que o termo *antipoesia* não foi inventado por Parra, tendo aparecido na própria literatura chilena já nas primeiras décadas do século passado, na poesia de Vicente Huidobro. O termo, para além, não escapava ao vocabulário do círculo formado por leitores, escritores e críticos da primeira metade do século – seja em chave positiva/propositiva, como em Huidobro, seja com certa reticência, como no caso do proeminente crítico Alone que, conhecido por advogar em nome de uma conservação do alto estilo Modernista⁴ que a poesia de vanguarda ia aos poucos substituindo entre os anos 1920 e 1930, escreveu, sobre a *Residencia en la tierra* de Neruda: “*En Neruda podemos divisar, por primera vez, el caos poético o antipoético en que el mundo se sumergió después de la Gran*

⁴ O termo “Modernista”, como utilizado no contexto hispano-americano, refere-se à poesia das últimas décadas do século XIX e início do século XX, cuja figura central e mais influente é a do grande poeta nicaraguense Rubén Darío. À diferença de como o usamos no Brasil, o termo não se refere à literatura experimental e combativa dos anos 1910-20, mas, ao contrário, àquela contra a qual esta se insurgira. A rigor, não há no Brasil um “Modernismo” no sentido que há na América Espanhola; seu lugar na história literária equivale ao nosso Parnasianismo apenas na medida em que faz sentido falar em termos de uma história da literatura. O nosso Modernismo (representado por exemplo pela Semana de 22) é nesse sentido, por sua vez, equivalente ao que nos países hispânicos se chama, simplesmente, de Vanguardas.

Guerra”.⁵ Não obstante, a ideia da antipoesia como um projeto poético, que se lança ao mesmo tempo contra a lírica Modernista (no sentido hispano-americano – ver nota 3) e as vanguardas, foi elaborada pela primeira vez na obra de Nicanor Parra – desenvolvendo, portanto, uma tendência algo latente na poesia chilena do período. Lançando mão de um expediente altamente irônico e humorístico, a antipoesia de Nicanor Parra procura contrapor às vozes empostadas da poesia tradicional, a fala cotidiana; à alta cultura, a cultura popular; às Letras, a vida.

Nicanor Parra pertence à primeira geração de uma tradicional família chilena de artistas, que, entre músicos, arquitetos e artistas plásticos, inclui a cantora popular Violeta Parra, irmã mais nova do poeta. Parra nasceu em 5 de setembro de 1914, na pequena cidade de San Fabian de Alico, próximo a Chillán, no sul do Chile. No início dos anos 30, mudou-se para Santiago, retornando a Chillán em 1937 para ensinar física e matemática no colégio onde havia estudado durante a infância. Apareceu na antologia *Ocho Poetas Chilenos* de 1938, organizada por Tomás Lago⁶ e publicada pela Sociedad de Escritores de Chile. Na década seguinte, estudou matemática avançada na Brown University, nos Estados Unidos, e em 1946 passou a ocupar a cadeira de Mecânica Racional da Universidad de Chile. Em 1949 mudou-se para Oxford, onde estudou cosmologia. Leitor de Pound, Eliot e Kafka, na Inglaterra Parra desenvolveu boa parte do que viria a chamar, no início dos anos 50, de antipoesia. Publicou, entre 1938 e 1954, diversos poemas em antologias e revistas universitárias chilenas.

É importante observar que, embora tenha tido, a partir de certo momento de sua vida adulta, uma vida intelectual internacional, Parra manteve-se sempre profundamente conectado com a cultura chilena, sobretudo com as tradições populares da canção e do verso. Em 1958, escreveu o poema *La cueca larga*, que visita, a partir do ponto de vista irônico e esquizofrênico que desenvolveria mais tarde nos antipoemas, a tradição do gênero musical chileno da *cueca*. O contexto cultural chileno da primeira metade do século passado, tanto popular quanto da chamada cultura oficial,⁷ é fundamental para a concepção antipoética, mesmo ela tendo tido lugar, em boa medida, durante o período vivido pelo poeta na Inglaterra.⁸ O exercício da compreensão deste contexto pode apresentar algumas dificuldades para o leitor brasileiro, pois

⁵ Alone, *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*, Santiago, Nascimento, 1931, p. 116 (apud SCHOPF 2000, p. 84).

⁶ Tomás Lago foi um dos primeiros intelectuais no meio literário chileno a reconhecer a importância da antipoesia, tendo sido também amigo pessoal de Parra.

⁷ Entende-se por sistema “oficial” de cultura um sentido institucional, a partir do fato de que, à época, em boa medida o discurso contra o qual a antipoesia insurge está vinculado a certas instituições (órgãos culturais do governo, universidades, associações nacionais de escritores etc.).

⁸ As correspondências entre Nicanor Parra e Tomás Lago referentes a esse período revelam de um lado a consciência, por parte do autor, de estar elaborando um tipo de literatura radicalmente diferente do que até então se produzia em língua espanhola, e, de outro, a ansiedade em tornar visível esse fato diante do juízo do amigo.

a modernização da nossa literatura nacional se deu de maneira bastante diferente daquela ocorrida no Chile. Isso se deve tanto ao surgimento de figuras que, em certa medida, acabaram por exercer uma espécie de domínio sobre a produção e a influência literária do país (como é o caso de Neruda, que, consagrado desde os anos 1930 como figura pública e popular,⁹ não tem correspondente no Brasil), quanto a razões de caráter histórico, no que diz respeito ao desenvolvimento cultural de ambos os países.

Em termos globais, a obra antipoética de Parra começa a se desenvolver, entre os anos 1940 e 1950, em um momento traumático para o século XX. Tendo vivido na Inglaterra por dois anos, entre 1949 e 1951, Parra presenciou em primeira mão, como aponta Niall Binns (2015), os efeitos desoladores do pós-guerra. É importante reparar que, em grande medida, a antipoesia começou a ser concebida em um país

[...] profundamente golpeado por la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y por la conciencia de estar enfrentándose, en la recién inaugurada Guerra Fría, a una lucha potencialmente aún más destructiva. [...] Es decir, Parra vivió dos años en un país traumatizado y con miedo.

(BINNS, 2015)

Na esteira daquilo que Adorno diz sobre esse período, ao mencionar uma “poesia depois de Auschwitz”, em uma expressão que se notabilizou, a antipoesia também se verá diante do problema da relação entre a lírica e a sociedade em decorrência das transformações sociais, políticas e existenciais da metade do século.

Para Adorno, as consequências da Segunda Guerra Mundial vão muito além da destruição material e da reconfiguração geopolítica após o conflito; na realidade, a guerra marcaria um momento de transição fundamental na relação entre o sujeito e o mundo à sua volta, entre o ser humano e a sua experiência – sobretudo quanto à sua experiência temporal, abolindo-se a capacidade humana de constituir memória. Já na primeira parte de *Minima moralia*, escrito ainda durante a guerra, em 1944 (e cuja epígrafe de Kurnberger – “*Life does not live*”, na tradução para o inglês de E.F.N. Jephcott – dá o tom dos fragmentos que a compõem) Adorno retira do ritmo da guerra, e da sua escala, as consequências para uma transformação da experiência humana que determinará o período pós-conflito, num movimento que já se iniciara com a Primeira Guerra:

⁹ Embora seja preciso dizer que a recepção de Neruda pela crítica chilena da época esteve longe de ser unânime.

Já, na vez passada [Primeira Guerra] a inadequação do corpo à batalha material tornara impossível a verdadeira experiência. [...] Mas a Segunda Guerra subtrai-se já tão completamente à experiência como aos movimentos do corpo o funcionamento duma máquina.

(ADORNO, 1992, p. 44)

De um lado, portanto, é por conta desse divórcio entre a escala humana, na sua unidade corporal, e a escala da guerra, nos seus aparatos mecânicos – na velocidade das suas metralhadoras, nos seus bombardeios aéreos e nos seus tanques e canhões de longo alcance – que qualquer constituição de experiência humana a partir daí está conseqüente e irreversivelmente abolida: “[A guerra não] deixará uma impressão duradoura e inconsciente na recordação” (ADORNO, 1992, p. 44). De outro, o ritmo das campanhas (“descontínuas, separadas por pausas vazias: a polaca, a norueguesa, a francesa, a russa, a tunisina, a invasão”, *idem*, p. 44) subitamente impôs à humanidade também um ritmo temporal cuja marca é essa mesma sucessão de choques: “A vida converteu-se numa sucessão intemporal de choques, entre os quais se abrem vazios, intervalos de paralisia” (p. 44) – o que para Adorno tem como conseqüência última uma transformação no destino final da humanidade: “tudo isto é mais uma expressão da estiolada experiência, do vazio entre os homens e o seu destino, em que propriamente consiste o destino.” (p. 45).

Tanto o divórcio entre o ser humano e o mundo no qual ele luta para sobreviver, com a sua conseqüente abolição da experiência de reminiscência, quanto a “sucessão intemporal de choques, entre os quais se abrem vazios, intervalos de paralisia” de que fala Adorno serão refletidos pela poesia feita a partir da segunda metade do século. E sobretudo se pensarmos que a capacidade de constituição de memória e experiência, de um lado, e a experiência da passagem do tempo de outro, constituem em larga medida os traços fundamentais da experiência lírica, as transformações de que estamos falando serão radicais e profundas – talvez mais radicais do que aquelas já antevistas pela primeira irrupção destrutiva na poesia mundial que foram as vanguardas, décadas antes, das quais as antipoesias da segunda metade do século são certamente herdeiras.

Some-se a isso a instabilidade da Guerra Fria, a partir de 1947, e têm-se as condições nas quais a antipoesia se desenvolverá. Um outro pensador do pós-guerra, Günther Anders, profundamente impactado pelas catástrofes de Hiroshima e Nagasaki, adverte que “não se deve

começar o dia com a ilusão de que isso que nos cerca é um mundo estável”.¹⁰ Contribui ainda para que Parra estivesse em sintonia com toda essa atmosfera do pós-guerra o fato de ter ido já em 1949 para Oxford completar seus estudos de cosmologia. Sobre o período inglês de Parra – período no qual foi gestada grande parte da sua primeira antipoesia, cuja publicação se inicia em 1954 – Niall Binns presta contas bastante esclarecedoras, no artigo “Té, margarina y austeridade: Nicanor Parra en la postguerra inglesa”, em que analisa o poema “Preguntas a la hora del té”, da primeira parte de *Poemas y antipoemas*:

Allí está la niebla propia de la contaminación atmosférica que vivió en Oxford (sobre todo en la particularmente helada primavera que hubo en 1950); allí están las lecturas que hizo en Oxford de Eliot (aunque las nieblas y los téis del norteamericano eran anteriores a su llegada a Inglaterra). Allí están, también, las huellas de su residencia en un país profundamente golpeado por la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y por la conciencia de estar enfrentándose, en la recién inaugurada Guerra Fría, a una lucha potencialmente aún más destructiva, que tenía sus prolegómenos en la Guerra de Corea (1950-1953), en la que participaron casi cien mil soldados británicos. Parra vivió los inicios no solo de la Guerra Fría sino también de la Guerra Fría Cultural. Habrá seguido, en la prensa británica, las denuncias sistemáticas de las atrocidades de Stalin, el amable "Uncle Joe" de cinco años antes, vilipendiado ahora como monstruo; llegó a Inglaterra poco después de la publicación de *1984* y en su segundo año en Oxford habrá leído las necrologías sobre Orwell, un autor convertido de inmediato, a pesar de sus largos años de militancia anticapitalista, en el ideólogo liberal pero sobre todo antitotalitario por excelencia de la Guerra Fría; habrá visto, además, la aparición de libros como *The God that Failed* (1950), una colección de ensayos escritos por seis intelectuales prestigiosos (entre ellos Arthur Koestler, André Gide y Stephen Spender) que habían sido comunistas o compañeros de viaje del comunismo y relataban la historia de su militancia en términos de fe, crisis de la fe y apostasía. Por otra parte, la postguerra estaba precipitando el desmantelamiento del Imperio, y Parra habrá presenciado la ardua pero definitiva toma de conciencia de que Gran Bretaña no volvería a ser la potencia que fue.

(BINNS, 2015)

À poesia desse período conturbado, Michael Hamburger deu o nome genérico de “antipoesia”. Vale a pena seguir o seu raciocínio, pois ele muito esclarece sobre os impasses e conflitos da poesia nesse início de Guerra Fria, nos quais Parra começaria logo a tomar parte.

¹⁰ “...for you should not begin your day with the illusion that what surrounds you is a stable world.” (ANDERS, “Commandments of the Atomic Age”, 1957, p. 11).

O ensaio de Hamburger abarca uma variedade bastante grande de autores, de diferentes línguas e contextos sociais, e procura ver nos poemas analisados uma tendência àquilo que ele chama de “uma nova austeridade” (HAMBURGER, 2007) da poesia pós-guerra. As reflexões de Hamburger vêm a propósito para entendermos o contexto político e poético no qual Nicanor Parra desenvolve a sua antipoesia particular:

A nova antipoesia – produto da Segunda Guerra Mundial, assim como a bem diversa antipoesia do dadaísmo foi um produto da Primeira Guerra Mundial – surgiu de uma aguda desconfiança de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia. Para os novos antipoetas, não bastava que a poesia fosse tão bem escrita quanto a prosa. Ela deveria também ser capaz de comunicar de maneira tão direta quanto a prosa, sem recorrer a uma linguagem especial, que se distinguisse sobretudo por seu caráter metafórico.

(HAMBURGER, 2007, p. 307)

Parra faz parte, por assim dizer, de um conjunto de autores que, após a Segunda Guerra Mundial, se veem impossibilitados de “seguir poetizando” (como diz o poema “*La poesía terminó conmigo*”, de *Versos de salón*). São contemporâneos dos antipoemas autores tão diferentes, mas tão próximos nesse sentido, quanto João Cabral, Drummond, William Carlos Williams, Marianne Moore, Bertolt Brecht e Pablo Neruda, entre outros – cada um, um antipoeta à sua maneira, e apresentando essa nova austeridade em distintos graus e sentidos. O que une obras tão distintas é, para Hamburger, a necessidade de dar conta de uma experiência humana para além da linguagem poética tal qual ela vinha sendo elaborada até então (lírica, sentimental e metaforicamente), a experiência daquilo que poderíamos chamar, para já começar a seguir a pista proposta por Parra, de “vida”, ou de “cultura popular” (este último é o caso de alguns, não todos, os antipoetas citados por Hamburger): “Na nova antipoesia, por outro lado, sentimento e metáfora estavam subordinados a uma função ‘objetiva’, a apresentações de realidades sociais relevantes” (p. 324).

Se o problema é esse, portanto, não é de se surpreender que o papel do poeta como sujeito lírico frente este novo mundo que se abria, a partir de 1945, será questionado amiúde por esse conjunto de autores, em especial por Brecht, “menos interessado na qualidade de seus próprios sentimentos [...] do que num dilema que deve ser resolvido pela ação política: a abolição da pobreza” (HAMBURGER, p. 320). Nesse período, a posição do sujeito-poeta frente ao mundo assume novos contornos políticos, e o efeito sobre as técnicas e artimanhas do ofício poético é grave o bastante para fazer com que um grande número de poetas volte-se com unhas

e dentes contra tudo aquilo que se assemelhe à lírica, nos seus próprios poemas e nos dos seus contemporâneos,

[...] já que a nova antipoesia, começando com grande parte da de Brecht, deveria reduzir a dicção poética aos elementos que não nos parecem mais metafóricos nem figurativos, pois pertencem ao repositório dos usos da prosa. Considerava-se a invenção de metáforas e símiles um luxo, um ato de indulgência para consigo mesmo, já que a poesia poderia passar sem tais acréscimos linguísticos pessoais.

[...]

A nova austeridade [...] fez com que se descartassem as suposições [...] de que o sentimento pessoal e a imaginação pessoal seguem de acordo com verdades gerais de um tipo significativo; de que as percepções mais puras e intensas de um poeta continuam a ser exemplares porque eles encontram nomes para aquilo que de outra forma continua sem nome.

(HAMBURGER, 2007, pp. 322;343)

Pela maior parte, a sua antipoesia de Parra está em perfeita sintonia com tudo o que Hamburger levanta como traço de época. Ela é avessa a um certo isolamento subjetivo no qual a lírica implica, e também busca a dissolução do sujeito poético nessa objetividade da vida cotidiana. Ela também recusa as dicções rocambolescas e o hermetismo imagético da poesia anterior, em favor da linguagem coloquial e da imagem cotidiana, do ditado popular, do mecanismo imanente de criação poética contido em cada dono de armazém, em cada balconista, auxiliar de escritório ou garçom de praça de alimentação, por menos “poetas” que se possa considerá-los. Por outra parte, a antipoesia de Parra talvez não seja exatamente *austera*, no sentido da segura linguística que Hamburger propõe; ao menos no seu primeiro momento, ela não tanto recusa frontalmente a poesia anterior quanto a parodia, e procura implodi-la de dentro para fora.

Sobre a antipoesia de Parra – que é, ainda, um caso particular de antipoesia, pensando no panorama de Hamburger, já que foi a única que se autodenominou efetivamente como tal¹¹ – René de Costa, na introdução à edição espanhola de *Poemas y antipoemas*, também descreve

¹¹ É curioso que Hamburger não se debruce sobre nenhum poema de Parra, embora tenha conhecimento da sua obra, haja visto que, logo nas primeiras páginas de “Uma nova austeridade”, dedica ao antipoeta a seguinte nota de rodapé: “O termo ‘antipoemas’ foi usado pelo poeta chileno Nicanor Parra, exatamente no sentido que eu tenho em mente, na coletânea *Poemas y antipoemas*, escrita entre 1938 e 1953, e publicada em 1956 [1954, na verdade]. Diferentemente dos antipoemas dadaístas e surrealistas, os antipoemas de Nicanor Parra distinguem-se pelo cultivo e penetração do ordinário, por uma dicção deliberadamente coloquial e pela introdução de *personae* definidas por suas funções numa ordem social conhecida”. (HAMBURGER, 2007, pp. 309-10, n.2).

essa situação, do ponto de vista das possibilidades poéticas a partir da segunda metade do século XX:

La vanguardia histórica celebraba la entonces nueva modernidad, viendo al hombre en la cumbre de su fuerza creativa. A mediados del siglo, tras la desilusión ocasionada por las dos guerras, la bomba atómica, el fracaso de las democracias..., se comenzaba a cuestionar la idea del progreso. Pero como abordar esa temática de la desilusión en una tradición poética acostumbrada a solemnizar las grandes y pequeñas epifanías de un autor siempre superior a su medio ambiente?

(COSTA, 2011)

Parra se vê, nesse período, particularmente incomodado diante de uma espécie de guerra fria que se instalara no campo da criação poética, no qual a medida da relevância de um poema se daria ou pelo seu caráter ideológico, de compromisso com um ou outro extremo do espectro político, ou pelo seu caráter de subtração desse mesmo espectro – por um retorno à arte pela arte. (Como veremos adiante, o poema “Manifiesto”, de 1963, procura abordar justamente esse impasse). A saída pela cultura popular, por um rebaixamento voluntário da poesia, em direção à vida cotidiana – e à reformulação do que se entende por vida, nesse contexto¹² – permite que possamos falar, com Hamburger, em um período antipoético da história da poesia ocidental no século XX, do qual Nicanor Parra é um dos principais expoentes. É contra esse pano de fundo histórico e artístico que este trabalho procura pensar as particularidades da obra deste que, mais uma vez, dentre todos esses autores do período foi o único a se autodenominar de maneira explícita como *antipoeta*, e que talvez por isso possa lançar luz a esse mesmo período, apreendido sob essa perspectiva.

Cumprir dizer, ainda, que o surgimento da antipoesia parriana está intimamente conectado com o contexto poético chileno dos anos 1940-50. O crítico Federico Schopf (2000) assinala, em relação ao impacto que a obra de Neruda teve sobre alguns poetas da geração seguinte, os chamados “poetas da claridade”, entre os quais num primeiro momento Parra se encontrava, mas cuja repreensão a Neruda e a outros autores da década de 1930 pelo hermetismo e afastamento da cultura popular foi logo percebida por ele como reducionismo ideológico:

En relación a este intento generacional [...] tuvo *Residencia en la tierra* un papel importante, aunque de carácter negativo. Uno sólo de los poetas comprometidos en el

¹² O próprio Adorno moveu eventualmente a pergunta do campo poético para uma reflexão sobre se é possível viver após Auschwitz, como demonstram Giovane Rodrigues Jardim e Cristéle Santos de Souza (JARDIM, G.R.; SANTOS, C.S., 2012, p. 51).

programa de la “poesía de la claridad” llegó a reconocer, a través de su praxis poética misma, la índole ideológicamente deformada de las representaciones idealizadas de la vida que ellos [os poetas da claridade] sostenían. De esta crisis literaria de Parra surgieron los antipoemas que, sintomáticamente, volvieron a relacionarse con los poemas de *Residencia en la tierra*, esta vez de manera críticamente positiva y en la medida que ambas maneras de hacer poesía – pese a sus decisivas diferencias – intentaban representar la experiencia concreta, más allá de sus reducciones ideológicas e incluso rechazándolas.

(SCHOPF, 2000, p. 90)

Se os antipoemas emergem em meio a algo que poderíamos chamar de uma “crise de surgimento”, na trajetória do autor, essa crise não é, por sua parte, uma crise ideologicamente comprometida – ao contrário, o surgimento dos antipoemas, como Schopf deixa claro, está ligado a uma tentativa por parte de Parra de se afastar da poesia ideologicamente comprometida defendida, num primeiro momento, por alguns de seus colegas “da claridade” e, num segundo, de outro modo, pelo próprio Neruda. É preciso, com isso, estar atento para reparar que as acusações posteriores da antipoesia contra Neruda e outros poetas, embora assumam em mais de uma ocasião tons aparentemente ideológicos, não se fazem em favor de um projeto ideológico determinado mas, antes, de um projeto *poético*, em cuja fundação está, precisamente, a *emulação* e a *sátira* da acusação política.

Por outro lado, Schopf descreve também a guinada que o debate toma a partir de 1950, ano da publicação do *Canto General* de Neruda, evoluindo para um embate efetivo entre os jovens autores e a poesia mais canônica do período, que, pouco a pouco, ia sendo percebida pelas novas gerações como retoricamente enfastiada e politicamente comprometida com um populismo barato. Poetas daquela geração, como Armando Uribe, dão testemunho de um sentimento de “traição” que sentiam lendo um poema como “Alturas de Macchu Picchu”, tido pela crítica como um dos mais importantes de *Canto General*, como um poema “aguado”, “cheio de ambições”, “retórico” e repetitivo (“ornamentação do já dito”, na expressão de outro poeta jovem daquele momento, Enrique Lihn – cf. SCHOPF, 2000, pp. 98-100). Enrique Lihn, talvez o mais radicalmente anti-nerudiano, era, por outra parte, um parriano entusiasmado, para quem a antipoesia constituía a “expressão sem mediações do real e de suas contradições” (cf. idem, p. 99). Para Lihn, “*el supuesto yo colectivo de Neruda suena la más de las veces como una inflación de su yo subjetivo*”¹³, ao passo que na despreensão da antipoesia e na auto-ironia

¹³ LIHN, Enrique. “Momentos esenciales de la poesía chilena” (1968), in *Panorama Actual de la Literatura Hispanoamericana*, Madri, Fundamento, 1971, p. 252.

do seu eu-lírico se encontrariam as suas maiores forças. “Sintomaticamente”, como aponta Schopf (embora, também segundo ele, mal-compreendida) a obra de Neruda que seria mais popular entre os jovens (ou nem tão jovens, como Parra) poetas dos anos 1950 era a *Residencia en la tierra*, aquela que, nos anos 1930 (quando Parra era, então sim, jovem), era criticada pelos poetas da claridade como hermética e obscurantista. Em 1950, era precisamente aquele obscurantismo “diante do atroz”, na expressão de Uribe, que, em vista do (em larga medida injustamente atribuído) “populismo aguado” da sua poesia mais comprometida, “salvava” Neruda, por assim dizer, de um parricídio completo, nas palavras de Lihn:

[...] los últimos veinte años de poesía en Chile empiezan con el Neruda de *Canto General* y, en cierto modo, se desarrollan por contraposición a la concepción poética que está en la base de este libro, respondiendo a ella negativamente, impugnando ese discurso con otro. De este parricidio que garantiza una especie de paternidad de Neruda respecto a la nueva poesía chilena [...] se libró el mismo pater familias como autor de *Residencia en la tierra*.¹⁴

(LIHN, 1971 apud SCHOPF, 2000, p. 99)

Anos mais tarde, em 1988 (em um texto que acabaria se transformando no prólogo da edição da sua antologia pessoal, publicada em 2018), Lihn reforça a importância que Parra teve para a sua geração, a “geração dos cinquenta”, e em particular para a sua própria formação poética, tendo-lhe aberto, entre outras coisas, o interesse pela poesia de língua inglesa, tradição estrangeira em meio à qual Parra (que havia ido estudar nos EUA e na Inglaterra) havia se formado, em contraste com a influência francesa, mais presente no meio cultural chileno de então:

Después de conocer a Parra, traté, más bien inútilmente, de iniciarme en la poesía anglosajona, que era su escuela. Desconfié del hipnotismo poético de Neruda, y, en un nivel más bajo, de las “combinaciones y figuras literarias” de ese tiempo. Incorporé el relato a la poesía y un narrador personaje de tamaño natural.

(LIHN, 2018, p. 17)

¹⁴ LIHN, Enrique, “20 años de poesía chilena”, *Mensaje*, Santiago, 202-203 (1971), p. 252 (apud SCHOPF, 2000, p. 99). Cabe notar que, ao contrário do que talvez possa parecer, em 1950 Neruda não era um “senhor de idade”, um velho poeta do passado contra o qual a juventude se insurgia; aos 46 anos, era um poeta no auge da sua produção, ativo e propositivo.

O contraste dos primeiros antipoemas de Parra era sentido, portanto (quando da publicação de *Poemas y antipoemas*, em 1954) não com a poesia Modernista empostada de meio século antes, nem com a poesia vanguardista do período heroico, mas com a poesia mais contemporânea de então (representada mais significativamente por Neruda), isso é, uma poesia que, na visão dos autores que começavam a publicar por aqueles anos, havia sintetizado, em nome de um comprometimento político de valor estético questionável, a subjetividade inflamada do Modernismo com o pior da retórica e do formalismo vanguardista:

De hecho, los antipoemas se elaboraban en explícito contraste con la posición de un poeta elevado y misionero – eran ya los años de duda respecto al stalinismo – con las visiones totalizadoras y demasiado abstractas de la realidad, esto es, en contraste con la poesía de Neruda en los años de la posguerra.

(SCHOPF, 2000, p. 98).

É evidente que, se tomada como chave única de interpretação, esta é uma visão injusta da obra de Neruda, que não se reduz (embora em alguns momento sim, se reduza) a um populismo inflamado; o que importa, contudo, é compreender qual era o panorama poético do Chile naquele momento. Assim, ficam claros alguns dos aspectos dos primeiros antipoemas parrianos, nas suas relações com contextos culturais e políticos bastante concretos, nos quais e para cujos protagonistas, como costuma acontecer em qualquer parte, em qualquer época, valia menos a neutralidade de uma descrição objetiva das obras e mais um posicionamento claro com relação aos rumos que a poesia tomava, e deveria tomar, a partir daquele momento.

I. A CONTRADIÇÃO DO ESPANTALHO – O parlamento dramático

Há um momento em que um poeta mostra não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia. O retorno sazonal dessa espécie esquizoide de poesia (que é uma literatura antiliterária e, ao mesmo tempo, uma antiliteratura literária) parece dar razão à teoria dos *ricorsi* de Vico. Em cada ciclo histórico, o mito e o *epos* que nele se funda são recalcados por um processo crescente de racionalização (a fase *civile*), que é, por sua vez, precária, sujeita a desequilíbrios e recaídas na mais cega barbárie, de onde poderá ressurgir uma nova estação mitopoética. O ânimo paródico estaria a cavaleiro entre a razão desmistificadora e a pura violência do instinto de morte, jogo arriscado com as forças demoníacas do Terror e da negação absoluta. A paródia brinca com o fogo da inteligência.

(BOSI, 1997, pp. 165-166)

Assim como, pelo menos para os modernos, a metafísica é impossível, a não ser como abertura paródica de um espaço ao lado da experiência sensível, que, no entanto, deve continuar rigorosamente vazio, assim também a paródia é um terreno rigorosamente impraticável, onde o viajante se choca continuamente com limites e aporias que não consegue evitar, mas a respeito dos quais nem sequer pode encontrar uma saída. [...] A paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço – a literatura – é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio [...]. Contudo, dessa maneira, ela é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem.

(AGAMBEN, 2007, pp. 46-47).

1. A antipoesia de Nicanor Parra é, ao mesmo tempo, uma poesia negativa e afirmativa. É negativa porque existe um esforço de negar uma certa ideia de poesia; mas também, de outro lado, há uma dimensão que é afirmada, à qual em Parra dá-se o nome de “vida”. Para além, ao mesmo tempo em que os antipoemas declaram ter tornado obsoleta a poesia tradicional, aspectos formais considerados “tradicionais” daquela mesma poesia, como o verso metrificado, são mantidos e levados ao limite. Nesse sentido, uma maneira interessante de começar a ler criticamente a obra de Parra é assumir o seu caráter de emulação: em certo sentido, a antipoesia é uma emulação da poesia. Consequentemente, porém, a pergunta que a leitura dos antipoemas nos instiga a fazer é: que poesia não é, na realidade, uma emulação de poesia? Podemos, nesse sentido, ler a antipoesia como o real da poesia, como a poesia daquilo que a poesia tem que negar para ser poesia, mas essa é apenas uma das possíveis interpretações desse jogo de

espelhos que os antipoemas propõem. No fim das contas, há muito mais ilusionismos, sutilezas, dissimulações e emulações do que se poderia supor, à primeira leitura, nesta poesia ambiciosa que faz questão de se apresentar como a única que “diz a verdade” sobre a cultura e a vida. Que tipo de “dizer” e que tipo de “verdade” são esses, será nossa tarefa investigar.

Afinal, podemos dizer que a antipoesia é oposta à poesia? Parra é, afinal de contas, um poeta? Ou é na realidade, como já foi sugerido, um comediante que se disfarça de poeta? O que é, no limite, um poeta, aos olhos do *antipoeta*? Qual é a ideia que a antipoesia faz daquilo a que nos habituamos a chamar de “poesia”? E, finalmente: faz sentido essa oposição? Não se pode dar, aqui, nenhuma interpretação definitiva para essa questão; fiquemos, não obstante, com a seguinte resposta, propositadamente ambígua: sim e não. Há uma indecisão, pois tudo depende do que se entende por “poesia”, na verdade. Se entendemos que “poesia” é só uma poesia com aspirações lírica, retórica ornamentada e dicção elevada – a Poesia, com P maiúsculo – então Parra definitivamente não é um poeta. Mas esse é um entendimento estreito de poesia, evidentemente. No fim das contas, esta é a *caricatura* que a antipoesia faz da poesia, mais do que qualquer coisa. Alguma oposição entre poesia e antipoesia sem dúvida existe, mas essa oposição – e este é o ponto do qual iremos partir – diz muito mais sobre a poética de Parra do que sobre outros tipos de poesia. Isso é, não procuraremos ver, na figuração que Parra faz dos “poetas”, qualquer força descritiva consistente, a não ser a de um espantalho contra o qual se possa falar em “antipoesia”. A hipótese que escolheremos assumir aqui é que a antipoesia se volta contra um espantalho da poesia – um espantalho real, em vários sentidos, mas um espantalho, ainda assim. E por consequência a antipoesia faz de si mesma, também, um tipo de espantalho.

Uma reflexão atenta sobre as complexidades da natureza negativa da antipoesia é de importância tal, para se iniciar qualquer discussão sobre o tema, que, em textos de caráter introdutório, a crítica frequentemente procura desfazer logo de início o mal-entendido de que a antipoesia seja simplesmente uma negação de certo modo específico de fazer poesia. Federico Schopf anota o seguinte, já na terceira página de um texto de 1994 dedicado a traçar algumas das linhas gerais da obra de Parra:

[...] el discurso antipoético no es – como siguen creyendo algunos profesores – la simple negación de algunas modalidades anteriores de hacer poesía. La antipoesía no depende simétrica, especularmente de los modelos que niega ni expresa o representa simplemente la negación de sus representaciones. Sus límites no coinciden negativamente con los límites de lo que niega. Su negación – irónica, paródica,

perifrástica, humorística, cínica – libera capacidades expresivas, representativas, referenciales que no existen en el uso positivo o directo de sus medios y materiales.

(SCHOPF, 2010, p. 159)

A contradição entre a poesia dita “tradicional” e a antipoesia não é redutível a uma contradição entre os poemas de Parra e os poemas dos poetas que o precederam. Isso é de fundamental importância para a argumentação aqui desdobrada. Essa contradição é uma contradição *interna* à obra parriana; é uma contradição entre duas imagens: a imagem que os poemas de Parra fazem da chamada poesia “tradicional” (que recebe diversas alcunhas: poesia “de terno e gravata”, poesia “séria”, poesia “de vacas sagradas”, poesia “burguesa” etc.), em contradição com a imagem que os antipoemas fazem de si mesmos. O que se revela na antipoesia, de saída, é uma permanente instabilidade da poesia, isso é, o fato de que toda poesia, independente do seu tempo, contexto ou língua, é atravessada por uma corrente de tensão que ameaça, a todo momento, destruí-la.

Poesia e antipoesia são, então, dois lados da mesma moeda – ou mais precisamente, são como os dois “lados” de uma fita de Moebius: no limite, são a mesma coisa; apenas, há mais de uma perspectiva em jogo. Toda antipoesia é poesia; e toda poesia radical é, no seu limite,¹⁵ antipoética. Ao mesmo tempo, Schopf também nos lembra que a antipoesia não deve ser reduzida apenas à sua dimensão negativa, e que as múltiplas contradições que a atravessam não devem ser pensadas como fins em si mesmos, como aporias, mas sim como pontos a partir dos quais uma nova maneira de expressar e representar é afirmada.

Quando falarmos, então, em uma tensão entre antipoesia e lírica, nas próximas páginas, é preciso ter em mente que estamos discutindo, sempre, a obra de Parra “por dentro”, por assim dizer. Este não é um trabalho de História da Literatura; não interessa, aqui, se a ideia que Parra faz da poesia que ele chama de “tradicional” é verdadeira, justa ou precisa; interessa entender por que Parra precisa dessa ideia de poesia para afirmar a sua antipoesia. Interessa ver o que exatamente ele chama de poesia “tradicional”, o que é afirmado a partir dessa oposição, e como tudo isso se dá.

O que interessa é que há, na época e na visão de Parra, algo que poderíamos chamar de um resíduo de lírica no ar. E é a ideia desse resíduo, enquanto resíduo, que será incorporada pelos antipoemas, sobretudo os da primeira fase da obra madura, entre os anos 1950 e 1960.

¹⁵ A palavra “limite” tem, aqui, sentido rigoroso. Penso no “limite” da poesia como se pode pensar, por exemplo, no ponto como limite do espaço – isso é, em algo que, sendo interior ao espaço, é simultaneamente sua condição de possibilidade e sua negação.

No limite, o que quero dizer é o seguinte: a antipoesia é uma poesia comicamente preconceituosa; é uma poesia conscientemente reducionista, que faz a caricatura daquilo que ela imagina ser uma poesia lírica, empolada e burguesa, incrustada nas experiências mais arrojadas da poesia do seu tempo e contexto. E mais: é uma poesia que sabe disso; que joga às claras, ironicamente, com isso. Entretanto, só entenderemos a antipoesia se formos capazes de encarar, crítica mas sinceramente, esses mesmos preconceitos, refletindo sobre como eles aparecem e em que medida constituem a poética parriana.

2. A tensão interna da antipoesia, entre ela mesma e a lírica, aparece, a partir dos anos 1950, como algo já quase extemporâneo, estranhamente anacrônico; a crítica à poesia lírica de cunho inspirado e aspiração transcendente já havia sido realizada com veemência pelas experiências vanguardistas, mais de um quarto de século antes. É preciso ter em mente, com isso, que o que Parra repreende nos seus contemporâneos não é exatamente uma poesia Modernista (no sentido hispano-americano do termo) que se fizesse então; é provável, mas irrelevante, que ainda se fizessem, aqui e ali, poemas de inspiração parnasiana – sempre alguém os fará –, mas nunca foi esse o alvo de Parra, que sempre foi “para as cabeças”, como se diz – sempre procurou o embate com o que houvesse de mais avançado nas experiências poéticas do seu tempo. E o que havia de mais avançado à sua volta não era mais a poesia Modernista, herdeira de um Rubén Darío, mas a poesia vanguardista comprometida, herdeira de Huidobro e de Neruda. Ao contrário, o que Parra repreende nos seus contemporâneos, com enfático bom humor, é, de um lado, a insistência em uma poesia vanguardista e comprometida que, àquela altura, estava já em processo de institucionalização e, de outro, a presença residual de aspectos daquela poesia Modernista no mesmo vanguardismo que procurou com tanto empenho negá-la. Este último aspecto, sobretudo, diz respeito à ideia do sujeito da poesia e da figura do poeta, que, na poesia experimental do início do século XX, para o antipoeta, permanecem os mesmos do Modernismo, a despeito de toda a destruição sintática e formal promovida pelas vanguardas. Trata-se antes de tudo, em Parra, de combater a figura do poeta como um indivíduo excepcional.

Faz parte do aspecto cômico da antipoesia, no entanto, que ela se volte frequentemente contra um alvo já tão evidentemente derrotado como era, naquele momento, a poesia lírica. Seja como for, é precisamente a lírica que, na visão do antipoeta, constitui o calcanhar de Aquiles dos seus contemporâneos, tão avançados em tudo, em matéria de formas poéticas, posições políticas e iconoclastias culturais, mas devedores, ainda, do que mais adiante neste trabalho chamaremos de uma “transcendência materialista”.

Essa tensão entre antipoesia e o resíduo lírico na poesia de vanguarda e pós-vanguarda que se fazia então carrega consigo, ainda, a tensão implícita entre arte e ideologia, presente internamente em ambas. Com efeito, a crítica de Parra aos poetas do seu tempo assume, não raro, ares do que poderíamos chamar de uma crítica da ideologia, mediada por uma enunciação irônica. Alain Badiou, em um texto traduzido para o inglês como “Autonomy of the Aesthetic Process” (sem tradução para o português), faz um balanço do que chama de crítica estética marxista, ou de “tradição marxista”:

Everything appears as if the *general theory* of art were a region of the theory of ideologies – and as if, at the same time, the *critical practice* tended to differentiate art from ideology by conferring upon it a complex function, simultaneously descriptive and critical, through which ideology ends up being denounced and the ‘real’ is exhibited.

(BADIOU, 2014, p. 112)

O gesto apreendido por Badiou funciona como motor da crítica mesmo em um teórico que poderíamos chamar de heterodoxo, do ponto de vista da tradição marxista, como Adorno – para quem, por exemplo, “a idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo” (ADORNO, 2003, p. 69). Ao sublinhar o aspecto *social* da desconfiança que o senso comum tem com relação à lírica, ao vê-la como forma alienada, Adorno procura separar aquilo que, no poema lírico, é arte, e o que é, na sua recepção, a ideologia dominante:

Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica. [...] Aquilo que entendemos por lírica [...] contém em si mesmo, quanto mais ‘pura’ ela se oferece, o momento da *fratura*. O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade.

(ADORNO, 2003 pp. 68;70)

Isso é, por mais que o poeta não estivesse ciente de que, ao recuar do mundo coisificado, abria aquele sulco no qual se instalava a subjetividade que resistia à coisificação, a prática crítica demonstra que efetivamente é isso o que ocorre na experiência lírica. Dialeticamente, a “essência teórica” da obra, a sua verdade, é revelada pela crítica através da denúncia da sua forma como ideologia: que a forma lírica esteja “intimamente ligada ao espírito burguês”, como diz Adorno, não é a sua verdade, mas apenas a existência imaginária que encapsula a sua verdadeira essência, a saber, o contraponto, levado a cabo pelo sujeito recuado, da coisificação da vida, e a proposição de uma forma alternativa de ser e representar o mundo:

The great work is thus represented as a theoretical essence (the truth that it envelopes) veiled by an ideological existence (the imaginary of the forms). [...] Such an approach can be sustained only by reflecting upon aesthetic products according to what are essentially hybrid operators: neither theory nor ideology, the artwork is the ideological appearance of the theoretical, the non-true as the glorious envelop of the true.

(BADIOU, 2014, pp. 112-3)

Desse modo, o poeta lírico de Adorno não precisa ser um crítico explícito da acumulação do capital, nem precisa assumir uma posição revolucionária de classe para que o seu poema seja a impressão em negativo daquele processo histórico e possa, assim, denunciar o caráter destruidor e alienante do mesmo. A relação que Adorno tem com os poetas líricos, na “Palestra sobre lírica e sociedade”, do ponto de vista da manobra crítica empregada, é muito próxima daquela que Lenin tinha com Tolstoi, conforme o exemplo invocado por Badiou: “*Leo Tolstoy, Lenin explains, must be valued as the real reflection of the contradictions of the Russian peasantry.*” (p. 112), ou da crítica que Mao Tsé-tung fazia da poesia feudal chinesa:

The democratic interiority of the work is thus the unchangeable residue of a critical reduction. This means that the theory of feudal literature, *insofar as it is feudal*, brings out that which this theory could not foresee – namely, its essential anti-feudalism. Or again: the theory of literature as historical process contains a truth which is not what it signifies, the work’s historicity, but what it is incapable of signifying: it’s trans-historical and prophetic value.

(BADIOU, 2014, p. 113)

Embora esteja a todo momento “criticando” a poesia dita tradicional, a antipoesia, não obstante, parece recusar o gesto que só pode ser caracterizado de maneira precisa como o “gesto da crítica”. Se crítica é a leitura que separa, na obra, a sua dimensão imaginária da sua essência,

e procura avaliá-las como diferentes e até opostas – se a crítica postula que a essência da obra pode contradizer a imagem da obra – a antipoesia não pode ser encarada, a rigor, como uma poesia *crítica*, mas antes como uma poesia da crise da crítica. É interessante ver ainda como essa crise, ao entrar em cena precisamente entre as décadas de 1950-60, está intimamente conectada a uma situação geopolítica, e é uma das manifestações (presente em diversos autores que poderíamos chamar de antipoetas) de uma tentativa de subtrair-se à chantagem ideológica que a Guerra Fria impôs. Pensemos em Brecht, por exemplo, que, como um permanente comunista herege, insiste em duras críticas ao modelo stalinista, ao mesmo tempo em que mantém uma simultânea irredutibilidade à tentação do capitalismo ocidental. Parra, por sua vez, toma o partido do senso comum e rejeita a argumentação da tradição crítica marxista que vê na obra a impressão em negativo do processo histórico. Nesse sentido, a ironia, na antipoesia, pode ser considerada como uma ferramenta essencialmente anticrítica. A aceitação auto-irônica da forma poética tradicional, quase aristocrática, contém essa crise, já antevista pelas vanguardas – a crise da prática crítica como operadora de uma redenção do substrato ideológico de formas artísticas historicamente vencedoras, a partir da emergência de uma verdade encapsulada que essa mesma crítica revela; ao mesmo tempo, Parra se recusa a atacar frontalmente essa formas, desintegrando, como fazia a vanguarda, a dimensão ideológica da obra de arte no nível da sua existência imaginária.

Desse modo, a antipoesia, mais do que superar a lírica – embora pareça ser isso o que ele quer – leva esse descentramento entre sujeito e mundo ao paroxismo, atendendo à crise histórica do sujeito lírico, em sintonia com o espírito do seu tempo, sem ceder, por outro lado, a uma arte populista, com pretensões programáticas, a um realismo socialista latinoamericanizado. Na verdade, a antipoesia, na medida em que se pretende popular, é também *antirrealista*, se o realismo for entendido, aqui, como uma tentativa de esquivar-se, na obra, ao “pecado” do descentramento, evitando que este se produza, e garantindo-lhe total coerência com o programa “correto” que o seu tempo exige; nesse sentido, qualquer arte que procure responder progressivamente às contradições do seu tempo, evadindo-as e as englobando em formas coerentes – essa dialética mal-lida como síntese do contraditório –, poderia ser chamada, aqui pejorativamente, de “realista”.¹⁶ O recurso de Parra à poesia popular e à vida, e a concomitante tensão formal que os antipoemas propõem, não tem absolutamente nada a ver com isso. A antipoesia, ao contrário, não evita ou procura superar programaticamente a crise, mas a incorpora em todos os seus impasses e contradições.

¹⁶ Tenho consciência de que esta não é a noção corrente de “realismo”, mas é a que me parece mais consequente.

3. Para marcar algumas diferenças, no entanto, é bom ter em mente que, ao contrário da lírica, o que se tem nos antipoemas é o sujeito que se vê, subitamente, desprovido da sua capacidade de representar o mundo; o que se tem, ao menos em uma parte significativa dos antipoemas, é uma dança de objetos em torno do sujeito – caixões, cadeiras, móveis de escritório; mas também gentes, palavras, lembranças, profissões, gestos, lugares, pedaços de sujeitos, pedaços de corpos – que, como num pesadelo, sorriem de volta; não são figuras que o sujeito representa, mas são sujeitos eles-mesmos. O mundo de Parra não é o reino de um sujeito singular absoluto, mas a absoluta multiplicidade do sujeito. O poema “Yo pecador”, publicado em *Obra gruesa*, de 1969, se abre para uma leitura interessante nesse sentido:

YO PECADOR

Yo galán imperfecto
Yo danzarín al borde del abismo,

Yo sacristán obsceno
Niño prodigio de los basurales,

Yo sobrino – yo nieto
Yo confabulador de siete suelas,

Yo señor de las moscas
Yo descuartizador de golondrinas,

Yo jugador de fútbol
Yo nadador del Estero las Toscas,

Yo violador de tumbas
Yo satanás enfermo de paperas,

Yo conscripto remiso
Yo ciudadano con derecho a voto,

Yo ovejero del diablo
Yo boxeador vencido por mi sombra,

Yo bebedor insigne

Yo sacerdote de la buena mesa,

Yo campeón de cueca

Yo campeón absoluto de tango

De guaracha, de rumba, de vals,

Yo pastor protestante

Yo camarón, yo padre de familia,

Yo pequeño burgués

Yo profesor de ciencias ocultas,

Yo comunista, yo conservador

Yo recopilador de santos viejos,

(Yo turista de lujo)

Yo ladrón de gallinas

Yo danzarín inmóvil en el aire,

Yo verdugo sin máscara

Yo semidiós egipcio con cabeza de pájaro,

Yo de pie en una roca de cartón:

Háganse las tinieblas

Hágase el caos,

háganse las nubes,

Yo delincuente nato

Sorprendido infraganti

Robando flores a la luz de la luna

Pido perdón a diestra y siniestra

Pero no me declaro culpable.

(*Obra gruesa*, 1969)¹⁷

¹⁷ As versões utilizadas por este trabalho para consulta, transcrição e tradução dos poemas de Parra são as que constam na edição das suas *Obras completas & algo +* (Gutemberg, 2006; 2011), organizadas por Niall Binns e publicadas em Barcelona, em dois volumes. Em alguns casos, contudo, diante do fechamento das bibliotecas públicas em razão da pandemia de Covid-19 e da dificuldade de adquirir as edições de Parra no Brasil, nem sempre foi possível consultar o primeiro volume das obras completas. Nos casos dos poemas retirados dos livros *Poemas y antipoemas*, *Canciones rusas* e *Obra gruesa*, a edição usada é a antologia *El último apaga la luz* (Lumen, 2017). Por sua vez, os poemas de *Emergency poems* foram transcritos a partir da edição de 1972 (New Directions).

Formalmente, o poema apresenta uma variação da típica marca parriana de alternância entre os versos de seis e dez sílabas, com a diferença, em relação ao ritmo decassílabo predominante de *Versos de salón*, da equivalência entre os dois metros: se lá o verso de seis sílabas aparecia apenas esporadicamente, mas com o papel decisivo de fazer respirar o ritmo repetitivo dos decassílabos, aqui o ritmo predominante é formado por estrofes compostas por um hexassílabo e um decassílabo. O par métrico 6-10 é uma espécie de núcleo rítmico da antipoesia desse período, mas esta é uma das raras ocasiões em que ele se apresenta abertamente como motor do texto. Em se tratando de um poema cuja temática é a reflexão de um sujeito por si mesmo, diante da acusação preliminar de um “pecado”, é curioso notar que o próprio núcleo métrico da antipoesia assume centralidade e se repete, como que adquirindo consciência de si mesmo, num movimento que acompanha aquele descrito pelo eu-lírico do poema. Ao final, contudo, o poema liberta-se desse par métrico repetitivo, justamente no momento em que se prepara o *punchline* final, cujo efeito cômico está em se contrapor a tudo o que foi dito antes (“*Pero no me declaro culpable*”).

É possível ler este poema como se quem falasse fosse um único sujeito, descrevendo as suas múltiplas facetas. Mas há outra possibilidade, mais interessante, a meu ver, em lê-lo como vários sujeitos, literalmente vários “eus”, orbitando em torno do ponto cego de um sujeito central, pela maior parte ausente (talvez este sujeito central seja este que, ao final, está roubando flores à luz da lua). Ao invés de objetos representados por um sujeito lírico, e de um sujeito que se projeta sobre os objetos – isso é, ao invés daquela espécie de transmutação que o poema lírico é capaz de promover entre sujeito e mundo, de um devir no qual não se tem mais certeza sobre a separação entre o que é o objeto em si mesmo e o que é a sua representação subjetiva – têm-se aqui sujeitos que não representam nada para ninguém, a não ser para si mesmos, que enunciam eles mesmos os seus predicados, sucessivamente, mas que, para além desses predicados, são absolutamente vazios, se desfazem no ar. Sujeitos como objetos constituídos em si mesmos, orbitando de maneira autônoma, automática, em torno desse espaço agora completamente esvaziado de “subjetividade” que é o “eu central” – o “pecador” do título. Multiplicada por uma infinidade infernal de outros sujeitos, essa dança tragicômica é encaminhada para a sentença final de um enunciador que resume, sem fechar a conta, as vozes de todos os anteriores:

[...]
Háganse las tinieblas
Hágase el caos,
 háganse las nubes,

Yo delincuente nato
Sorprendido infraganti

Robando flores a la luz de la luna
Pido perdón a diestra y siniestra
Pero no me declaro culpable.

Não se declarar culpado, aqui, diz respeito às múltiplas acusações de ser o que esses outros “eus” dizem que são. O que o pecador diz, “pego em flagrante”, é: “eu não sou esses outros eus”; ou: “a minha autoacusação não é nenhuma dessas, mas outra”. Estamos aí no avesso do poema lírico: não um sujeito cercado por objetos que são por ele representados e tornados “figuras de si”, da sua subjetividade singularizadora; mas o sujeito cercado por objetos que se constituem eles mesmos como outros sujeitos, costurando-se no tecido de uma multiplicidade descontrolada, incapazes de representar qualquer coisa que não a si mesmos, na forma de uma curta autoacusação. Ademais, na autoacusação final do sujeito (“peço perdão... mas eu não me declaro culpado”), a estrutura é duplamente reflexiva: “eu não me declaro culpado” quer dizer “eu me declaro culpado de uma maneira diferente que os outros aí em cima”. Isso é evidente pelo fato de o sujeito pedir perdão antes de *não* se declarar culpado; perde-se perdão por não haver culpa, por não haver pelo quê pedir perdão.

Retroativamente, isso modifica a maneira como percebemos a multiplicidade de autoacusações anteriores: aquilo que eram declarações autodeterminadas de sujeitos completamente constituídos em si mesmos, se alternando rapidamente em se apresentar ao leitor, passam a ser também autoacusações proferidas no vazio, e aquela culpa que pressupúnhamos como condicional para a sucessão de autoacusações desaparece, deixando para trás, na fatura final do poema, não mais a multiplicidade de sujeitos suplantada pela singularidade de uma culpa – isso é, a culpa com último resquício de singularidade que organiza e dá consistência ao conjunto de sujeitos – mas apenas uma série de declarações de culpa auto-proferidas por uma multiplicidade de sujeitos sem culpa a ser declarada.

Ver, por outro lado, o sujeito do poema como uma multiplicidade não quer dizer que temos que abrir mão da força que provocam as afirmações contraditórias com as quais ele é levado a cabo. Não é para “dar conta” das contradições do poema, para aplaina-las e dissolver-

lhes os antagonismos, que sugiro esta leitura. Ao contrário, a multiplicidade é o regime próprio da contradição – a contradição do sujeito que não é Um, que é muitos. Na verdade, o que os antipoemas nos ensinam, em última instância, é que só se é Um à força de comprimir e desabilitar as contradições que mantinham separado aquilo que se pretende unificar – no caso, o Sujeito. Na antipoesia, antes o Dois, para depois o Um. A contradição, constitutiva do sujeito, estiliza-lhe a pretensão de unidade, de individualidade:

Entonces el personaje se hace contradictorio. Y la contradicción es la base del dinamismo mental y del dinamismo de la naturaleza, y del dinamismo de la historia. De manera que el personaje, o se hace contradictorio o muere.

(PARRA, 1989 apud MORALES, 2006, p. 116)

Se a poesia lírica é a poesia da consubstanciação entre sujeito e mundo, na qual um jogo de espelhos torna difícil distinguir entre um e outro – o sujeito e o mundo se interpenetram – a antipoesia é a poesia do sujeito que não chegou a ser lírico. De certo modo, é a poesia daqueles que foram deixados para trás pela poesia. Do sujeito para quem a divisão entre si e o mundo não se supera; para quem a realidade é uma imposição, à qual a poesia já não é mais capaz de transfigurar. É, no limite, a poesia do inferno da cisão entre “eu” e “mundo”, e das multiplicações de “eus” e “mundos” as quais, sem sucesso, procuram a unificação impossível que, aos olhos da antipoesia, a lírica, ou a sua imagem fantasiosa, ao mesmo tempo recalçada e assimilada, prometia.

4.

No hay que tomar las declaraciones que aparecen en los Antipoemas como ideas suscritas por el autor. No hay que tomar las locuras del rey Lear por locuras de Shakespeare. La antipoesía es un parlamento dramático y por él circulan libremente variados personajes, diferentes voces.

(PARRA, 1990)

Uma das primeiras características que salta aos olhos na obra de Parra é que a diferença entre o autor e o “eu” do poema faz questão de se marcar. O antipoema de Parra tem uma qualidade que poderíamos chamar de dramática: há sempre uma personagem, se não várias, falando. Isso é uma constante, que encontra seus momentos mais intensos a partir da segunda metade da década de 1970, com o aparecimento do Cristo de Elqui, talvez a sua personagem mais famosa. O dado dramático, contudo, já está presente desde *Poemas y antipoemas*, e toma

conta da cena, definitivamente, em *Versos de salón*. Essa transformação dramática a partir dos anos 1960 é tão profunda que, mesmo nos poemas posteriores, quando parece que a voz do autor toma o poema novamente, há que se desconfiar se não há uma personagem oculta ali também. Ao longo dos anos, o próprio Parra, com a sua figura irônica, divertida e esquiva, se converteu em personagem de seus poemas, mesmo e sobretudo daqueles que abordam episódios notoriamente autobiográficos, como a represália que o autor sofreu pela esquerda por ter aceitado um convite para tomar chá com a primeira-dama dos Estados Unidos, nos anos 1970:

SI EL PAPA NO ROMPE CON USA

Si el Kremlin no rompe con USA

Si Luxemburgo no rompe con USA

Por qué demonios voy a romper yo?

(*Emergency Poems*, 1972)

O recurso da ironia contribui muitíssimo para esse efeito de desconfiança diante do eu-lírico, ou do sujeito enunciador. Para além disso, há, nesse parlamento dramático, ao menos dois recursos centrais para a constituição do descentramento entre a enunciação do sujeito no poema e a voz ausente do autor: o monólogo dramático e a poesia dialogada. Ambos os recursos foram analisados de maneira muito precisa em “Nicanor Parra y la poesía dialogada” e “El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra”, dois artigos publicados no número 510 da revista *Antena* (Universidad de Concepción, Chile, 2014), respectivamente por Niall Binns e Marlene Gottlieb. Ambos os autores refletem sobre o monólogo dramático e o diálogo a partir do contraste com o sujeito lírico tradicional, e da tentativa do antipoeta de pôr em cena os sujeitos que tradicionalmente não penetravam a poesia lírica:

El antipoeta sustituye el sujeto lírico romántico por un personaje antiheroico cuyos actos y pronunciamientos no suelen ser admirables y a veces resultan francamente despreciables. Se trata de personajes necesitados, ignorados, discriminados y hasta burlados por la sociedad.

(GOTTLIEB, 2014)

Confluem ainda, no embate com o poema lírico, os recursos dramáticos e dialógicos da poesia popular, sobretudo através da sua assimilação pelas vanguardas espanholas, décadas antes. A influência de um autor como García Lorca, na juventude de Parra, é sublinhada por

Binns como fundamental para o desenvolvimento do que viriam a ser os antipoemas, duas décadas depois:

La poesía popular, desde el Romancero español hasta la Lira Popular en Chile, ofrecía un modelo narrativo y sobre todo dramático que ha sido determinante en la trayectoria de Parra, no solo en su faceta de poeta popular integrado a la tradición oral (como autor de *La cueca larga*, *Coplas de Navidad*, etc.), sino también en la "antipoesía". En la elaboración de *Cancionero sin nombre*, resultaba determinante su lectura entusiasmada del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, que también había incorporado el diálogo en varios de sus textos: diálogos entre los "dos compadres" de "Romance sonámbulo", o entre el poeta mismo (nombrado en el texto) y otros personajes tanto en "Romance de la pena negra" como en "Muerte de Antoñito el Camborio". La fusión de poesía culta y poesía popular de este libro, consagrada por el éxito internacional y luego, aún más, por el ensalzamiento fervoroso de la figura de Lorca después de su fusilamiento en Granada en 1936, hacía que el *Romancero* sirviese no solo como un modelo para *Cancionero sin nombre* sino más bien, y sobre todo, como un respaldo para que la poesía oral más cercana a Parra, la chilena, pudiese convertirse también - con sus personajes sacados de la cotidianeidad, con su lenguaje radicalmente coloquial y su humor- en una base para renovar la poesía "culto" en el campo poético de su país.

(BINNS, 2014)

Embora haja exemplos de poemas em diálogo nas obras de outros autores, e mesmo de autores de tom lírico carregado, como no jovem Neruda de *Crepusculário* (1923), em Parra, muito em razão da filiação com a poesia popular demonstrada por Binns, a preocupação é sempre no sentido de que a fala seja o mais coloquial possível, sem que haja qualquer movimento na direção de uma subjetividade que transcenda os ritos cotidianos da vida e da fala comuns. Para efeito de comparação, veja-se o que dizem – e como dizem – as personagens Pelleas e Melisanda, no primeiro trecho do “Coloquio Maravillado” de Neruda:

COLOQUIO MARAVILLADO

PELLEAS

Iba yo por la senda, tú venías por ella,
mi amor cayó en tus brazos, tu amor tembló en los míos.
Desde entonces mi cielo de noche tuvo estrellas
y para recogerlas se hizo tu vida un río.
Para ti cada roca que tocarán mis manos
ha de ser manantial, aroma, fruta y flor.

MELISANDA

Para ti cada espiga debe apretar su grano
y en cada espiga debe desgranarse mi amor.
[...]

(Pablo Neruda, *Crepusculário*, 1923)

E o que dizem – e como dizem – as personagens do homem e da sua amante na
“Conversación galante” de Parra:

CONVERSACIÓN GALANTE

– Hace una hora que estamos aquí
Pero siempre contestas con lo mismo:
Quieres volverme loca con tus chistes
Pero tus chistes me los sé de memoria.
¿No te gusta la boca ni los ojos?
– Claro que sí que me gustan los ojos.
– ¿Pero por qué no los besas, entonces?
– Claro que sí que los voy a besar.
– ¿No te gustan los senos ni los muslos?
– ¡Cómo no van a gustarme los senos!
– Pero entonces, ¿por qué no reaccionas?
Tócalos, aprovecha la ocasión.
– No me gusta tocarlos a la fuerza.
– ¿Y para qué me hiciste desnudarme?
– Yo no te dije que te desnudaras.
Fuiste tú misma quien se desnudó:
Vístase, antes que llegue su marido.
En vez de discutir
Vístase, antes que llegue su marido.

(*Versos de salón*, 1962)¹⁸

Ao contrário das personagens de Neruda, as figuras de Parra falam com a naturalidade das pessoas comuns. Sintomaticamente, contudo – e aqui temos já uma pista da tensão que atravessa os antipoemas – é nessa fala comum e coloquial que se imprime o metro rígido do

¹⁸ Este poema, escrito em Oxford mais de uma década antes de ser publicado em *Versos de salón*, faz um pastiche de um conhecido poema de T.S. Eliot, “Conversation Galante” (cf. BINNS, 2015).

decassílabo, ao passo que as falas do poema nerudiano, ainda que em versos livres, adquirem já a oratória “salmódica, sacerdotal, pastoral e monocorde” (conforme a caracterização de Ortega, 2003) que será a marca do eu-lírico de Neruda desde esses primeiros poemas até seu ponto culminante, na epopeia heroica do *Canto general* de 1950. Não há espaço, na poética parriana, para um verso como “*mi cielo de noche tuvo estrellas*” (a ideia de que o sujeito possa “ter um céu” é, para Parra, absurda) ou para que, em “cada espiga”, seja colhido o “meu amor”. Construções como essas soam quase como um animismo poético, do qual os antipoemas procurarão obstinadamente marcar distância.

Com efeito, em “*Conversación galante*”, ao contrário da expectativa criada pelo tema, não há qualquer menção à interioridade dos amantes durante o momento da sedução – uma sedução que, ademais, não se consuma. A cena é objetiva, marcada mais pela ação (ação dramática) que pela reflexão, e, ainda que dita em primeira pessoa, guarda um distanciamento quase intransponível com relação aos sentimentos das personagens envolvidos na situação, que, como no teatro, se deixam ver mais através dos seus gestos que das suas reflexões internas. É raro, em Parra, que tenhamos acesso ao que se passa no interior das personagens; em geral, como na vida, só temos notícia dos rumores internos do sujeito através daquilo que ele faz ou diz em voz alta – um acesso, portanto, indireto, errático e duvidoso.

A genealogia da poesia dialogada em Parra traçada por Binns remonta, ainda, não apenas a Lorca, mas a Cervantes e a Quevedo:

Sin duda, Parra citaba a Cervantes y a Quevedo como escritores paradigmáticos del humor, pero lo cierto es que ambos ofrecían ejemplos notables de poesía dialogada, de una poesía capaz de trabajar con el habla como materia prima. Entre los versos preliminares del Quijote está el soneto "Diálogo entre Babieca y Rocinante", en el que el cuerpo del texto consiste exclusivamente en las voces de los dos caballos: "B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado? / R. Porque nunca se come, y se trabaja. / B. Pues ¿qué es de la cebada y de la paja? / R. No me deja mi amo ni un bocado". Conviene señalar que Parra ha situado este soneto, y sobre todo el verso más célebre de este soneto, en la "cumbre absoluta" de la poesía española. Quevedo, por su parte, tiene en su obra satírica varios poemas dialogados, entre ellos una "Letrilla burlesca (en forma de diálogo entre Dama y Galán)" -"Galán. Si queréis alma, Leonor, / daros el alma confío. / Dama. ¡Jesús, qué gran desvarío! / dinero será mejor" (1981, p. 724)- y en la misma vena un soneto titulado "Diálogo de galán y dama desdeñosa"

(BINNS, 2014)

Poderíamos acrescentar a essa lista de precursores ilustres do humor e do diálogo parriano o poeta francês François Villon – embora Villon não seja um autor citado diretamente como influência por Parra,¹⁹ como o são Cervantes e Quevedo, ou Eliot e Pound, cujos nomes o ensaio de Binns faz questão de lembrar como centrais no esquema de influências do autor, a partir dos quais desembarcam no antipoeta tanto o diálogo quanto o monólogo dramático:

Entre éstos, sí, destacan las figuras de Ezra Pound y T.S. Eliot, que han sido fundamentales para Parra tanto en su utilización del monólogo dramático (las “personae” de Pound; Prufrock and Sweeney de Eliot), como en la técnica del collage y la incorporación de fragmentos de conversaciones cotidianas empleadas aun en poemarios tan complejos y a menudo oscuros como los *Cantos* y *The Waste Land*.

(BINNS, 2014)

Para além, conforme assinala Agurto (2020), o monólogo dramático aparece na poesia parriana desde muito antes dos primeiros antipoemas; já “*en la poesía de Parra inmediatamente posterior a 1937, habrá una persistencia en la senda del monólogo dramático, donde lo lírico se fusionará con lo narrativo*” (2020, p. 251). Tudo isso deve dar uma dimensão da formação da obra de Parra a partir desses recursos, que serão centrais para o embate com o poema lírico e para a constituição de um novo sujeito para a poesia, que posteriormente os antipoemas pretenderão propor.

O monólogo dramático, como definido por Gottlieb, é por sua vez um gênero poético desenvolvido pela poesia de língua inglesa do século XIX, sobretudo nas obras de Robert Browning e Alfred Tennyson, cujos quatro traços característicos são, segundo a autora, a criação de uma personagem que enuncia o poema, a interlocução com um público concreto, um lugar em que a personagem se encontra e uma circunstância ou situação em que a personagem se vê, que usualmente funciona como disparadora do monólogo. O monólogo dramático antipoético, no entanto, tem as suas particularidades, sobretudo com relação à ironia na construção dessa situação. Tomemos, ainda em *Poemas y antipoemas*, “Autorretrato”:

AUTORRETRATO

Considerad, muchachos,
Esta lengua roída por el cáncer:
Soy profesor en un liceo obscuro,

¹⁹ Há porém, como veremos, ao menos uma referência clara na obra de Parra a um verso de Villon.

He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales.)
¿Qué les dice mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
Y qué decís de esta nariz podrida
Por la cal de la tiza degradante.

En materia de ojos, a tres metros
No reconozco ni a mi propia madre.
¿Qué me sucede? – Nada.
Me los he arruinado haciendo clases:
La mala luz, el sol,
La venenosa luna miserable.
Y todo para qué,
Para ganar un pan imperdonable
Duro como la cara del burgués
Y con olor y con sabor a sangre.
¡Para qué hemos nacido como hombres
Si nos dan una muerte de animales!

Por el exceso de trabajo, a veces
Veo formas extrañas en el aire,
Oigo carreras locas,
Risas, conversaciones criminales.
Observad estas manos
Y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan,
¡Estas negras arrugas infernales!
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
Joven, lleno de bellos ideales
Soñé fundiendo el cobre
Y limando las caras del diamante:
Aquí me tienen hoy
Detrás de este mesón inconfortable
Embrutecido por el sonsonete
De las quinientas horas semanales.

(Poemas y antipoemas, 1954)

O poema é atravessado por um dado autobiográfico: Parra de fato foi um professor de escola. Para além, contudo, vê-se o esquema personagem-público-local-situação em funcionamento: o professor, que fala aos seus alunos na sala de aula, reclama do estado de absoluta degradação provocado pela profissão. Contudo, o professor de “Autorretrato” não se leva a sério. Ele pode não chegar ao ponto de considerar-se ridículo, mas seu olhar diante da própria vida é de um profundo realismo resignado: a carne, o sangue, o suor, no poema, são todas figuras do cansaço. É uma carne *roída*, podre; um sangue e um suor *sujos* – que contaminam a comida, que inutilizam a parca recompensa da batalha diária; são figuras da mesma ordem, da mesma banalidade, que o pó de giz e, em última instância, não se diferenciam, na dureza das coisas que é a sua fatura, da cara do burguês. Ainda, a vida cotidiana arrasta consigo mesmo as figuras que a poesia lírica teria na mais alta conta, o sol e a “lua miserável”, para a baixeza onde vivem as coisas toscas e os homens “embrutecidos”. Nada é perdoado; mas não há propriamente culpa. Não há muito menos o imperativo de poetizar. Há a existência – e a existência ser isso, uma batalha com poucas chances de vitória, é a sua loucura. Mas não há, também, desespero. Não há, no limite, redenção, porque não há necessidade para redenção; porque o sujeito concebido assim, com a comicidade de um quase cadáver, não a demanda.²⁰

5. O sujeito quase-cadáver do monólogo dramático de *Poemas y antipoemas* antecipa, ainda, o sujeito já-efetivamente-cadáver do livro seguinte, consolidando um motivo que atravessa praticamente toda a obra de Parra, e que será retomado muitas vezes em *Versos de salón* – livro em que, ademais, o monólogo dramático é o recurso central, como se pode observar no longo poema “Lo que el difunto dijo de sí mismo”, do qual apresento aqui o início e o final:

LO QUE EL DIFUNTO DIJO DE SÍ MISMO

Aprovecho con gran satisfacción
Esta oportunidad maravillosa
Que me brinda la ciencia de la muerte
Para decir algunas claridades
Sobre mis aventuras en la tierra.
Más adelante, cuando tenga tiempo,
Hablaré de la vida de ultratumba.

²⁰ A despeito da questionável observação de Alejandro Zambra de que o primeiro exemplo inequívoco de monólogo dramático na obra de Parra seja o “Soliloquio del individuo”, que encerra *Poemas y antipoemas*, em razão do claro efeito de “despersonalização do eu” que se percebe ali (ZAMBRA, 2008, p. 178), me parece evidente que poemas como “Autorretrato”, que aparece antes no livro, já podem ser considerados dentro do gênero.

Quiero reírme un poco
Como lo hice cuando estaba vivo:
El saber y la risa se confunden.

[...]

Se podría filmar una película
Sobre mis aventuras en la tierra
Pero yo no me quiero confesar
Sólo quiero decir estas palabras:

Situaciones eróticas absurdas,
Repetidos intentos de suicidio
Pero morí de muerte natural.

Los funerales fueron muy bonitos.
El ataúd me pareció perfecto.
Aunque no soy caballo de carrera
Gracias por las coronas tan bonitas.

¡No se rían delante de mi tumba
Porque puedo romper el ataúd
Y salir disparado por el cielo!

(*Versos de salón*, 1962)

Temos aqui reunidas todas as características que, até agora, ressaltamos como sendo aquelas que constituem o núcleo da poética dramática parriana: o sujeito morto, em monólogo dramático, diante de uma plateia (aqueles que atendem ao seu funeral); a linguagem cotidiana, coloquial, do sujeito que “não quer se confessar” (que recusa a todo momento oportunidade de entrar em detalhes, por assim dizer, mesmo quando se reporta, ao longo do poema, a episódios específicos da sua vida, e que prefere sintetizar uma vida inteira de sentimentos e paixões com um sintético “*Situaciones eróticas absurdas*”); o uso predominante, mas quase imperceptível, dada a prosódia coloquial e oralizada, do decassílabo.

A preocupação de Parra em integrar à poesia a linguagem popular – e, mais importantemente, a fala cotidiana – está na fundação da proposição antipoética, e tem por consequência a apresentação do sujeito *em situação* – isso é, jamais descolado do mundo, da vida e das circunstâncias. É o próprio autor quem sugere que a distinção entre a poesia e a

antipoesia está aí: a antipoesia nada mais seria que a exploração e experimentação das mais diferentes maneiras de capturar – sempre parcialmente – algo que, no fundo, é intraduzível na sua totalidade: isso é, a situação concreta da fala cotidiana. E, por conseguinte, uma teoria do que seria a antipoesia deveria necessariamente começar por explicar quais são os artifícios e recursos utilizados pelo antipoeta para expressar, através da linguagem escrita, essa linguagem oral, bem como quais as estratégias empregadas pelo antipoema para atingir (ou emular) efeitos semelhantes aos que são atingidos pela linguagem falada – que é constituída, também, por gestos e outras sintaxes não-textuais, ou não-linguísticas, sobrepostas:

[...] el lenguaje hablado es una superposición de varios lenguajes. [...] [Alguém] mueve un ojo, mueve un músculo... que sé yo. Ahí hay varios lenguajes superpuestos, no? Y en seguida uno tiene que dar esa impresión nada más que con palabras. [...] Es más difícil, pues. He ahí donde entra lo que puede llamarse el “artificio del arte”.

(PARRA, 1983, in CARRASCO, 2007, pp. 43-44)

Iván Carrasco sugere que, como consequência, o antipoema estaria dividido sempre entre essas duas dimensões – a dimensão propriamente textual, das palavras com as quais o autor elabora aquele artifício, e a dimensão não-textual, a realidade à qual o antipoema faz referência, a sua situação ou circunstância de indexação. Haveria assim uma espécie de subtexto circunstancial sempre presente nos antipoemas, e a sua leitura adequada deveria ter sempre em mente essa outra realidade não-textual. Em “Autorretrato”, por exemplo, deveríamos estar atentos não apenas para o que o sujeito diz (“*Considerad, muchachos / Esta lengua roída por el cáncer...*”) mas também para os possíveis gestos aos quais aquilo que ele diz alude (talvez ele abra a boca e ponha a língua para fora; talvez ele aponte para a própria língua com o dedo; talvez a língua esteja já fora da boca, sobre uma bandeja, para a qual o professor aponta de modo a convocar os alunos a examiná-la etc. As possibilidades são inúmeras). Haveria, assim, algo como uma teatralidade sempre implícita, que os antipoemas se esforçariam para referenciar.

Só se apreende verdadeiramente essa dimensão teatral da antipoesia, como é de se esperar, através da sua leitura em voz alta. Parra foi um grande leitor-ator; suas aparições públicas, em recitais, cerimônias de premiação e registros fonográficos e audiovisuais, em disco e, principalmente, para a televisão, permitem escutar as muitas camadas de interpretação que sua poesia propunha, para além da sua existência textual, na página impressa. Seus poemas curtos foram lidos por ele, em várias ocasiões, como pequenas piadas, séries de *punchlines* e trocadilhos rápidos de intervenção imediata; mais consequente, porém, é o fato de muitos de

seus poemas longos receberem, na sua voz, uma entonação satírica que emula a disposição típica do poeta-recitador. Nesses registros, não raro Parra imita deliberadamente uma melodia eclesiástica, de missa católica, aproximando as figuras públicas do poeta e do padre, e quase dando a ouvir, ao fundo, o latim cerimonial e monótono que reconhecemos como caricatura imediata da liturgia. É instrutivo comparar essas leituras de Parra com os registros das leituras públicas de Neruda. Neruda, para ler seus poemas, empostava a voz, quase como se estivesse presidindo uma cerimônia sagrada. É difícil e tedioso escutá-lo.²¹ Parra, por sua vez, fazendo o pastiche desse tipo de entonação, empresta uma nova camada de humor a poemas que já são engraçados por si mesmos. No filme *Cachureo* encontra-se o trecho do seguinte poema, lido pelo autor como se fosse um hino em uma igreja:

CANCIÓN PARA CORRER EL SOMBRERO

[...]

Compadézcanse de este pobre cornudo
no dispongo de otra fuente de ingresos.

Para qué voy a decir una cosa por otra
sufro de una enfermedad incurable
contraída en la más tierna infancia:
tengo todo el lado derecho paralizado
me puedo morir en cualquier momento

Mi enfermedad se llama encefalitis letárgica.

Para colmo de males
acaban de operarme de la vesícula
si les parece les muestro la cicatriz.

Ay!... no tengo paz en ninguna parte
para qué voy a decir una cosa por otra
los pelusas del barrio me persiguen tirándome piedras
hay que ser bien caído del catre
para reírse de un pobre viejo zarrapastroso
que no tiene ni dónde caerse muerto

²¹ Escute-se, por exemplo, a leitura que Neruda realizou em Santiago, a 10 de março de 1947, do longo poema “Alturas de Macchu Picchu” (*Canto general*, II). (Ver nas Referências, ao final, os links para os registros audiovisuais mencionados nesta tese).

Si mi querido abuelo estuviera vivo
yo no tendría que andar pidiendo limosna
¡otro gallo muy diferente me cantaría!

Dicho sea de paso tengo que juntar 17 dólares
antes que me venga el ataque
para pagar mi dosis de heroína
a buen entendedor pocas palabras
si no me dan por la buena
van a tener que darme por la mala
para qué vamos a decir una cosa por otra
yo soy bien hombrecito en mis cosas arriba
las manos maricones de mierda
vamos saltando o les saco la chucha!

(Emergency poems, 1972)

O choque de contextos que a antipoesia propõe como poética de base encontra, nessa dimensão não-textual, mas teatral, performática, o ambiente ideal para desdobrar-se em múltiplas camadas de interpretação. A entonação eclesiástica e monotônica do recitador dificilmente encontra qualquer justificativa plausível e coerente para ser empregada neste poema, que, por sua parte, nada tem de eclesiástico ou cerimonial. É um poema de ação, no qual o sujeito, um pedinte inconveniente, incomoda a todo momento seus interlocutores, fornecendo, sem que ninguém as tenha pedido, as inúmeras e contraditórias razões para a sua miséria, na intenção secreta de, ao final, justificar-se diante desses mesmos interlocutores como aquele que terminará por assaltá-los. É só a teatralidade da interpretação, imitando um canto de igreja, que pode, no entanto, revelar a possibilidade de uma leitura até então oculta do poema, que está absolutamente ausente no texto escrito, mas que aparece na teatralização da sua performance: a sua paródica relação com o sistema de doações e dízimos que, como se sabe, muitas vezes envolve a constrição do fiel. Para além, quem sabe o esforço em rebaixar-se até a humilhação, que define este eu-lírico desde o início, não possa ser lido, também, como paródia da ética auto-expiatória com que o corpo paroquial se apresenta – algo que seria trabalhado por Parra no Cristo de Elqui, anos depois. Sejam quantas forem as leituras possíveis, é apenas nessa dimensão prática, da leitura que se dá em corpo, em vida, que podemos vislumbrar a cômica assimilação entre a forma litúrgica e o gesto de mendicância que, tão logo, se desdobra em roubo a mão armada. Por sua parte, é também apenas na leitura encenada que um verso como “*Mi enfermedad se llama encefalitis letárgica*” pode abrir-se para significar não apenas a

condição física e particular do eu-lírico, mas também, e principalmente, a condição de enunciação do próprio poema, preso que está, na interpretação de Parra, a uma cadência monótona e repetitiva que pode muito bem ser caracterizada como “letárgica”.

Nesse sentido, há uma novidade trazida pela antipoesia em relação ao poema com o qual estamos em geral acostumados, e mesmo em relação ao poema de vanguarda, cuja existência linguística e textual é, no mais das vezes, autossuficiente e auto-referencial; uma novidade que aproxima a antipoesia mais da dramaturgia, ou do gênero dramático, do que da poesia ou do gênero lírico:

Si uno lee un poema y dice “bueno, esto es lo que dice el poema”, punto. Por qué? Porque uno se está remitiendo a un solo ámbito. En cambio, si uno lee un antipoema tiene que estar leyendo también el otro texto y la otra realidad a la cual está haciendo referencia. [...] El antipoema es más o menos como una conversación.

(CARRASCO, 2007, pp. 44-45)

Já o próprio livro *Versos de salón*, no qual se encontra a “Conversación galante” que vimos acima, está capturado pelo gesto dramático, na referência explicitada pelo título ao lugar (o salão), ao público (os membros do salão, os leitores de poesia), à personagem (que irá variar, de poema para poema, mas que de modo geral, tomando a obra de uma vez, será o chamado “energúmeno”, sujeito que Parra introduz a partir dos anos 1950-60) e à circunstância/situação. A circunstância, especialmente, é um dado que se manifesta não apenas como elemento interno à obra, em cada um dos poemas, como também externamente, na relação da obra com o público. De certa maneira, o livro, no seu conjunto, funciona como um *fool*, ou um repertório de *fools*, como os palhaços shakespearianos, tentando agradar o rei, ao mesmo tempo em que questionam a sua autoridade. *Versos de salón* é uma espécie estranha de livro-monólogo-dramático, um conjunto de textos que pertencem, em muitos casos, a esse gênero, mas que, como livro, funciona também do mesmo modo, no contexto em que foi publicado. Essa simultaneidade da coleção de monólogos que funciona ele mesmo como um monólogo talvez seja a cristalização mais clara do que Parra quer dizer com “parlamento dramático”, definição que, conjugando o espaço singular (o parlamento) e as múltiplas vozes que ali se reúnem, se aplica não só àquele livro mas a toda a obra.

II. A GRANDE COMÉDIA FUNERÁRIA – Messianismo, mito e Aventura

1. Se *Versos de salón* é o livro de Parra que mais claramente se articula através do recurso do monólogo dramático, a figura que, no interior do livro, melhor representa esse elemento é a do morto falante. Do início dos anos 1960 em diante, Parra frequentemente voltará à personagem estranha e cômica do cadáver que fala, fazendo com que este seja um dos motivos mais constantes e reconhecíveis da obra, no período que vai de *Versos de salón* (1962) a *Hojas de Parra* (1985). Da maneira como é trabalhado por Parra, contudo, esse sujeito desenterrado – ou ainda não enterrado – difere sutil mas decisivamente de um poderoso e antigo paradigma poético relacionado à evocação dos mortos. Até onde sei, a manifestação mais candente desse paradigma na literatura contemporânea a Parra se encontra no *Canto general* (1950) de Neruda. Na perspectiva épica de Neruda, o canto poético tem um papel central na sangrenta batalha travada, geração após geração, entre os “traidores do continente” e os seus libertadores, e o que conecta o poeta com aqueles que, antes dele, pereceram nessa mesma arena é o desejo inegociável pela liberdade e por justiça. O canto une vivos e mortos, ainda que por um instante, para que, através dessa união, ambos sejam redimidos.

O motivo do “desenterrado” em Neruda está presente desde os anos 1920, em um poema, por exemplo, a propósito intitulado “El desenterrado”, de *Residencia en la tierra*:

[...]

Y la pluma a su pájaro suave,
y la luna a su cinta, y el perfume a su forma,
y, entre las rosas, el desenterrado,
el hombre lleno de algas minerales,
y a sus dos agujeros sus ojos retornando.

[...]

(Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, 1925-1935)

Aqui já aparece o tema que, décadas mais tarde, em “Alturas de Macchu Picchu”, será dominante: o encantamento do morto que, através do canto, retorna à vida – ainda que essa visão seja ao mesmo tempo maravilhosa e terrível, pois, para retornar, o morto deve ser cantado também e principalmente na sua dimensão material, corpórea e orgânica.

O famoso poema “Alturas de Macchu Picchu” (*Canto general*, II) termina por sua vez assim:

ALTURAS DE MACCHU PICCHU

XII

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:
joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,

como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(Pablo Neruda, *Canto general*, II, 1950)

A lógica dessa “redenção” é paradoxal: de um lado, é através da união entre vivos e mortos, operada pelo canto, que uns e outros podem ser redimidos. Apenas munidos do testemunho candente dos mortos é que os vivos podem ter alguma esperança de vencer a batalha que estão travando; e é apenas na voz e no sangue daquele que os canta que os mortos podem ter alguma esperança de viver novamente, ainda que, nessa nova “vida”, eles já não se pareçam mais com o que um dia foram. Por outro lado, tudo isso só pode ser consumado se de fato a batalha for vencida, o que, no âmbito da poesia, quer dizer: se de fato o poema cumprir a sua promessa – a promessa feita no início de todo poema: de que ele será um poema. Há uma lógica específica da temporalidade em jogo aqui (que lembra em muitos sentidos a lógica messiânica de Walter Benjamin) na qual a poesia aparece ao mesmo tempo como promessa e realização de si mesma. O poema, ao final, *terá sido* um poema – e a evocação dos mortos, na voz e no sangue, tem um papel decisivo nesse processo. Neruda parece querer dizer que quando, um dia, a história e a humanidade cumprirem o seu destino, os mortos *terão sido* revividos. O canto, que aqui funciona como metonímia para o destino dos vivos, só pode ser cumprido se os mortos forem revividos, ainda que de maneira “incorpórea”. Em outros termos, os mortos só terão sido revividos quando, e se, o destino dos vivos se cumprir.

Não há esperança para o morto, que, no poema, “não voltará”. Contudo, vislumbra-se através do poema a possibilidade de que o morto fale, e nesse falar emergem os ecos de uma voz universal, uníssona, na qual o poeta e o morto estão indistintos. As ressonâncias dessa comunhão reverberam em vários níveis, já que o pano de fundo de *Canto general* é a guerra

permanente pela libertação da América, a luta do povo americano, primeiro contra os usurpadores de uma terra alheia, e em seguida contra os traidores de uma terra usurpada. O poeta escuta e faz falar os mortos não para o seu deleite pessoal, mas para que, através deles, todo o passado seja reanimado e redimido. O tempo do *Canto general* é o tempo eterno e suspenso do anúncio da revolução. É um tempo épico, tempo dos mortos em marcha: um tempo messiânico da expectativa pelo acontecimento definitivo, que altera não apenas o futuro mas, principalmente, o passado.

Essa promessa é exatamente aquela que a antipoesia se recusa a fazer; no limite, os antipoemas não prometem sequer que serão poemas. É por isso que muitas vezes eles podem soar inquietantes. Os semimortos de Parra, por sua vez, não precisam do poeta para ressuscitar, e a razão para isso é que eles são, na verdade, incapazes de morrer. Desse modo, eles não são figuras de um passado revivido pelo esforço poético, mas figuras que habitam o presente, que convivem com os vivos, falam com eles, frequentam os mesmos espaços e compartilham as mesmas visões parciais e limitadas sobre a vida, as mesmas neuroses, inseguranças e vícios; no limite, possuem a mesma inconstância e inquietude, ainda que, como mortos, se esperasse deles nada mais que o silêncio e o repouso. Contrariamente, contudo, essas figuras ameaçam a todo momento perturbar a própria condição de mortos, rompendo os caixões e tomando a palavra:

[...]

Los funerales fueron muy bonitos.

El ataúd me pareció perfecto.

Aunque no soy caballo de carrera

Gracias por las coronas tan bonitas.

¡No se rían delante de mi tumba

Porque puedo romper el ataúd

Y salir disparado por el cielo!

(“Lo que el difunto dice de sí mismo”, *Versos de salón*, 1962)

Dessa maneira, a lógica contraditória e inconstante da vida permanece com o sujeito mesmo e sobretudo após a morte. Há, em Parra, um jogo de exclusão e inclusão mútuas entre a vida e a morte, em que uma se parece, a todo momento, com a outra. Assim, a vida pretende vencer, de certo modo, a morte, mutuamente excluindo-a e incluindo-a: “*Cuando nosotros somos, la muerte no es, y cuando la muerte es, nosotros no somos*”; “*Hasta los muertos mueren*”.

/ *el cadáver es algo transitorio*".²² É como se a "morte da morte" (o "nunca morrer plenamente") fosse o golpe final da vida contra a morte. Não é a lógica da morte que se torna absoluta, mas a da vida que, mesmo depois da morte, segue decompondo, desintegrando e desarticulando tudo, até mesmo o cadáver, que, contra todas as expectativas, leva para o além a linguagem. E a linguagem, em Parra, é a dimensão de reprodução da vida. É a linguagem que mantém os mortos conectados com o mundo, que permite que eles se dirijam aos seus interlocutores vivos. Ao mesmo tempo, como uma espécie de maldição, a linguagem também é aquilo que não permite que eles descansem em paz. O que falta à morte, em Parra, é justamente a eternidade; nunca se consuma o tempo eterno da morte, tempo esse fundamental, por sua vez, para o messianismo de Neruda.

Assim, não há morte na vida (não se pode morrer porque, mesmo depois da morte, a vida segue, na palavra) mas há um perpétuo morrer, que é a própria vida, e um permanente não-morrer, que é a morte. Por conta disso – isso é, por se encontrarem, após a morte, em um domínio igualmente contraditório e sem sentido (por não serem capazes, nem morrendo, de escapar à vida) – os mortos falantes de Parra não adquirem, só porque estão mortos, nenhum tipo de conhecimento absoluto sobre a vida e a morte, não guardam nenhum segredo, não são a chave de nenhum enigma.

O que um poema como "Discurso fúnebre", que encerra *Versos de salón*, põe em cena é justamente essa busca fracassada pelo mistério dos mortos. Na cena, alguém que atende a um funeral toma a palavra para fazer um discurso:

DISCURSO FÚNEBRE

Es un error creer que las estrellas
Pueden servir para curar el cáncer
El astrólogo dice la verdad
Pero en este respecto se equivoca.
Médico, el ataúd lo cura todo.

Un caballero acaba de morir
Y se ha pedido a su mejor amigo
Que pronuncie las frases de rigor
Pero yo no quisiera blasfemar
Sólo quisiera hacer unas preguntas.

²² Ambos: NICANOR Parra Sandoval. Dir. Gloria Camiruaga; Lotty Rosenfeld. Chile, TVN, 1991. Documentário.

La primera pregunta de la noche
Se refiere a la vida de ultratumba:
Quiero saber si hay vida de ultratumba
Nada más que si hay vida de ultratumba.

No me quiero perder en este bosque.
Voy a sentarme en esta silla negra
Cerca del catafalco de mi padre
Hasta que me resuelvan mi problema.
¡Alguien tiene que estar en el secreto!

Cómo no va a saber el marmolista
O el que le cambie la camisa al muerto.
¿El que construye el nicho sabe más?
Que cada cual me diga lo que sabe,
Todos estos trabajan con la muerte
¡Estos deben sacarme de la duda!
Sepulturero, dime la verdad
Cómo no va a existir un tribunal
¡O los propios gusanos son los jueces!
[...]

De saída, quem possui chave do mistério não é o morto que acaba de morrer e logo será enterrado, mas os vivos trabalhadores da morte (o coveiro, o construtor de caixões, o que prepara o cadáver, o que o enterra). Contudo, não há garantia alguma de que essa busca possa ter sucesso, ainda que se entrevistem todos os responsáveis pelo processo de sepultamento. Em razão da evidente falta de juízo daquele que profere o discurso, do seu despropósito e exagero retórico, acabamos por ter mais pena do orador que do próprio morto. O verdadeiro pobre-coitado da cena (lembrar que se trata aqui também de mais um exemplo de monólogo dramático) é o orador, com a sua limitadíssima capacidade de entendimento sobre os segredos da vida e da morte, que é, o fim das contas, a expressão da nossa própria finitude e desesperança.

Inconformado com o silêncio dos interlocutores, o sujeito aproveita a palavra para evocar, então, os “antepassados”, parodiando mais uma vez a figura do poeta capaz de levantar o defunto da tumba:

[...]

Tumbas que parecéis fuentes de soda
Contestad o me arranco los cabellos
Porque ya no respondo de mis actos
Sólo quiero reír y sollozar.

Nuestros antepasados fueron duchos
En la cocinería de la muerte:
Disfrazaban al muerto de fantasma
Como para alejarlo más aún
Como si la distancia de la muerte
No fuera de por sí inconmensurable.

Hay una gran comedia funeraria.

Dícese que el cadáver es sagrado
Pero todos se burlan de los muertos.
¡Con qué objeto los ponen en hileras
Como si fueran latas de sardinas!

Dícese que el cadáver ha dejado
Un vacío difícil de llenar
Y se componen versos en su honor.
¡Falso, porque la viuda no respeta
Ni el ataúd ni el lecho del difunto!

Un profesor acaba de morir.
¿Para qué lo despiden los amigos?
¿Para que resucite por acaso?
¡Para lucir sus dotes oratorias!
¿Y para qué se mesan los cabellos?
¡Para estirar los dedos de la mano!
En resumen, señoras y señores
Sólo yo me conduelo de los muertos.

Yo me olvido del arte y de la ciencia
Por visitar sus chozas miserables.

Sólo yo, con la punta de mi lápiz
Hago sonar el mármol de las tumbas.

Pongo las calaveras en su sitio.

Los pequeños ratones me sonríen
Porque soy el amigo de los muertos.

Estoy viejo, no sé lo que me pasa.
¿Por qué sueño clavado en la cruz?
Han caído los últimos telones.
Yo me paso la mano por la nuca
y me voy a charlar con los espíritus.

(Versos de salón, 1962)

À medida que o poema avança, o alvo da sátira parece cada vez mais evidente: é o poeta feiticeiro dos mortos, que faz figura no discurso do orador como uma espécie de bode expiatório (ou de espantalho), como um interlocutor ausente, mas a quem se endereça, realmente, o discurso. É a ele que a carapuça serve; é a ele que o sujeito contesta, respondendo a uma pergunta que nunca lhe foi feita, colocando-se a si mesmo como o único capaz de realmente falar com os mortos, precisamente porque, “esquecendo a arte e a ciência”, os coloca nos seus lugares, os trata simplesmente como mortos, isso é, como pobres coitados, como iguais.

2. O tempo da antipoesia, portanto, não é o tempo da expectativa pela ressurreição revolucionária, mas o tempo de uma inércia além-túmulo que, no limite, indistingue vida e morte – nesse sentido, há uma anulação da morte possivelmente mais eficaz, e certamente mais desesperançosa, que aquela almejada pelo poema messiânico de evocação. O dispositivo é semelhante, em vários sentidos, à temporalidade que emerge na figuração da morte por um outro poeta, que navega em águas muito próximas às da antipoesia, o francês François Villon. A “Balada dos enforcados” de Villon (também conhecida como “Epitáfio Villon”), escrita no século XV, lembra em mais de um sentido a convocação parriana dos mortos:

EPITÁFIO VILLON
BALADA DOS ENFORCADOS

Irmãos humanos que ainda viveis,
Não sejais corações endurecidos;
Tendo penas de nós pobres, talvez
De Deus sereis mais cedo merecidos.

Vede os pescoços, cinco ou seis, torcidos;
A carne que sorveu tanto alimento,
Está hoje devorada e em fermento,
E, ossos, a cinza e pó vamos volver.
Ninguém ria de tal padecimento:
Clamai a Deus a nos absolver,

Se de irmãos vos chamamos, não deveis
Tratar-nos com desdém por termos sido
Justiçados. Contudo, vós sabeis:
Nem por todos o senso é conhecido,
Desculpai-nos, por sermos falecidos,
Junto ao filho da Virgem, seu assento.
Conserve-nos da graça o acolhimento:
Livre-nos de no inferno dissolver.
Eis-nos mortos, ninguém nos dê tormento:
Clamai a Deus a nos absolver.

A chuva nos lavou, limpou de vez,
E o sol secou e pôs enegrecidos;
Corvos cravam os olhos de avidez,
Barba e fios puxando enfurecidos.
Não nos firmamos mais, enrijecidos,
Balançando de um lado a outro, ao vento,
Sempre ao seu bel-prazer em movimento,
Mais furos que em dedal, a revolver.
Evitai da irmandade o envolvimento:
Clamai a Deus a nos absolver.

Príncipe Jesus, guiai-nos o tento,
Cuidai que o Inferno não esteja atento:
Lá, não há o que ver ou resolver.
Homens, do riso aqui há banimento:
Clamai a Deus a nos absolver.

(trad. Sebastião Uchoa Leite)

A cena popular, o ritmo de balada, a sintaxe coloquial e o uso de decassílabos são elementos que imediatamente nos conectam com os experimentos antipoéticos de Parra; também o retrato dos mortos, a sua relação com os interlocutores e a própria circunstância

inusitada de falarem são motivos que, como vimos, têm forte sabor parriano. Na balada de Villon, o movimento descrito pelos enforcados é um estar à deriva, com os pescoços torcidos, ao sabor do vento e do destino que as preces, que lhe serão ou não dedicadas, escreverão. A questão da relação entre morte e movimento merece atenção. Aqui, como nos poemas que veremos a seguir, antes de falar o morto precisa se mover. No caso de Villon, é porque os enforcados se movem, isso é, devido ao fato de que eles estão “enrijecidos”, movendo-se contra a própria vontade, na força, que eles precisam direcionar aos ouvintes as suas súplicas, de modo a garantir que as suas almas sejam salvas junto a Deus. Trata-se aqui também de um claro exemplo de monólogo dramático, e podemos quase ouvir, ao fundo, as risadas que o público lança, de piedade ou desprezo, diante desse último pedido que lhe endereçam os condenados.

A fala, para os enforcados, é o último recurso, abusivamente empregado por eles no *post mortem* para garantir que o julgamento humano não se sobreponha ao julgamento divino. O julgamento divino está, contudo, condicionado pelo julgamento humano, já que só haverá salvação para as almas dos enforcados se houver algum vivo que reze em seu favor. O poema todo está atravessado, por sua parte, por essa dicotomia: estar à mercê tanto do clima (vento, sol, chuva, corvos, forças da natureza) quanto das preces dos mortais. O clima, porém, é terreno, pertence à vida, e as preces são a única maneira de se colocar em contato com a justiça do Além. A cisão que divide o destino dos enforcados é eles terem de ser julgados tanto pelos crimes, na justiça humana, quanto pelos pecados, na celeste; e serem condenados tanto pela força, no corpo, quanto pela danação eterna, na alma.²³

Já as múmias – outra figura do morto-vivo – em Parra, se não falam, fazem todo tipo de outras coisas:

MOMIAS

Una momia camina por la nieve
Otra momia camina por el hielo
Otra momia camina por la arena.

Una momia camina por el prado
Una segunda momia la acompaña.

Una momia conversa por teléfono
Otra momia se mira en un espejo.

²³ Para outros exemplos e análises sobre a relação entre as obras de Parra e Villon, cf. CUSSEN, 2013.

Una momia dispara su revólver.

Todas las momias cambian de lugar

Casi todas las momias se retiran.

Varias momias se sientan a la mesa

Unas momias ofrecen cigarrillos

Una momia parece que bailara.

Una momia más vieja que las otras

Da de mamar a su niño de pecho.

(Versos de salón, 1962)

Note-se aqui também a relação entre morte e movimento. Depois que aparece a “segunda múmia”, no quinto verso, as múmias passam a se multiplicar por si mesmas: falam ao telefone e se olham no espelho. São os meios de auto-multiplicação dos vivos. Os mortos, como os vivos, se reproduzem e, à maneira dos vivos, o fazem através de um aparato técnico. Não há, nesses mortos, nada que se pareça com um destino natural dos corpos. Ao contrário, a própria figura da múmia é, desde já, a de um morto preparado, um morto aparamentado, conservado pela técnica. A múmia encarna como nenhuma outra figura um estranho tipo de meio-termo entre natureza e cultura, entre corpo e monumento. Quando uma múmia saca um revólver, no oitavo verso, o conjunto debanda e é substituído – é possível ler assim – por um novo conjunto de múmias, que se sentam em uma mesa, que fumam cigarros: tudo está tranquilo novamente, voltamos àquela espécie de inércia com que o poema foi aberto, com as múmias agora não mais caminhando pela paisagem, mas em repouso. O repouso, porém, é o repouso sentado dos vivos, tranquilamente à mesa, com o tempo passando sem que nada de extraordinário aconteça. O segundo evento do poema ocorre no décimo terceiro verso, e, diferente do primeiro, quando uma múmia saca uma arma, é um quase-evento: uma múmia *parece* que irá começar a dançar. É na iminência deste novo acontecimento, deste novo lance de movimento, que uma das múmias ganha vida como nunca as outras tiveram até então: dando de mamar a um bebê. Ao final do poema, temos a convicção de que essas figuras, embora sejam múmias, não são mais misteriosas que qualquer ser humano vivo. Tudo se passa como se, para

o poema, o segredo dos mortos fosse eles não terem segredo algum, e o seu mistério fosse, no limite, uma vida que persiste, que segue sendo vivida mesmo durante a morte.²⁴

3. Provavelmente o mais notório dos poemas parrianos sobre a morte é “El anti-Lázaro”, que circulou na forma de panfleto em 1981 e foi recolhido, alguns anos mais tarde, em *Hojas de Parra* (1985). O poema, que satiriza a passagem bíblica do milagre da ressurreição de Lázaro operado por Jesus, dirige-se ao morto não para ressuscitá-lo, mas, ao contrário, para tentar convencê-lo a permanecer morto.²⁵ Para isso, paradoxalmente, o poema precisará lançar mão de um expediente argumentativo que tem como eixo principal a situação desfavorável da vida, com suas atribulações e aborrecimentos, em comparação com a calma soberania da morte – soberania exercida pelo morto sobre o tempo, eterno e interminável, e sobre o caixão, pequeno reino absoluto. Calma e soberania às quais, em vida, não poderia sequer aspirar, e das quais, na morte, pode gozar eternamente:

EL ANTI-LÁZARO

Muerto no te levantes de la tumba
qué ganarías con resucitar
una hazaña
y después
la rutina de siempre
no te conviene viejo no te conviene

el orgullo la sangre la avaricia
la tiranía del deseo venéreo
los dolores que causa la mujer

el enigma del tiempo
las arbitrariedades del espacio

recapacita muerto recapacita
que no recuerdas cómo era la cosa?
a la menor dificultad explotabas
en improperios a diestra y siniestra

²⁴ Cabe a lembrança, ainda, que o termo *momias* era usado na linguagem popular chilena dos anos 1960 para se referir àqueles que aderiam a ideologias de direita ou conservadoras, um pouco à maneira como, no Brasil, uma pessoa “careta” era referida, por vezes, como uma “múmia”.

²⁵ Há aqui, ainda, uma paródia do poema “Lázaro”, do poeta chileno Pedro Prado (1886-1952).

todo te molestaba
no resistías ya
ni la presencia de tu propia sombra

mala memoria viejo ¡mala memoria!
tu corazón era un montón de escombros
– estoy citando tus propios escritos –
y de tu alma no quedaba nada

a qué volver entonces al infierno del Dante
¿para que se repita la comedia?
qué divina comedia ni qué 8/4
voladores de luces – espejismos
cebo para cazar lauchas golosas
ese sí que sería disparate

eres feliz cadáver eres feliz
en tu sepulcro no te falta nada
ríete de los peces de colores

aló – aló me estás escuchando?

quién no va a preferir
el amor de la tierra
a las caricias de una lóbreja prostituta
nadie que esté en sus 5 sentidos
salvo que tenga pacto con el diablo

sigue durmiendo hombre sigue durmiendo
sin los aguijonazos de la duda
amo y señor de tu propio ataúd
en la quietud de la noche perfecta
libre de pelo y paja
como si nunca hubieras estado despierto

no resucites por ningún motivo
no tienes para qué ponerte nervioso
como dijo el poeta
tienes toda la muerte por delante

(Hojas de Parra, 1985)

A superioridade da morte precisa passar, contudo, por uma prova de fogo para mostrar-se: a morte, tranquila e absoluta, é indiscutivelmente superior à vida, atribulada e desagradável; porém, só aos vivos é dado percebê-lo. A cômica tragédia com a qual nos encontramos no poema é que qualquer um que esteja em perfeito juízo, com seus “cinco sentidos”, preferiria o “amor da terra”, e, no entanto, justamente por estar em plena posse dos seus sentidos é que não pode, absolutamente, optar por ele – pois alguém que abrisse mão dos seus cinco sentidos e passasse para o lado favorável da barganha já não os teria à disposição para perceber o quão vantajosa havia sido a troca.

Daí este eu-lírico do poema estar falando, no limite, com o vazio. Não há interlocutor possível. Se em outros poemas de Parra o morto toma a voz, aqui ele é apenas e eternamente todo ouvidos e, não obstante, não ouve nada, pois está além de qualquer possibilidade de perceber o quão superior é a sua situação. Trágica comédia, a do morto que não se sabe, não se percebe, em situação privilegiada, e quer ressuscitar; cômica tragédia a do vivo que, tendo descoberto a grande e óbvia verdade (é inútil ressuscitar; o melhor é estar morto) nada pode fazer, nem sequer comunicá-la, a não ser a ouvidos que definitivamente já não escutam.

Isso se o vivo que se dirige ao morto tiver boas intenções. É possível a leitura contrária, menos melancólica, mais irônica (e talvez mais próxima do espírito parriano), de que o vivo não apenas recomenda, mas deseja que o morto permaneça morto. Extrapolando um pouco, é possível que talvez o vivo tenha tido alguma influência, direta ou indiretamente, na morte do morto, e não desejaria vê-lo levantar da tumba e romper o seu cúmplice silêncio. Podemos imaginar, situando dramaticamente o poema, que o eu-lírico, mordaz ironista, cínico assassino ou mandatário, após o velório aproxima-se do ouvido do morto para dirigir-lhe essas últimas, cruéis palavras, como quem diz: “não diga o que sabe – fique aí onde está”. (Vale sempre, na leitura da antipoesia, testar *mise-en-scènes*. Como quis sugerir anteriormente, a poesia parriana permite e incentiva a interpretação teatral, e as situações representadas nos poemas, sempre prontas para ganhar vida, frequentemente elucidam-se se “montadas”, como uma peça dramática, na cabeça do leitor).

Nesse caso, o perigo que representa o morto, para o vivo, é justamente que ele revele o seu segredo. Há muitos antipoemas que pedem, até demandam histericamente, que o morto descubra seu enigma, que alguém revele o segredo da morte aos vivos (“*¿Alguien tiene que estar en el secreto?*”, se diz no “Discurso fúnebre” de *Versos de salón*). No anti-Lázaro, porém, o melhor é que o morto não abra a boca. O segredo dos mortos é, no limite, um perigo para os vivos, algo que pode, potencialmente, acusá-los.

A raiz etimológica da palavra “acusar” (“pôr em causa”) é a mesma da palavra “coisa”; acusar é “pôr em causa”, é “pôr em *coisa*”, como demonstra Agamben (2014). Se o morto, então, pode potencialmente *acusar* o vivo, com seu segredo (razão pela qual é melhor que ele não o revele, não ressuscite, fique quieto e em paz onde está), isso quer dizer que o morto tem o poder de “pôr o vivo em coisa”, isso é, de desumanizá-lo, torná-lo mero objeto (dizemos, com efeito, *objeto* de uma acusação). Há uma espécie de maldição dos mortos, sempre prestes a acusar os vivos. De quê? Não sabemos. Parra, leitor devoto de Kafka, deixa sempre aberta a possibilidade de que o que tememos talvez não seja de fato ameaçador, e de que o nosso sofrimento é fruto não do que tememos, mas do nosso próprio temor. Seja como for, a ameaça iminente dos mortos é razão pela qual dizemos e repetimos, como que para nos tranquilizar: “descanse em paz”. Ao que o morto parriano responde:

DESCANSA EN PAZ

claro — descansa en paz
y la humedad?
y el musgo?
y el peso de la lápida?
y los sepultureros borrachos?
y los ladrones de maceteros?
y las ratas que roen los ataúdes?
y los malditos gusanos
que se cuelan por todas partes
haciéndonos imposible la muerte
o les parece a ustedes que nosotros
no nos damos cuenta de nada...

estupendo decir descansa en paz
a sabiendas que eso no es posible
sólo por darle gusto a la sin hueso

sepan que nos damos cuenta de todo
las arañas corriendo por las piernas
como Pedrito Lastra por su ca(u)sa
no nos permiten dudas al respecto
dejémonos de pamplinas
ante la tumba abierta de par en par
hay que decir las cosas como son:

ustedes al Quitapenas
y nosotros al fondo del abismo
(*Hojas de Parra*, 1985)

O morto de Parra nos devolve o nosso próprio discurso, para que através dele olhemos outra vez, por outro ângulo, para nós mesmos. Esse “descanse em paz” que insistimos em repetir é direcionado, no fundo, não ao morto mas a nós, que o proferimos; a função do morto é rebatê-lo, apenas – coisa que o morto aqui, no poema, sabe perfeitamente, e da qual se ressentido. Ou ressentido-se, ao menos, de nós, quando não assumimos a verdade sobre a nossa relação com a morte: precisamos dos mortos; nos alimentamos deles, usamos a sua expressão, inconcebivelmente similar à nossa e já estranhamente distante e serena, como perfeitos e opacos interlocutores. Através dos mortos, e apenas deles, somos capazes de nos entender a nós mesmos – ainda que esse entendimento tenha de passar necessariamente pelo momento da humilhação, do confronto com a desconfortável verdade, da bronca que o morto nos dá em virtude da nossa reação demasiadamente dissimulada quanto a tudo isso. Ao contrário do poeta que deseja a companhia messiânica dos mortos, para o antipoeta é necessário marcar sempre uma distância segura em relação àqueles que já se foram – não porque eles são demasiado estranhos a nós, mas porque, em tudo o mais, são insuportavelmente parecidos, a não ser pelo detalhe, mera circunstância, de que estão mortos.

Por maldição ou mero aborrecimento, é como se os mortos, na obra de Parra, não calassem a boca, e insistissem em repetir o enigma às claras da sua língua sem segredo. Insistem, parece, em nos acusar, aos vivos, de querer segregá-los, colocando-os em tumbas desconfortáveis e em cemitérios frios, injustificadamente, como se a mera contingência circunstancial da morte fosse o bastante para justificar o desdém com que os tratamos. “*Dícese que el cadáver es sagrado, / pero todos se burlan de los muertos. / ¡Con qué objeto los ponen en hileras / como si fueran latas de sardinas!*”, diz o orador do “Discurso fúnebre”, advogando em favor do cadáver. No limite, os mortos de Parra reclamam, não da morte, mas dos vivos, como se os acusassem pelo seu destino miserável.

4. Como vimos, François Villon reúne várias características do que consideraríamos um antipoeta: a multiplicidade do sujeito, a ironia, o uso do jargão e das contrações da fala popular, a enunciação polifônica (o “parlamento dramático”), a não ruptura com o verso tradicional (que em Villon ainda não era “tradicional” no sentido que entendemos hoje), a aproximação com a canção popular, com a balada. Há ainda ao menos uma referência clara a Villon em Parra, no

poema “Epitáfio” (*Poemas y antipoemas*), cujo título, desde já, remete a uma das temáticas preferidas do poeta francês, o da morte do autor e da sua caracterização póstuma pela sua própria poesia. O poema de Parra termina: “*Ni muy listo ni tonto de remate / Fui lo que fui: una mezcla / De vinagre y aceite de comer / ¡Un embutido de ángel y bestia!*”. O verso “*Ni muy listo ni tonto de remate*” é praticamente uma tradução literal do terceiro verso da estrofe de abertura da obra máxima de Villon, *O Testamento*, em que o poeta – que ao final da obra receberá também o seu epitáfio – é caracterizado como “*Ne du tout fol, ne du tout sage*” (em português, “Nem tão louco ou tão avisado”, na tradução de Sebastião Uchoa Leite, ou “Nem tão louco, nem tão sábio”, em tradução mais literal). Com efeito, não apenas na adesão paródica aos temas e às formas literárias dominantes do seu tempo, mas também e sobretudo na própria concepção da figura do autor dentro da obra poética, Parra tem muito mais em comum com Villon do que com a maioria de seus contemporâneos imediatos. Villon, por sua vez, elaborando já no século XV elementos que, a partir de Parra, convergem programaticamente como “antipoesia”, tem muito mais de parriano do que de um poeta cortês da tardia Idade Média.

Não é à toa, para além, que todos esses elementos estejam presentes em um poeta da Idade Média tardia. A Idade Média, para a antipoesia, é menos um tempo passado e mais uma verdade histórica, a verdade do seu próprio tempo e cultura. Em certo sentido, a antipoesia, independente da sua época, é sempre uma poesia “medieval”, e que certo tipo de poesia medieval tardia, como a de Villon, é, nesse sentido deliberadamente anacrônico, uma antipoesia. Em nenhum outro lugar esse parentesco fica mais explícito do que na relação com os mortos: tanto em uma como em outra, a morte é apreendida através da comédia, de maneira dessacralizada – o que não a torna, por sua vez, menos terrível.

Em depoimento para o filme *Cachureo* (1977, dir. Guillermo Cahn), Parra elabora a relação entre antipoesia e cultura medieval de maneira mais extensa:

Es preciso situarse en los años treinta-y-tantos – 36, 37, 38... [...] El conflicto de un poeta de la época me parece que tiene que haber se planteado – en plano inconsciente – de la siguiente manera: que se hace en este momento? El modernismo parece que no corresponde a las exigencias del momento, y por otra parte el surrealismo no ha realizado su programa, es decir, el surrealismo no fue el psicoanálisis del Logos, o el psicoanálisis freudiano, sino que fue un psicoanálisis que operó, me parecía, en el plano exclusivo de las palabras, de manera que lo que se hizo fue una nueva retórica. [...] Había que buscar alguna salida, y esta salida yo no la encontraba en proposiciones filosóficas o literarias del momento, ni tampoco retrocediendo un poco dentro de la frontera del siglo XX. Me pareció entonces que había que retroceder un poco más [...]

con lo objeto de ver en que momento se había producido la arterioesclerosis de la poesía, el endurecimiento, la desvitalización – y elegí evidentemente al Renacimiento. Me di cuenta que todo venía mal desde Renacimiento. La poesía o la literatura que se venía haciendo a partir de este momento se podría clasificar de poesía de cuello y corbata, o poesía cortesana. Y luego me di cuenta de que retrocediendo un poco más se llegaba a la poesía medieval – y aquí había algo importante. En el medievo encontraba yo algo que me llamaba la atención y que me satisfacía, que era una poesía de feria, una poesía inmediata, directa, una poesía – digamos inmediatamente – una poesía popular, que parece que estaba operando dentro de un ámbito protoplasmático plausible. Y entonces yo me quedé pegado como mosca en la miel en este protoplasma medieval, y rápidamente me di cuenta de que este producto, de que este plancton, existía no tan solo en la Edad Media, sino que aquí, a un metro de mi propia nariz, y vi naturalmente – de una manera ingenua dirán ustedes – que nuestro mundo cultural esta constituido por dos líneas de fuerza: lo que se llama la cultura propiamente tal – que en ultimo termino viene a ser la cultura académica o oficial – y por otra parte una subcultura, que en la realidad es la cultura propiamente tal, la gran cultura que es la cultura popular, la poesía popular, la vida popular.

(PARRA, 1977)

Este retorno à poesia medieval se dá de uma maneira particular, em Parra. Não se trata de reativar as formas literárias do medievo, mas, antes, de compreender que é necessário estar diante da cultura do mesmo modo que os poetas medievais estiveram. Trata-se, aqui, de aplicar formas novas, modernas, ao “ectoplasma” da cultura popular, o mesmo ectoplasma que animou os poetas e artistas medievais, figuras que saltavam entre a corte e a praça.

Embora a caricatura da Idade Média que fazemos seja, em geral, a de uma época marcada pelo totalitarismo católico, em vários sentidos a cultura medieval podia ser muito mais profana que a cultura renascentista ou mesmo que a supostamente desencantada cultura moderna. Por sua vez, e ao contrário do que a ideia de “poesia popular” possa sugerir, os poetas medievais (de acordo com o medievalista francês Gustave Cohen), embora não pertencessem à nobreza e não soubessem latim o bastante para se inspirar na *Eneida*,²⁶ estavam longe, evidentemente, de ser analfabetos; eram na maior parte dos casos gente instruída, senão nas escolas tradicionais, nas escolas de jograis,²⁷ ou até, como no caso do próprio Villon, mais tarde, bacharéis, embora circulassem entre artistas de circo, vagabundos, criminosos e todo tipo

²⁶ Cf. COHEN, 1997, p. 27.

²⁷ Idem.

de figuras errantes ou itinerantes, cuja importância para o florescimento da poesia medieval, sobretudo na França, também é sublinhada por Cohen:

Menester es no tener en cuenta únicamente los sedentarios. He aquí los limosneros, predicantes y mendigos, mercaderes que recorren los caminos que siguen la ruta de las vías romanas; [...] escolares sedientos de ciencia, atraídos por los retóricos de Orleáns, o por los dialectos de París, y llamados de *clerici vagantes*, o letrados errantes; y, por último, los peregrinos. [...] Y todas estas gentes, que de día y de noche van por los caminos pedregosos, nevados o polvorientos, en verano como en invierno, [...] se detienen a comer y beber, y también para narrar cuentos y, cuando la sombra esparce frescura, el sol no abrasa mucho y la lluvia no cae demasiado recia, cantan para ritmar y aliviar la caminata. [...] No son cantares de oficio, sino poemas ya más elaborados, que ellos mismos han compuesto, a no ser que los aprendieran del mismo autor, o de una escuela de juglares.

(COHEN, 1997, p. 24)

Embora não seja prudente idealizar essa cultura como se ela fosse composta apenas por poetas errantes, o panorama presta claras contas de uma cultura na qual o ofício de compor canções e poemas não está restrito a um grupo de eruditos, mas está difundido entre gentes de diferentes origens e ocupações em princípio nada “literárias”. É justamente nesse mundo medieval que floresce uma cultura cara a Parra, uma cultura que, apesar de ser escrita, depende em grande parte, tanto para a sua criação quanto para a sua circulação, da oralidade,²⁸ e na qual poesia, música e teatro ainda não estão completamente dissociados. Na qual, por vezes, uma arte como a poesia é inclusive vista ainda como uma baixeza, uma vileza, uma indecência, e não como uma manifestação de elevação do espírito (ninguém representa mais isso do que Villon),²⁹ e na qual se pratica acima de tudo uma poesia e um teatro em que não faltam personagens cômicos, pois “[...] *al igual que la antigua comedia, o en la tragedia shakesperiana, es menester mantener el interés de un publico que se harta de estar de pie en la plaza, en donde se oye mal, o en una sala falta de bancos*” (COHEN, 1997, p. 25).

Uma cultura, para além, na qual as artes visuais ainda não foram dominadas pela perspectiva: o mundo medieval é um mundo bidimensional, chapado, caricato, mais próximo do cartum que dos retratos do Renascimento, como atestam as inúmeras representações visuais

²⁸ Embora a transmissão e difusão daquela poesia fosse em geral oral, dada a raridade e os altos preços dos papiros, a poesia medieval era sempre “escrita antes de ser musicada” (COHEN, 1997, pp. 25; 322).

²⁹ Embora não seja este o caso da poesia de amor cortês do século XII, ligada à nobreza e à elevação do espírito e dos sentimentos (cf. ELIAS, 1990).

do período, marcadas menos pelo “realismo” da representação – já que a cultura medieval é uma cultura, antes que realista, analogista (AUERBACH, 2002) – que pelos traços do exagero e da distorção.³⁰ É improvável pensar que isso se trate de uma incapacidade dos artistas medievais de representar realisticamente a vida, embora seja preciso reconhecer que o surgimento da representação em perspectiva tenha dependido do advento de certos mecanismos e técnicas que apareceriam apenas nos séculos seguintes, como a fabricação de lentes convexas e a utilização sistemática da câmara escura; trata-se contudo, antes, de um realismo ainda não encapsulado pela noção de “perfeição” da representação, e que representa a realidade ali onde ela está distorcida ou mesmo deformada. Ainda, em um contexto no qual o acesso ao suporte técnico está longe de ser universalizado, a arte, e sobretudo as artes da linguagem, como a canção, o teatro e a poesia, incorporam inevitavelmente a falha e o erro que, em geral, é falha e erro da própria memória dos intérpretes. Cohen, para quem a cultura medieval adquire definitivamente os contornos através dos quais a conhecemos a partir da segunda metade do século XI, caracteriza assim a situação tecnicamente precária dos primeiros trovadores:

El pergamino (a falta de papel, difundido tan sólo en el siglo XIV) era escaso, y era caro; y también escaseaban la tinta y la pluma de ave, o la tableta de cera sobre la que se araña un estilo; y pudiera ser que quien se hizo con el signo y hubo adquirido maestría no pudiera transcribir la composición, y que ésta se transmitiera únicamente de viva voz, con todas las probabilidades de errores musicales y literarios que ese modo de transmisión implica fatalmente.

(COHEN, 1997, p. 25)

Norbert Elias (1990) também descreve as figuras que formavam os grupos de artistas e poetas nos círculos literários do século XII, e lembra, por sua vez, como os poetas trovadores dependiam, para o seu sustento, da corte, transitando entre a nobreza e o povo. Podemos supor que é provavelmente tendo como modelo as figuras destes poetas, bufões animadores da corte, que Parra coloca-se a si mesmo também como um “bufão” ou “bobo da corte”, por exemplo, como vimos, em *Versos de salón*:

³⁰ Anatol Rosenfeld (2013, pp. 123-145) diz o contrário. Contudo, corroboram com essa hipótese, me parece, as insurgências anti-perspectílicas das vanguardas modernas. Por sua vez, Joan Copjec desfaz o engano de pensar que se trate, na representação em perspectiva, de postular um observador “universal” e “objetivo”, fora do mundo, sustentando que a pintura em perspectiva, construída a parte de uma geometria projetiva, é o modo de representação do sujeito encarnado e implicado naquilo que vê (COPJEC, 2004, pp. 183-191). Ressalve-se ainda que a representação em perspectiva pode ser chamada de “realista” apenas com muitas e consequentes concessões.

As grandes cortes tornaram-se “centros potenciais de patrocínio literário” e “centros potenciais de historiografia”. Nessa época não havia ainda mercado para o livro. E, no contexto da sociedade secular, no caso daqueles que se haviam especializado na escrita e na composição e tinham que viver disso [...] o patrocínio da corte constituía o único meio de sustento. [...] O poeta não trabalhava como um indivíduo inteiramente autossuficiente para um público anônimo, do qual conhecia no máximo apenas alguns representantes. Criava e escrevia para pessoas que conhecia por contato diário. A convivência, as formas de relacionamento e conduta, a atmosfera do círculo social em que se movia e o lugar que nele ocupava encontravam expressão em suas palavras. Artistas viajavam de um castelo para outro. Se alguns eram cantores, a maioria trabalhava simplesmente como palhaços ou bufões no sentido mais simples da palavra.

(ELIAS, 1990, pp. 206-207)

Sobre o social e culturalmente turbulento final do século XII, ao qual descreve como “fim de uma realidade”, Georges Dubuy (1982) ressalta, por sua vez, a representação dos choques de classe na literatura do período:

Todos os temas da literatura composta para as distrações da corte concordam neste tormento: a figura do príncipe dando ouvidos aos “vilões”, aos “servos”, não reservando, como deveria fazer, todos os seus favores para os cavaleiros “pobres”; à figura do novo-rico, saído da escumalha e troçado pelo esforço em macaquear as maneiras dos bem-nascidos. No limiar do século XII, o novo romance – aquele que os historiadores da produção literária dizem realista porque ele é, de fato, a expressão do desencanto, da auto-ironia, da amargura – descreve mais brutalmente a concorrência entre os valores aristocráticos e aqueles que a subida da burguesia suscita e que a fazem irresistivelmente afirmar-se.

(DUBUY, 1982, p. 350)

No século XV, Villon representa o ápice de certo tipo de poesia medieval popular e, ao mesmo tempo, um desafio ao seu paradigma, segundo o qual o sentido do universo (na sua explicação segundo a ortodoxia cristã) era imanente à realidade, não obstante as distorções e profanações que a arte medieval apresenta desde o seu início. Não há contudo, na perspectiva medieval, uma explicação para a realidade que dê conta do sentido divino do universo a partir de um horizonte, por exemplo, epistemológico, capaz de compreender a criação não como um traço constitutivo da realidade, mas como uma narrativa entre outras. Tal perspectiva seria considerada blasfema, herética, e está simplesmente fora do horizonte dos poetas medievais: o universo tem sentido e o seu sentido é divino. Os enforcados de Villon, contudo, precisamente

através do apelo à oração dos ouvintes, desafiam a garantia de que a justiça divina se cumpra, e demonstram que, na prática, o destino das almas está nas mãos da benevolência dos mortais. Embora possivelmente já estivesse prevista na própria visão de mundo do medievo, é uma inversão que tem consequências: não há predestinação; é o juízo divino quem está sujeito ao mundo humano, podendo este influenciá-lo – ao menos essa é a esperança dos enforcados.

A cultura medieval, e sobretudo a possibilidade de profaná-la, representada por Villon, é capaz de pôr em cena um teatro popular de vulgaridades, sátiras e caveiras falantes que soam estranhas mesmo para poesia moderna, arsenal do qual Parra lança mão e procura renovar, retomando e reatualizando esse mesmo teatro, quatrocentos anos depois, para fazê-lo conversar com as questões mais agudas do seu próprio tempo.

5. No front parriano, o retorno à poesia medieval tem o objetivo principal de fazer frente ao paradigma romântico da estetização da vida. O que interessa na antipoesia não é a arte da vida, mas a vida da arte; não é o “real do real”, nem as máscaras do real, mas o real das máscaras. O paradigma da vida extraordinária do artista, cujas raízes remontam ao pré-romantismo alemão (cf. ROSENFELD, 2013) e florescem, apesar das rupturas, do Modernismo hispano-americano à vanguarda, é elemento comum entre as distintas formas poéticas a que Parra chama de “poesia tradicional”.

Agamben (2018b) chama essa íntima correspondência, que vai do romantismo ao pré-vanguardismo de Rimbaud (e que tem sobrevida na vanguarda do século seguinte), de “a duradoura confusão que o Romantismo produziu entre arte e vida” (p. 144):

Na cultura ocidental, religião, arte e ciência parecem constituir três âmbitos distintos e inseparáveis que se alternam, se aliam e, incessantemente, se combatem, mas sem que jamais um deles consiga eliminar completamente os outros dois. O homem da ciência, que expulsara a religião e a arte de suas gloriosas moradas, assiste, no Romantismo, ao retorno delas numa coalisção precária e improvável. O artista tem agora o rosto emaciado do místico e do asceta, sua obra assume uma aura litúrgica, pretende ser oração. Até que, quando a máscara religiosa perde a credibilidade, o artista, que sacrificou sua arte por uma verdade superior, revela-se tal como é: apenas um corpo vivo, apenas vida nua, que, enquanto tal, apresenta-se para exigir seus direitos inumanos.

(AGAMBEN, 2018b, pp. 144-145)

É provável que Parra, como um cientista, não pudesse deixar de ver com maus olhos essa aliança “precária” entre arte e transformação mística da vida; com efeito, a coalisção entre

a arte e o místico trabalho sobre si que se produziu na cultura ocidental desde o romantismo, da qual Rimbaud já era um angustiado testemunho do esgotamento e fracasso, é notada com singular agudeza também por Parra, e torna-se, ao longo de toda a obra, objeto de parodia. Creio ser possível defender que se trata, sobretudo, de combater o paradigma do artista alquimista (do “poeta demiurgo”, como ele diz), e de propor, no seu lugar, uma nova aliança, a partir do paradigma do artista cientista, que escreve poesia como quem realiza um experimento ou propõe um teorema.

A relação da antipoesia com o romantismo é digna de nota. Na condição de revolução modernizadora da poesia,³¹ o romantismo deu ensejo àquele que seria o pressuposto de base da antipoesia, a tecla sobre a qual ela insistentemente bate: a filiação com a “cultura do povo”.

[...] eles acreditavam que a poesia é obra do instinto e da imaginação livres, que ela é mais espontânea e genuína nos períodos iniciais da civilização, na juventude da humanidade, quando o instinto, a imaginação e a tradição oral eram mais fortes do que a reflexão, quando a ‘poesia era a linguagem natural dos homens’; daí sua predileção por contos e canções folclóricas, sua teoria de que a antiga poesia épica (partes da Bíblia, Homero, a poesia épica da Idade Média) não fora obra consciente de indivíduos, mas crescera e fora sintetizada de forma inconsciente a partir de muitas contribuições anônimas [...]; daí finalmente a sua convicção de que até nos tempos modernos a verdadeira poesia só poderia renascer através de um retorno à sua fonte eterna, o ‘espírito do povo’ e seu trabalho inconsciente e instintivo sobre as tradições.

(AUERBACH, 2012, pp. 343-344)

A descrição de Auerbach, que compõe um ensaio sobre a história do historicismo estético, tem o mérito de demonstrar que a ideia de que a verdade da cultura está no “espírito do povo” é, ela também, uma ideia histórica. Quer dizer: a verdade que os povos teriam um dia possuído, nos seus mitos de origem e na evolução orgânica das suas tradições, é a verdade histórica da humanidade: a verdade de que a humanidade é histórica, e não mítica. É notável ainda que aquilo que as tradições orais e as culturas populares representavam para os românticos da virada do século XVIII para o XIX em pouco ou em nada difere, a rigor, do que representam essa mesma cultura popular e essa mesma tradição oral para Parra e para a antipoesia, na segunda metade do século XX: uma verdade oculta das instituições, das universidades, do Estado, da Igreja, e mesmo (e sobretudo) das elites culturais— em que pese o

³¹ Embora, como argumenta Auerbach, o romantismo não fosse em verdade revolucionário – tratava-se, antes, de um “conservadorismo evolucionista”, “dirigido tanto contra as formas racionalistas do Absolutismo como contra as tendências racionalistas voltadas para o progresso revolucionário” (AUERBACH, 2012, p. 345).

fato de que não apenas as circunstâncias históricas e sociais diferem radicalmente, mas o dado do subdesenvolvimento e a herança colonial da sociedade chilena, bem como de todas as sociedades latino-americanas, conferem, também nesse respeito, às obras produzidas por essas sociedades um tipo especial de ironia formal, capturada por Schwarz na insuperável expressão “ideias fora do lugar”, que de certo modo inocula a possibilidade de um verdadeiro romantismo, já que a fundação das nações latino-americanas é definitivamente histórica, e não mítica.³²

Ainda assim, não há como não ver um parentesco inusitado entre a visão romântica da cultura popular e a profissão de fé da antipoesia, cujo núcleo é também o retorno àquela poesia popular, mais original, mais imediata. Ambos, romantismo e antipoesia, realizam o retorno para o pré-Renascimento e buscam na poesia medieval, bem como nas tradições populares disponíveis nos seus próprios tempos, uma fonte de renovação para a poesia. É verdade que há uma diferença no fato de que Parra não se interessa tão fortemente pelo folclore, propriamente dito – pois, à diferença dos românticos, ele trata o povo como seu igual (a noção de folclore não faz sentido para ele, sendo mesmo ele mesmo de origem camponesa). Contudo, a divergência maior está no fato de não haver espaço, no horizonte antipoético, para qualquer coisa como uma “juventude da humanidade”, mesmo porque no seu tempo, isso é, na sociedade tecnocrática da segunda metade do século XX, o mito, qualquer que fosse, já havia sido desgastado a ponto de tornar-se, na melhor das hipóteses, um pastiche, e, na pior, uma delinquência nacionalista. Cada vez menos comoverão alguns dos poetas daquelas décadas os cânticos épicos da poesia de evocação mítica, mesmo que seja o mito libertador de um Neruda. Ao contrário, a cultura popular não é, para a antipoesia, um mito ou uma constelação de mitos, como fora desde os românticos. O que interessa não é a sua coerência e coesão como autêntica sensibilidade poética primitiva, ecos orais e imaginativos de um mundo que ainda não havia se fragmentado (como para o poeta sentimental de Schiller, por exemplo).³³ O que interessa a Parra é que, já naqueles poemas medievais, e já na cultura popular das ruas chilenas dos anos 1960, o mundo está, como sempre esteve, em pedaços. Mais: é nessa cultura popular que ele

³² Falo das nações latino-americanas pois o caso dos Estados Unidos é uma exceção. Os Estados Unidos foram o único país das Américas a constituir uma origem mítica para a própria fundação. O lance de mestre na justificação mítico-ideológica norte-americana é torcer a relação entre mito e história, não mais opondo-os, mas identificando-os. No caso dos EUA, o seu mito de fundação é histórico, e, por consequência, a sua história – passada, presente e sobretudo futura – é mítica.

³³ Sobre a poesia como “reinvenção de imagens da unidade perdida”, ver Alfredo Bosi, “Poesia e resistência” (BOSI, 1997, pp. 149-155). Anatol Rosenfeld, por sua vez, anota: “O que aos românticos fascinava era [...], através do jogo das contradições, chegar à síntese da ‘segunda inocência’ – a inocência da canção popular, do *lied*, do conto de fadas, do mito. Mas uma unidade capaz de abarcar todas as contradições só pode situar-se na transcendência” (ROSENFELD, 2013, p. 158).

está especialmente em pedaços. (Contribuem para isso, decisivamente, os paradigmas da física quântica, como veremos mais adiante).

O esquema antipoético é o oposto do romântico: se no Romantismo a tradição popular representava a unidade perdida, que se fragmentara ao civilizar-se, para o antipoeta a cultura popular é o próprio signo da fragmentação original, e são as instituições modernas (sobretudo a instituição da Poesia) que representam a tentativa de conter essa fragmentação em uma unidade artificiosa. Sendo o mais próximo que podia ser dos românticos (de maneira completamente anacrônica, no seu retorno “fora de época” a formas poéticas pré-modernas), Parra é talvez o mais radicalmente antirromântico poeta do seu tempo, pois esse anti-romantismo não é apenas uma questão de preferências estéticas ou bibliográficas, mas uma visão cosmológica radicalmente incompatível com o esquema que, em larga medida, determinava as relações da poesia com a cultura e com a história, e que, vale notar, permanece o mesmo, com variações de modo, mas não de substância, do romantismo a parte da poesia do século XX.

6. O centro desse anti-romantismo é a discussão sobre a relação arte/vida. Em outro ensaio, Agamben recupera as ideias de um discípulo de Heidegger, Oskar Becker, para referir-se a um equívoco moderno com respeito ao sentido do termo “aventura” para a poesia medieval. Para Becker, haveria na noção de aventura uma possibilidade de se contrapor à teorização de Heidegger sobre o sentido final da existência humana. Para Heidegger, o ser revela-se como um “ser-lançado”, um “ter que ser” (AGAMBEN, 2018a, p. 45), isso é, o que determinaria a experiência humana seria o fato de haver sempre, ainda que impenetrável para o sujeito, uma tarefa a ser realizada – a tarefa de ser. Becker propõe, ao invés disso, que a experiência humana seja entendida como um “ser levado”: “A esse *pathos* do ‘ser-lançado’, Becker opõe a leveza do ‘ser-levado’, que define a ‘aventurosidade’ do artista” (AGAMBEN, 2018a, p. 45). É esse “ser levado” que estaria no centro da experiência artística, a qual serviria, por conseguinte, como arquétipo da aventura humana de modo geral. Segundo Agamben, contudo, não há neste “ser levado” “nada mais distante da aventura do cavaleiro medieval, que [...] não pode jamais conceber a aventura como uma estetização da existência” (p. 47).

Por que o sujeito da poesia trovadora medieval, o cavaleiro, não pode conceber a vida a partir do paradigma romântico da estetização da vida? Porque – essa é a hipótese de Agamben – na poesia medieval não é a vida que se estetiza, mas a arte que se “vivifica”. Com efeito, na poesia medieval, segundo essa leitura, não pode haver distinção concebível entre o poema e a vida – entre o escrito e o vivido. O escrito torna-se, no momento em que é escrito, vivido, ao

passo que aquilo que foi vivido só se torna verdadeiramente vivido no momento em que é escrito. Por isso, ainda, haveria uma diferença essencial entre a figura encarnada da Aventura (a dama que aparece nos poemas medievais para conduzir o cavaleiro) e a Musa clássica. Essa diferença torna-se visível quando são observados os momentos da narrativa em que uma e outra aparecem:

Âventure aparece no meio da história porque ela não é, como a Musa, a potência numinosa do que pré-existe à narrativa e dá ao poeta a palavra: ao contrário, ela é a narrativa e vive apenas nela e através dela. A mulher não é, aqui, aquela que dá a palavra: é o próprio evento da palavra – não é o dom da narrativa, mas a própria narrativa.

(AGAMBEN, 2018a, p. 37)

A poesia medieval, nesse sentido, tem algo de antipoética: se contrapõe à poesia clássica pelo fato de que não concebe nada que possa haver *antes* do poema, nada que confira ao poeta o dom de escrevê-lo (função exercida classicamente pela Musa). Aqui a cisão operada pela Musa entre a possibilidade do poema e a sua realização está desativada. O poeta não “recebe” de ninguém o dom de narrar o que viveu, pois, no limite, só se pode dizer que ele de fato viveu o que narrou *enquanto* narrou.

Contudo, a transformação da Musa em Aventura, que permitiu aos poemas medievais indistinguiem o canto da vida, a trova do amor trocado, reverteu-se a partir da modernidade. Agamben identifica já em Dante a superação do paradigma medieval da aventura, em favor de uma experiência que deixa de ser aventureira e passa a caracterizar-se como “comédia” (“A vida humana não é uma aventura – é, nesse sentido especial do termo, simplesmente uma comédia”, p. 50). É que em Dante não haveria mais espaço para a “acidentalidade” errante cheia de desvios e divagações que caracteriza a vida aventureira da poesia medieval; a experiência da vida e do amor, na *Comédia*, se dá “em linha reta, do pecado à redenção, sem nada conceder às incertezas e às casualidades, às digressões e às tergiversações da aventura cavaleiresca” (p. 49). O caminho de Dante do Inferno ao Paraíso, do pecado a Beatriz, é um caminho certo. Com efeito, é notável quantas vezes, na *Comédia*, Virgílio diz para um Dante que se detém diante de alguma alma danada qualquer: “vamos em frente”.

Por sua vez, a aventura representa uma possibilidade de coincidência entre a vida e a arte alternativa ao paradigma romântico da estetização da experiência. Quando Parra diz que “tudo ia mal desde o Renascimento”, e que apenas recuando até a poesia medieval se podia encontrar algo que interessasse, podemos supor que esse algo era, justamente, o sentido

aventuresco da experiência. Aquilo que atraía Parra aos poetas medievais, mais do que certo ar de feira ou praça pública, era, quem sabe, essa possibilidade de coincidir arte e vida de uma outra maneira. Na aventura, não se trata de glorificar a experiência do artista heroico que dá sentido à vida ao “se deixa levar” pela arte, mas antes de escrever uma experiência de vida, ainda que ficcional, cujo sentido último seja apenas o fato de que as coisas acontecem, sem razão ou porquê. Desaparece com isso, em Parra, o sentido romântico da salvação pela palavra. Ao menos essa é a promessa aventureasca da antipoesia: acabar de uma vez por todas com toda a promessa de salvação.

7. Tomemos o poema “Viaje por el infierno”, de *Versos de salón*:

VIAJE POR EL INFIERNO

En una silla de montar
Hice un viaje por el infierno.

En el primer círculo vi
Unas figuras recostadas
Contra unos sacos de trigo.

En el segundo círculo andaban
Unos hombres en bicicleta
Sin saber dónde detenerse
Pues las llamas se lo impedían.

En el tercer círculo vi
Una sola figura humana
Que parecía hermafrodita.

Esa figura sarmentosa
Daba de comer a unos cuervos.

Seguí trotando y galopando
Por espacio de varias horas
Hasta que llegué a una cabaña
En el interior de un bosque
Donde vivía una bruja.

Un perro me quiso morder.

En el círculo número cuatro
Vi un anciano de luengas barbas
Calvo como una sandía
Que construía un pequeño barco
En el interior de una botella.

Me dio una mirada afable.

En el círculo número cinco.
Vi unos jóvenes estudiantes
Jugando fútbol araucano
Con una pelota de trapo.
Hacía un frío salvaje.
Tuve que pasar la noche
En vela en un cementerio
Arrimado contra una tumba
Para no morirme de frío.

Al otro día continué
Mi viaje por unos cerros
Y vi por primera vez
Los esqueletos de los árboles
Incendiados por los turistas.

Sólo quedaban dos círculos.

En uno me vi yo mismo
Sentado a una mesa negra
Comiendo carne de pájaro:
Mi única compañía
Era una estufa a parafina.

En el círculo número siete
No vi absolutamente nada
Sólo oí ruidos extraños
Escuché unas risas espantosas
Y unos suspiros profundos
Que me perforaban el alma.

O poema, com a personagem atravessando os círculos do inferno, é uma paródia da *Divina Comédia*. À diferença de Dante, porém, o sujeito de Parra já não se detém diante de nada; ele não precisa de um Virgílio que o empurre adiante. Simplesmente atravessa o inferno, notando e anotando tudo o que se passa ali. Mesmo quando ele se afeta efetivamente pelos acontecimentos, somos tentados a ler essa afetação, pelo tom cômico da enumeração dos eventos, como algo que também deva ser meramente notado e cuja importância não deve ser superestimada. Nas estrofes em que há apenas um verso, há certa atenção chamada para os acontecimentos. Por exemplo quando, no verso 20, um cão tenta morder o sujeito, ou quando ele recebe, no verso 26, um olhar afável do senhor que constrói um barco dentro de uma garrafa. Essas ações, ao serem isoladas, conferem ao poema um ritmo no qual se avança sempre quando a experiência do sujeito é posta em evidência. Entretanto, em razão do caráter fantástico de tudo o mais que se passa, esses são na verdade os acontecimentos menos extraordinários e mais cotidianos que o sujeito encontra: um cão, um olhar.

É na última estrofe que a experiência de fato assume o centro da nossa atenção – mas não porque nada demais tenha acontecido. Ao contrário, o que motiva o acontecimento do último verso, o mais forte do poema, em que a alma do sujeito é “perfurada”, é simplesmente ele não ter visto nada, apenas ouvido sons e risadas estranhas. Esse “nada” que há no fim do inferno é o que é realmente aterrorizante, muito mais do que as bruxas ou as árvores incendiadas pelos quais o sujeito passa, e nas quais repara com um interesse apenas momentâneo, com certo tédio, até.

“La doncella y la muerte”, do mesmo livro, conversa ainda mais claramente com a poesia medieval ao pôr em cena os personagens do cavaleiro e da donzela:

LA DONCELLA Y LA MUERTE

Una doncella rubia se enamora
De un caballero que parece la muerte.

La doncella lo llama por teléfono
Pero él no se da por aludido.

Andan por unos cerros
Llenos de lagartijas de colores.

La doncella sonríe
Pero la calavera no ve nada.

Llegan a una cabaña de madera
La doncella se tiende en un sofá
La calavera mira de reajo.

La doncella le ofrece una manzana
Pero la calavera la rechaza
Hace como que lee una revista.

La doncella rolliza
Toma una flor que hay en un florero
Y se la arroja a boca de jarro.

Todavía la muerte no responde.

Viendo que nada le da resultado
La doncella terrible
Quema todas sus naves de una vez:
Se desnuda delante del espejo
Pero la muerte sigue imperturbable.

Ella sigue moviendo las caderas
Hasta que el caballero la posee.

(Versos de salón, 1962)

Se em “Viaje por el infierno” o paradigma em jogo é o do poeta dantesco, em “La doncella y la muerte” estamos diante do motivo tradicional da poesia medieval: o encontro da bela donzela com o cavaleiro.³⁴ Entretanto, também esse motivo aparece de ponta-cabeça: a vitalidade dos heróis das aventuras medievais é substituída pela figura do cavaleiro que “se parece com a morte”, e a bela dama, a Aventura que aparecia no meio da narrativa para tornar indiscerníveis o escrito do vivido (e para, através da experiência amorosa, penetrar no coração do poeta para que ele vivesse efetivamente o seu poema) aparece aqui como uma donzela impotente, que procura sempre, sem sucesso, seduzir o cavaleiro, lançando mão dos mais

³⁴ O poema põe em cena e atualiza também o popular e influente gênero medieval da “dança macabra”, alegoria na qual a morte, em geral representada por um esqueleto ambulante, aparece ao lado de figuras vivas. A “dança macabra”, ou “dança da morte”, aparece em diversas pinturas, esculturas, poemas e canções a partir do século XV, e constitui um dos gêneros característicos da Idade Média tardia.

extravagantes recursos. Uma outra inversão, ainda, é significativa: no poema, o ponto de vista adotado é o da donzela. É ela quem se encontra com o cavaleiro, e não o contrário; é ela quem se apaixona por ele.

O que Parra põe em cena, aqui, é nada menos que o próprio poema medieval, visto porém da perspectiva da mulher. Encontramos o ponto de vista *da própria Aventura*. E, do seu ponto de vista, não há nada de muito aventureesco na experiência de encontro com o cavaleiro. Para além: o cavaleiro que, no início, apenas “se parece” com a morte, nas últimas estrofes se transforma definitivamente na própria morte. O esquema da poesia medieval está todo aqui, mas invertido: ao contrário do cavaleiro que encontra a donzela e conquista a experiência vivificante de cantar esse acontecimento, temos a donzela que termina por ser possuída pela própria morte.

Poderíamos argumentar que é precisamente isso que se passa com a donzela também nos poemas medievais. Com efeito, muito se discute o que ocorre com o cavaleiro depois do encontro com a Aventura, mas pouco se diz sobre o que acontece com ela. Na visão de Parra, esse é um encontro mortífero para a Aventura, marcado pelo tédio e pela frustração, pela rejeição, pelas idas e vindas infernais de uma vida matrimonial desencantada, e pela posse final por alguém que nem sequer a desejava. Assim como nas poesias medievais, é a dama quem se insinua para o cavaleiro, mas enquanto nas histórias de cavalaria a aventura conduz a alguma recompensa ou, para os eleitos, ao Santo Graal, aqui o que se obtém é simplesmente, na melhor das hipóteses, a morte.

8. Tanto a estrutura dramática quanto a estrutura rítmica e sintática do poema refletem, também, aspectos da poesia medieval, notadamente o seu caráter *paratático*. Segundo Erich Auerbach, no modelo da retórica antiga, à parataxe correspondiam os assuntos menores, a oralidade popular e os temas da comédia: “a construção paratática é, nas línguas antigas, própria do estilo baixo, é mais falada do que escrita, de caráter mais cômico-realista que sublime” (AUERBACH, 2002, p. 95). Com efeito, não apenas o poema se desenrola através de versos curtos, com poucos elementos de encadeamento entre si, mas configura-se, diante do leitor, como uma sucessão de “cenas” entre as quais não parece haver muita relação direta ou causal. Entre cada estrofe, uma elipse tem lugar, e os saltos através dos quais a história da donzela e do cavaleiro avança provocam a sensação de uma série de imagens estáticas, ou de quadros. Assim, se na primeira estrofe somos informados quanto ao contexto geral no qual o poema se desenrolará – a donzela se apaixona por um cavaleiro; o cavaleiro se parece com a morte – nada leva, logicamente, desta descrição, na primeira estrofe, ao telefonema que abre a segunda; e

muito menos conexão há entre este mesmo telefonema da segunda estrofe (ignorado pelo cavaleiro) e o passeio da terceira. Não se pode absolutamente dizer, por exemplo, que a donzela convidou o cavaleiro por telefone para passear, pois o quarto verso deixa claro que o telefonema foi infrutífero.

Para além das interrupções de sentido e da falta de cadência narrativa entre as estrofes, as cenas entre a donzela e o cavaleiro são todas cenas de desencontros – o telefonema não atendido da 2ª estrofe; o sorriso não visto da 4ª; a maçã recusada da 6ª; a falta de resposta do cavaleiro no verso único que compõe a 8ª etc. Auerbach, comparando a *Canção de Rolando* com outro poema francês do século XI, a *Canção de Aleixo*, do ponto de vista das suas estruturas paratáticas, oferece uma descrição que muito se aproxima do que procuramos ressaltar com relação à estrutura de composição destes antipoemas, e em especial de “La doncella y la muerte”. Para Auerbach, trata-se de sublinhar a estrutura que se constitui a partir de

[...] uma série de acontecimentos fechados em si mesmos, unidos frouxamente entre si, uma série de quadros, fortemente independentes uns dos outros [...], cada um dos quais contém um gesto expressivo, porém simples. [...] Cada um dos quadros está como que emoldurado isoladamente; cada um deles basta-se a si mesmo de tal forma que nada de novo nem de inesperado ocorre dentro de cada um, e sem que nenhuma força impulsora nele exija o seguinte; e nos espaços intermediários há o vazio, não um vazio obscuro e profundo, no qual muita coisa acontece e se prepara, no qual se contém a respiração de estremecida expectativa, como às vezes no estilo bíblico, com as suas pausas, sobre as quais se cisma – mas uma duração plana, pálida, sem substância, às vezes só um instante, às vezes dezessete anos, às vezes totalmente indefinível. O acontecer está dissolvido, assim, em uma série de quadros; está como que parcelado.

(AUERBACH, 2002, p. 99)

Veremos no capítulo seguinte como a incompatibilidade entre o modelo retórico antigo, com seu apreço pela cadência de raciocínio, e o estilo paratático e quebradiço da antiguidade tardia e do medievo, cujas origens remontam em larga medida, mas não completamente, à tradição dos textos cristãos, é de especial interesse para capturar o aspecto cômico-popular do estilo parriano. Mas, desde já, podemos notar que o fato de a antipoesia ter seu principal modelo na literatura medieval é consequente não apenas do ponto de vista da sua adesão incondicional à dimensão popular da língua e da cultura, mas, sobretudo, influi decisivamente na constituição do estilo, tão tipicamente parriano, do verso paratático – comparem-se este “La doncella y la muerte”, ou qualquer outro conjunto de versos de Parra dos anos 60-70, a partir de *Versos de*

salón,³⁵ com as longas e impressionantes cadências rítmicas e sintáticas da *Residencia en la tierra* de Neruda, por exemplo, ou com as intrincadas construções de sabor clássico em *The Waste Land*, de Eliot, ambos poemas de importância inegável para a formação da antipoesia parriana, pelos mais diversos aspectos, mas, ao mesmo tempo, tão gritantemente distintos desta. Ou, para ficarmos no Chile da segunda metade do século, vejam-se as estruturas sintáticas dos longos poemas de Enrique Lihn – um parriano declarado –, ou de Raúl Zurita, nos anos 1970, com seus intrincados encadeamentos de frases e imagens. Por sua vez, o modelo paratático mais próximo de Parra talvez seja o *Altazor* de Huidobro, que nada tem a ver com os poemas medievais, mas que, não obstante, avança com seus versos muitas vezes isolados na sua própria unidade sintática e significativa, e com suas frases que, embora muitas vezes longas, constroem-se através da repetição ritmada de uma partícula, ou do recurso mínimo e eficaz da série de orações aditivas, iniciadas com a conjunção “e” – recursos que, é preciso notar, não são exatamente os mesmos que aparecem em Parra, possivelmente por provocarem um efeito demasiado “retórico”, ou hermeticamente bíblico, estranho aos antipoemas:

[...]

Cae

Cae lentamente

Cae al fondo del infinito

Cae al fondo del tiempo

Cae al fondo de ti mismo

Cae lo más bajo que se pueda caer

Cae sin vértigo

A través de todos los espacios y todas las edades

[...]

(Vicente Huidobro, *Altazor*, Canto I, 1931)

ou

[...]

Y ese mirar que escribe mundos en el infinito

Y esa cabeza que se dobla para escuchar un murmullo en la eternidad

Y ese pie que es la fiesta de los caminos encadenados

Y esos párpados donde vienen a vararse las centellas del éter

³⁵ Digo a partir de *Versos de salón* pois este não é absolutamente o caso, por exemplo, da terceira parte de *Poemas y antipoemas*, cujos textos, no mais das vezes, compõem-se também de longos versos, com mais intrincadas e complexas estruturas sintáticas e conectivas.

Y ese beso que hincha la proa de tus labios
Y esa sonrisa como un estandarte al frente de tu vida
Y ese secreto que dirige las mareas de tu pecho
Dormido a la sombra de tus senos
[...]

(Vicente Huidobro, *Altazor*, Canto II, 1931)

Quando for aparecer na antipoesia, esse aspecto retórico e afetado da parataxe iniciada pela conjunção “e” será notado, e, em geral, feito de ridículo, como no poema “Resurrección”, recolhido em *Antipoems: How to look & feel great* (2004), em cuja última estrofe, após o eu-lírico ter observado o acontecimento repentino da ressurreição de uma pomba, se lê:

[...]
Yo me quedé mirándola zigzaguear
Entre las estatuas de mármol
& me crujieron estrepitosamente las tripas
& me puse a escupir este poema

(*Antipoems: How to look & feel great*, 2004)

O “&”, grafado assim, indica que há mais na parataxe parriana do que apenas emulação do discurso poético eloquente; é possível ver aí, também, um comentário irônico sobre o próprio sujeito-Poeta, que torce a linguagem – aqui torcida tipograficamente, e não em qualquer lugar, mas no ponto preciso do recurso retórico – à medida em que transforma o discurso ordinário em discurso poético. Em Parra, contudo, antipoesia quer dizer também o sentido inverso desta operação – isso é, a transformação do discurso poético, novamente, em discurso corrente, do sujeito Poeta outra vez em pessoa comum, e no limite, aqui, do símbolo da ressurreição, o Espírito Santo, em pomba ordinária – mas não por isso menos milagrosa.

III. O ESTILO HUMILDE DA ANTIPOESIA – Anacronismo e vulgaridade

Cristianismo claro que sí

Pero lúdico

En oposición amistosa al cristianismo autoritario de derecha

Y al anticristianismo militante de izquierda

(“Discurso del Bío Bío”, 1996, in: *Discursos de sobremesa*, 2006)

1. O anacronismo é uma espécie de relação irônica com o contemporâneo que expõe a historicidade do contemporâneo. Diante tanto da obra em si quanto das diversas intervenções públicas realizadas pelo autor ao longo dos anos, tem-se a impressão de que o anacronismo é a marca da relação que Nicanor Parra se esforçou para estabelecer com o seu próprio tempo histórico. Esse anacronismo, por sua vez, não diz respeito necessariamente às posições políticas explicitamente tomadas por Parra ao longo das décadas, mesmo porque raramente ele as tomou de forma explícita e inequívoca. Ademais, quem não tem senso de humor não entende Parra, e se a direita jamais foi afeita ao humor e à ironia cáustica da antipoesia, muitas vezes as esquerdas também tiveram diante dela o *ceño fruncido*, como o próprio Parra verificou em mais de uma ocasião, em larga medida em razão do inquietante humor e das inusitadas saídas propostas pelo antipoeta para os impasses da sua época. Neste capítulo pretendo propor como expressão desse anacronismo o fato de que o legado de uma tradição de pregação cristã tenha sido central para o desenvolvimento da antipoesia em plena Guerra Fria (em especial nos sermões do Cristo de Elqui, ao qual chegaremos). Ressalve-se de antemão, contudo, que a ideia não é propor um Parra catequizante, ou catequizado; no fundo, é menos mostrar que a obra de Parra é cristianizante (o que não é verdade) e mais mostrar que o cristianismo, com as suas profissões de fé absurdas, pode ser entendido a partir do espírito parriano, ou que a poética cristã do “estilo humilde” tem algo, desde o seu princípio, de antipoética, de uma natureza cômica, como aliás vem sendo notado desde que o mundo é mundo.

Um dos traços que mais chama a atenção nos escritos de Parra, já desde o final da década de 1960, é a relação a contrapelo que eles estabelecem com os sentidos e tendências históricas mais evidentes do seu tempo. A categorização histórica dos anos 60/70 é objeto de alguma disputa entre historiadores e críticos da cultura, com distintas formas de periodização servindo a diferentes hipóteses de leitura dos movimentos sociais, políticos e artísticos daqueles anos. Em *Entre la pluma y el fusil*, a crítica argentina Claudia Gilman propõe uma hipótese de leitura para as relações entre artistas e movimentos revolucionários na América Latina da época. É com uma discussão, precisamente, sobre o conceito de *época* que a autora abre o primeiro

capítulo do livro, indagando se os anos 1960/70 podem, assim tomados em bloco, ser considerados como “uma época”:

Michel Foucault se preguntaba en *La arqueología del saber*: Qué es una ciencia? Qué es una obra? Qué es una teoría? Qué es un texto? Podríamos agregar a la lista: qué es una época? [...] El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio.

(GILMAN, 2000, p. 36)

Defendendo uma visão que englobe movimentos históricos e culturais ocorridos não apenas nos grandes centros do capitalismo, Gilman não propõe, tampouco, que a periodização dessa época seja feita simplesmente com base em “anos terminados em zero” (p. 37); sua periodização para o que chama de “anos sessenta” vai de 1959 – ano da Revolução Cubana – a 1973 ou 1976 – quando se consumam as ditaduras militares no continente americano – e pretende abarcar, nesses “largos sessenta”, uma época atravessada por movimentos políticos muitas vezes descentralizados, autônomos e plurais, levados a cabo na sua maioria por jovens em diversas capitais (centrais e periféricas) do ocidente, animados, todos, por um sentimento de “revolução a qualquer momento”. Assim, segundo a autora, aquilo que para os historiadores europeus e norte-americanos começaria em 1968 teria tido origem, em outras partes do mundo, já em meados dos anos 1950, com os movimentos políticos revolucionários da América Latina e as lutas anticoloniais africanas.³⁶

Chama a atenção como a sua obra traça uma espécie de percurso em negativo diante dessa tendência que, segundo Gilman e outros autores, estruturaria o período dos “largos sessenta”. Minha hipótese aqui é que essa tendência negativa, a contrapelo, não se refere somente a uma posição que poderia ser – e foi, à época – lida como reacionária ou conservadora; nem pode ser lida de maneira simplificada, à luz de um espectro de posições políticas estanques, como muitos queriam então – “ou você está a favor da revolução, nos moldes da Revolução Cubana ou da Revolução maoísta, ou você está a favor da ditadura” – mas, ao contrário, tem por característica uma outra tendência que, interessantemente, surgia naquele período e, em

³⁶ Ainda segundo Gilman, os próprios articuladores e herdeiros do maio de 68 na França viriam a admitir, posteriormente, que o primeiro laboratório revolucionário no mundo francófono havia sido a guerra da Argélia, anos antes.

vista dos fracassos das tentativas de revolução ou da subsequente catástrofe política e social das revoluções que haviam sido, num primeiro momento, bem sucedidas (como em Cuba), acabou por se tornar, nas épocas que se seguiram àquela, e quem sabe até hoje, a tendência organizadora do espectro político atuante. Me refiro a uma transformação ou mutação sofrida pelo conceito de *poder*, à qual (esta é a hipótese) Parra refletia, ainda que não houvesse por sua parte qualquer teorização a respeito. Se essa reorientação teórica no conceito de poder é ou não interessante e eficaz para uma luta de transformação social, não está aqui em questão. Importa ver como isso se deu, e como a obra de Parra reflete, em alguma medida, esse importante movimento, que coincide com os impasses e subseqüentes reformulações dos potenciais revolucionários daqueles anos.

São conhecidas as provocações que os antipoemas faziam desde no início dos anos 1970 (portanto, ainda nos anos sessenta, segundo Gilman), com relação à polaridade política, sobretudo num contexto de Guerra Fria e iminência não apenas da revolução, mas também do golpe de Estado no Chile. Essas provocações atingiram seu ápice com a publicação de *Artefactos*, em 1972, depois dos quais, segundo o autor, “não sobrava pedra sobre pedra” (MORALES, 2006), e dentre os quais este, reproduzido a seguir, foi um dos mais impactantes à época:

(*Artefactos*, 1972)

Há muitos boatos e intrigas em relação à posição política de Parra durante a ditadura, e embora sua postura crítica ao governo militar seja inequívoca, o autor teve, na esquerda, alguns detratores que o acusavam de ser conivente com o regime, apesar de ele também ter sofrido ataques à direita. Seja como for, Parra foi, à sua maneira, uma voz crítica e aguda contra a

ditadura. Ainda assim, para alguns, parece ter havido nas suas provocações motivos o suficiente para que ele fosse visto, na melhor das hipóteses, como uma figura pública omissa e, na pior, como um reacionário. O famigerado episódio do chá na Casa Branca (quando, em 1970, o poeta foi convidado pelo governo norte-americano a tomar chá com a esposa do então presidente Nixon) lhe rendeu uma exclusão da comissão de jurados de um prêmio literário em Cuba, no qual tomaria parte dias depois, além de alguns artigos hostis na imprensa chilena, o que contribuiu decisivamente para o acirramento do seu desgosto com a *intelligentsia* de esquerda, ao qual se somava a desconfiança com que via a omissão da militância engajada em relação aos crimes sociais e ecológicos dos governos socialistas no resto do mundo. A verdade é que Parra, nos anos 1970, conseguiu a proeza de desagradar a todos, em ambos os lados do espectro político.

Niall Binns (1999) exemplifica esse feito referindo-se a duas reações opostas, motivadas por ocasião da publicação de *Artefactos*. A primeira, retirada de uma crítica anônima na revista *Puro Chile* de 1973, dá testemunho do tipo de reação negativa que a esquerda experimentava diante da obra recente do antipoeta:

Antes que una creación literaria, los *Artefactos* parecen una sórdida exhibición de groserías. Sin duda, tendrán una brillante acogida en los medios "snob" del Barrio Alto. Pero desde el plano del hombre común, del lector sencillo que tenía a Parra como un buen poeta, se ven los artefactos como una triste exposición de los más bajos sentimientos. Desde el plano político, los artefactos son una colección de afiches postales expresamente editados para atacar a las fuerzas de Izquierda. (...) Los fascistas no podían tener mayor propagandista que Parra en estos momentos.

(ANÔNIMO, 1973 apud BINNS, 1999)

A segunda, uma anedota contada pelo próprio Parra e confirmada, segundo Binns, por alguém que trabalhou, à época, na editora responsável pela publicação do livro-caixa *Artefactos*, presta contas das reações provocadas na direita:

Desde el otro lado del espectro político, viene la reacción del almirante Jorge Swett, designado rector de la Universidad Católica de Chile después del golpe militar de 1973. Un día, cuando le preguntaron las razones del golpe, "él sacaba de un cajón los *Artefactos*, los ponía sobre una mesa y decía: 'Para que nunca más vuelva a ocurrir esto'. Después mandó quemarlos".

(PIÑA, 1990 apud BINNS, 1999)

Binns identifica ainda que a falta de alinhamento ideológico entre Parra e os “poetas-soldados” engajados tem raízes na sua desconfiança de toda e qualquer visão totalizadora da sociedade:

Esta negación de Parra a unirse al ejército de los poetas-soldados se debe, en realidad, a su consabida incredulidad y falta de confianza con respecto a todas las formas de pensar, entre ellas la revolucionaria, en tanto que se pretenden totalizadoras, y también a su conciencia de ser parte de la sociedad y por tanto incapaz de distanciarse totalmente de ella.

(BINNS, 1999)

Ao fim de tudo, ainda que tenha sido um homem de esquerda, Parra parece de fato ter sido, conforme a sua própria descrição, um “anarquista moderado”. Contudo, apesar da polêmica gerada pelos *Artefactos*, gostaria de propor que os dois momentos da obra que marcam mais significativamente a tendência anacrônica (anarco-irônica) de Parra são os recursos ao cristianismo e, imediatamente em seguida, à ecologia, sobretudo por se tratarem, no seu caso, de um cristianismo cômico e de uma ecologia apocalíptica. Ambas figuras do anacronismo,³⁷ o cristianismo e a ecologia surgem na obra de Parra a partir do final da década de 1970, o primeiro precisamente no final daqueles “largos sessenta” propostos por Gilman, com as publicações de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) e de *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979), e a segunda em 1983, com os “Ecopoemas”.

O teor apocalíptico da ecopoesia parriana se revela com grande contundência já à primeira leitura, bem como a sua consequente intersecção com o discurso religioso, que comparece nos “Ecopoemas” na figura de um deus indiferente à catástrofe e à destruição:

Francamente no sé qué decirles
estamos al borde de la III Guerra Mundial
y nadie parece darse cuenta de nada
si destruyen el mundo
¿creen que yo voy a volver a crearlo?
(“Ecopoemas”, *Poesía política*, 1983)

O discurso de pregação, por sua vez, presente nos dois volumes dos sermões do Cristo de Elqui, também mostra já de cara a habitual “segunda volta do parafuso” parriana, a partir da

³⁷ O desconcerto de uma poesia cristã no meio de uma ditadura e de uma poesia ecológica cujo horizonte último é o fim do mundo marcam o que estou chamando de anacronismo, cujo tempo é, por definição, o do descompasso.

figura de um pregador que, embora se defina como um perfeito crente, reúne, em realidade, praticamente todos os elementos de um herege:

XLI

Todo puede probarse con la Biblia
por ejemplo que Dios no existe
por ejemplo que el Diablo manda más
por ejemplo que Dios
es masculino y femenino a la vez
o que la Virgen María era liviana de cascos
basta con conocer un poco el hebreo
para poder leerla en el original
e interpretarla como debe ser
es cuestión de análisis lógico

Tienen razón los amigos escépticos
todo puede probarse con la Biblia
es cuestión de saberla barajar
es cuestión de saberla adulterar
es cuestión de saberla descuartizar
como quien descuartiza una gallina:
¡pongan otra docena de cervezas!

(Nuevos sermones y predicas del Cristo de Elqui, 1979)

Ironicamente, contudo, não se trata simplesmente de um ataque frontal às instituições e discursos religiosos – ataque esse que poderia ser compreendido como blasfemo. Embora o poema tenha elementos blasfemos (sobretudo na comparação da Bíblia com uma galinha, na última estrofe) a ironia parriana, mais sutil e refinada, se dá a ver aqui se levamos em conta, por exemplo, que a interpretação da Escritura de acordo com as circunstâncias e os interesses do exegeta é parte, também, da própria tradição judaico-cristã, condensada de modo paradigmático na importante tradição talmúdica do judaísmo, que tem por princípio justamente a análise e interpretação da Lei (Torá) nos seus múltiplos sentidos teológicos, sociais e, sobretudo, jurídicos. Nesse sentido, a referência do poema ao conhecimento básico de “um pouco de hebreu”, necessário para melhor manipular o sentido do texto sagrado, pode ganhar uma nova perspectiva. A profanação da tradição judaico-cristã operada por Parra, contudo, consiste no fato de o elemento inerente à ortodoxia (a interpretação exegética da Escritura) ser levado às últimas consequências – movimento que, sem diretamente desautorizar a tradição

exegética, culmina na insuportável e mordaz imagem da Bíblia como uma “galinha destroçada”. Dito de outro modo, a imagem que, em si mesma, seria blasfema, torna-se profana devido ao lugar que ocupa no desdobramento do discurso.³⁸

Da mesma maneira, a mania profética do Cristo de Elqui, que insiste em disparar recomendações e previsões sobre os mais diversos assuntos da vida social, não exclui o exercício da especulação sobre grandes eventos políticos, embora o faça, na esteira da ironia anárquica que os *Artefactos* já prenunciavam, também sem deixar sobrar pedra sobre pedra, como no poema LIII do segundo volume dos *Sermones*:

LIII

Y éstas son las profecías del Cristo de Elqui
pronto muy pronto vencerá la izquierda
prepararse muchachos
y los señores explotadores
que se vayan amarrando los pantalones con rieles
ahora le toca al pueblo
claro que los conchuchos
tratarán de impedirlo por todos los medios
asesinato - dólares - ITT
imposible señoras y señores
acuérdense de estas palabras proféticas
un socialista subirá al poder
en mala hora me dirán ustedes
eso yo no lo sé
lo que sé bien es que suicidará
cuando se vea solo y traicionado.

(*Nuevos sermones y predicas del Cristo de Elqui*, 1979)

O poema se mostra mais irônico se for levado em conta o fato de ter sido produzido nos piores anos da ditadura chilena, em meio aos quais dificilmente alguém em sã consciência (mas o Cristo de Elqui, precisamente, não é alguém em sã consciência) afirmaria que “*pronto, muy pronto*” a esquerda venceria. Por sua parte, o prenúncio do suicídio do hipotético líder socialista, ao final do poema, que subitamente dissolve o sucesso anunciado, dificilmente estaria em consonância com as aspirações políticas da mesma esquerda cuja vitória o eu-lírico profetiza. Contudo, como assinala Jorge Ladino Gaitán Bayona (2015), tendo em mente que o

³⁸ Para as consequências e desdobramentos da diferença entre blasfêmia e profanação na obra parriana, ver capítulo VI desta tese.

tempo histórico do Cristo de Elqui, enquanto personagem, não é a década de 1970 mas os anos 1930, a profecia pode ser lida também em relação à ascensão de Salvador Allende, e o suicídio do líder traído como uma referência ao episódio do bombardeio do Palácio de la Moneda, arquitetado pelo mesmo Pinochet a quem Allende havia nomeado comandante do Exército pouco antes:

La aparente locura tiene el rostro doloroso de la lucidez: la toma de la Casa de la Moneda y la muerte de Salvador Allende no es un asunto del ayer, sino una herida abierta que seguirá doliendo más allá del fin de la dictadura militar de Augusto Pinochet (1990). Lejos de alinearse en una tendencia política o de señalar si era favorable o no la llegada al poder de Salvador Allende – “eso yo no lo sé” –, el antipoeta condensa en pocas líneas hechos históricos que entrañan vergüenza: dólares que están detrás del golpe militar (la injerencia de los Estados Unidos); un presidente traicionado por su hombre de confianza, el general Augusto Pinochet, a quien había nombrado comandante en jefe del ejército, veintidós días antes del trágico 11 de septiembre de 1973.

(BAYONA, 2015)

O fato é que, tanto como reavaliação das recentes derrotas políticas do campo popular quanto como ferramenta de crítica mordaz ao regime autoritário dos anos 1970 e ao estado apocalíptico do mundo, ecologia e cristianismo representam, em Parra, duas posições contrárias à noção de poder enquanto hegemonia no campo político, enquanto “tomada” de poder por esta ou aquela força, de esquerda ou de direita. Ambos são representativos de uma perspectiva com relação à política e ao poder que não mais aceita essas posições como universalizáveis, e passa a encará-las como figuras antagônicas de um mesmo processo, visto alternadamente em chave ecológica e cristã, na obra parriana a partir dos anos 1970. “Ecologia” e “cristianismo” são, assim, tanto o nome do problema como o caminho da sua solução. Com relação ao cristianismo parriano, um nexos possível entre o discurso religioso e a antipoesia é o humor – isso é, o cristianismo compreendido na sua chave cômica imanente, sob o signo da mencionada contradição entre profanação e blasfêmia, abordando ainda outros elementos de origem cristã como o aspecto profético da denúncia contra os poderosos, a valorização do simples, o elogio do despojamento e a pregação contra o trabalho excessivo; com relação à ecologia, a solução parriana envolve, como procuro demonstrar no próximo capítulo, a proposição de uma “antiecologia na aparência”, animada por uma nova perspectiva lógico-temporal que traz para o centro da ação do sujeito no mundo a absoluta desesperança como condição para a liberdade, evocando repetidamente a ideia do apocalipse, do fim do mundo.

Curiosamente, tanto ecologia quanto cristianismo são ao mesmo tempo dimensões que estabelecem um contraponto à tirania da totalidade – cuja manifestação histórica mais evidente no período é representada pela demanda por uma posição política nos termos da Guerra Fria – e dimensões no interior das quais a totalidade retorna, em outros termos. Seria redutor compreender essas duas figuras apenas nos termos de uma *práxis*, em oposição ao *conceito* ou à *ideia* de posições totalizantes no interior do espectro político. Por um lado, elas certamente comportam uma dimensão prática: toda a poesia do Cristo de Elqui é a defesa, contraditória e irônica, de uma prática do pregador pobre, e os ecopoemas propõem o pragmatismo de um modo de vida “pedestre”. Esse “pedestrismo” quase franciscano é o que conecta em larga medida esses dois momentos da obra, enquanto proposição de uma ética diante da barbárie da luta política e da violência da vida cotidiana.

Não obstante, tanto na ecologia quanto no cristianismo antipoéticos há sempre algo que, precisamente *através* dessas práticas, é ativado e elevado ao nível de uma noção total e universal: esses dois “algos” são, respectivamente, a vida, para a antipoesia ecológica – e, emanando dela, a harmonia entre o ser humano e o seu meio, entrevista a partir do seu oposto, o da morte absoluta, apocalíptica – e o Espírito Santo, para antipoesia a cristã, capturado também através do seu oposto: a profanação do discurso da pregação. Assim, o que está em jogo na relação da antipoesia com o seu contexto histórico, nos anos 1970, é o reflexo de uma transformação na ideia de poder, desencadeada também em parte por conta do retumbante fracasso das tentativas revolucionárias da primeira metade do século em tomar este mesmo poder para, dali, organizar a sua dissolução – profissão de fé que animou a estratégia e a promessa, nunca cumprida, do comunismo de partido único em todo o mundo, ao longo do século XX. Na ecologia e no cristianismo parrianos, em consonância com a subsequente “queda das grandes narrativas” (na gasta e enganosa expressão) que viria marcar politicamente as décadas seguintes, não há mais espaço para que uma dimensão de poder totalizante se produza; essa dissolução se mostra em ambas as frentes, seja na figura de um Deus onipotente, cuja autoridade enquanto Verbo será a torto e a direito profanada, seja na figura da Natureza, cujo desequilíbrio e destruição iminente impelem o sujeito a reagir adotando uma posição decisivamente apocalíptica.

2. Desde o início a antipoesia, em alguma medida, é uma poesia sobre o poder – ou, mais precisamente, sobre a relação entre o sujeito e o poder. Isso está evidente na reivindicação por uma poesia popular, em oposição à poesia em princípio difundida por uma série de dispositivos sociais, culturais e institucionais, que teriam na figura do poeta “do Olimpo” o seu “bobo da

corte”. O que a antipoesia emula é justamente a posição do poeta frente a uma rede de dispositivos de poder, através dessa instituição algo abstrata que é, no fim das contas, a própria poesia.

Significativamente, é naqueles largos anos sessenta que uma nova perspectiva sobre o poder começava a ser elaborada, acompanhando o processo político e social que passaria pelos eventos globais do ciclo de 1968. Essa nova perspectiva estabelece uma importante distinção entre o poder e a coerção, e tem na obra de Michel Foucault seu representante inaugural (cf. DOLAR, 2018).³⁹ Quando Foucault diz que “o poder não existe”,⁴⁰ isso representa uma tomada de posição contra a ideia tradicional de soberania, que localizava o poder, isso é, lhe designava um *locus*, usualmente no corpo do soberano, mas também na instituição da qual ele emanaria, notadamente a Igreja e o Estado. “Existir”, aqui, deve ser lido como “ter lugar”; isso é, existir, em sentido estrito, é possuir um par de coordenadas no interior de uma situação (ou: existente é um ser que está em um mundo [BADIOU, 1999; 2006]).⁴¹ Para Foucault (evocado a propósito por Gilman), o conceito de poder não deveria descrever um ser assim localizável, mas, antes, uma rede inomeável de relações, uma multiplicidade pulverizada ao longo de todo o espaço social, sem ponto central de emanção que pudesse ser “tomado” – daí a diferença radical entre a descrição foucaultiana e a tradição marxista da interpretação da disputa política através da noção de luta de classes: no universo de Foucault não há sentido em pensar um “antagonismo fundamental”, como a luta de classes, mas apenas em uma multiplicidade de antagonismos, cada qual articulando relações de poder em diversas instâncias. Mais do que apenas chamar atenção para o que se convencionou chamar de “micropoderes”, portanto, o que a intervenção de Foucault propõe é uma transformação na própria natureza do poder (como demonstra Dolar, 2018). Esse deslocamento de perspectiva com relação ao poder tem como premissa, como se vê, o abandono de um paradigma de *totalidade e unidade*, em favor de um paradigma de não-totalidade e multiplicidade. Mladen Dolar reconstitui essa mudança de paradigma como um ataque frontal à ideia de universalidade: “Também, para Foucault, todo universal é visto como o terror do universal” (DOLAR, 2018, tradução minha).

³⁹ Estou usando como base para a reconstituição desse processo, além do referido artigo de Mladen Dolar: “Cutting off the King’s Head” (2018), um outro artigo, do mesmo autor, publicado em 1998: “Where does power come from?”. Ambos procuram interpretar o sentido do deslocamento da noção de poder ao qual estou aludindo.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, vol. 4, p. 232.

⁴¹ Há, quem sabe, uma certa tirania ontológica na máxima de Foucault. Dizer “o poder não existe” é dizer, também: “o que não existe é o poder”. Ora, se o que “não-existe” é o ser-enquanto-ser – o “ser desligado de qualquer relação que não consigo mesmo” (BADIOU, 1999) – infere-se que há, no horizonte foucaultiano, uma espécie de “grau-zero” de identificação do ser com o poder. Haveria um “poder-ser”, que é o próprio ser. Investigar as consequências de uma noção do poder inexistente implicaria, assim, em questões filosoficamente muito mais sérias do que à primeira vista a categorização sociológica ou antropológica do problema faria supor. Mas isso foge ao nosso escopo nesta Tese.

Não-totalidade e multiplicidade são noções que podem ser sublinhadas em ao menos dois níveis, com relação à antipoesia: multiplicidade do sujeito, na contradição e ironia do eu-lírico; não-totalidade do universo, na incorporação do paradigma quântico de uma realidade incompleta e fragmentária. No limite, se dizemos que a obra de Parra é, em algum sentido, uma obra sobre o poder, é preciso entender essa afirmação no contexto dessas duas categorias, não-totalidade e multiplicidade. Essas duas noções, nos antipoemas, não incidem apenas sobre o sujeito ou o universo (a partir, como dissemos, do paradigma da incompletude ontológica da física quântica, que Parra incorpora conscientemente, segundo suas próprias declarações), mas também sobre a natureza do poder ao qual esse sujeito está submetido, e que compartilha contemporaneamente com Foucault essa nova perspectiva – ao menos até certo ponto, que é precisamente o ponto que eu gostaria de sublinhar aqui, e que diz respeito à ideia de *liberdade*. Embora Parra tenha um caminho bastante distinto da trajetória intelectual de Foucault, creio que vale a pena insistir sobre esse ponto, em que um aspecto central da antipoesia pode ser iluminado por essa perspectiva foucaultiana da pulverização do poder.

Não estou dizendo que Parra é um foucaultiano, nem que a antipoesia comunga do mesmo deslocamento axial do antagonismo que Foucault propõe – ainda creio haver, na antipoesia, uma figura do antagonismo fundamental, usualmente formulada por Parra como a contradição entre a cultura “real” e a cultura “oficial”; essa contradição de maneira alguma é, na antipoesia, apenas “mais um” antagonismo, mas funciona como divisão central que sustenta toda a ideia de antipoesia. Ainda assim, há uma consequência na perspectiva de poder proposta por Foucault que me parece dizer respeito à antipoesia, e que pode ser divisada a partir da distinção que o filósofo estabelece entre os conceitos de “coerção” e “poder”. Para Foucault, ao contrário de uma visão que poderíamos chamar de tradicional, o poder não é coerção, mas o seu contrário:

Le pouvoir ne s'exerce que sur des «sujets libres», et en tant qu'ils sont «libres» . [...] Là où les déterminations sont saturées, il n'y a pas de relation de pouvoir : l'esclavage n'est pas un rapport de pouvoir lorsque l'homme est aux fers (il s'agit alors d'un rapport physique de contrainte), mais justement lorsqu'il peut se déplacer et à la limite s'échapper. Il n'y a donc pas un face-à-face de pouvoir et de liberté, avec entre eux un rapport d'exclusion (partout où le pouvoir s'exerce, la liberté disparaît); mais un jeu beaucoup plus complexe: dans ce jeu la liberté va bien apparaître comme condition d'existence du pouvoir.

(FOUCAULT, 1994, p. 237)

A liberdade é, portanto, condição para o exercício e subjugação do e ao poder, e não, como se poderia imaginar, aquilo que o poder revogaria. Ou: para que o poder possa restringir a liberdade do sujeito, é necessário que o sujeito, para estar sob influência do poder, seja, de saída, livre – e permaneça, durante o tempo que durar essa influência, livre.⁴² Essa também é a condição do sujeito na antipoesia. O paradoxo dessa condição, ainda, é extremamente consequente para a compreensão da subjetividade do assim chamado “capitalismo tardio” no ocidente: tanto mais o sujeito é livre, tanto mais ele está submetido à rede de poder que o engolfa. Com efeito muitas figuras de Parra, quer o façam conscientemente, em busca do rigor de uma austeridade devota (como no caso do Cristo de Elqui), quer não estejam atentos aos próprios atos-falhos, parecem oprimir-se a si mesmas, enredam-se nos próprios discursos, autoacusam-se das maiores infâmias e, sem deixar de ser livres – sem perder a própria autonomia enquanto sujeitos – debatem-se contra ideias e instituições que, não obstante, não parecem ter como primeira prioridade a sua destruição. À maneira das personagens kafkianas, as figuras de Parra batem na porta da lei, na porta do castelo – na porta da poesia, na porta da morte – e não são admitidas. Mas não deixam, por isso, de estar fora da sua órbita de influência. A presença sintomática dos “detratores” que ameaçam a todo momento desautorizar o discurso do Cristo de Elqui, e contra os quais ele precisa repetidamente se defender (“*Pobre Cristo de Elqui dicen mis detractores*”; “*Cuando mis detractores me descalifican*”) é uma das muitas manifestações desse movimento auto-acusatório na antipoesia, já que o leitor pode muito bem pensar: “quem são, afinal, esses detratores?”, e, em seguida, concluir que o único detratador do Cristo de Elqui é o próprio Cristo de Elqui, cuja pressa em defender-se de uma acusação que, no fim das contas, é ele mesmo quem formula, só nos faz ter a impressão de que ele talvez seja menos inocente do que nos quer fazer supor.

Seja como for, em vista tanto da pouca autoridade que o sujeito tem sobre si e sobre o próprio discurso, e, por outro lado, da dissolução de uma dimensão totalizante do poder, da qual poderia emanar a autoridade de um discurso que desse coesão ao universo simbólico (mas também político, religioso e existencial) daquele mesmo sujeito, outra estratégia de representação precisaria ser elaborada para dar conta da fragmentação da experiência e da ansiedade subjetiva provocada por essa nova situação.

3. A posição ambivalente e instável que o sujeito ocupa está, desde já, marcada pelo signo de um acontecimento. Há frequentemente nas figuras de Parra um acontecimento passado que as

⁴² Antes de qualquer outro, quem viu essa dimensão do poder com mais agudeza foi Kafka, a quem o jovem Parra teve como uma de suas grandes influências.

determinou e as colocou na situação em que se encontram. Para o Cristo de Elqui, este acontecimento é a morte da mãe, que o instou à pregação, conforme se deixa claro logo nos primeiros poemas dos *Sermones*...; para vários outros personagens, em especial para o “energúmeno” (o sujeito batizado assim por Parra nos anos 1960), o acontecimento, cômico na sua natureza de dupla voltagem, auto-expiatória e auto-adulatória, é a própria chegada do antipoeta. “La montaña rusa”, de *Versos de salón* (1962), diz que “*Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa*”. As consequências disso são refletidas pelos antipoemas, em maior e menor grau, ao longo de toda a obra de Parra, marcada, sempre, pela reverberação dessa “chegada com uma montanha russa”. Seja como for, algo ou alguém sempre desde já *entrou em cena*, e é em vista desse acontecimento que o sujeito constitui a sua autonomia duvidosa e a sua (por vezes histórica) liberdade.

Um dos efeitos da relação entre o sujeito e o acontecimento antipoético é a equiparação da Poesia à Lei. “Advertencia al Lector”, de *Poemas y antipoemas* (1954), expressa pela primeira vez as idas e vindas de uma luta contra os “doutores da lei”:

ADVERTENCIA AL LECTOR

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
Aunque le pese
El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿Respondió acaso de su herejía?
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!
¡En qué forma descabellada!
¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arcoíris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,
La palabra torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein
Pueden darse con una piedra en el pecho
Porque es una obra difícil de conseguir:
Pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,
Sus miembros se dispersaron sin dejar huella
Y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri di la luna.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
«¡Las risas de este libro son falsas!», argumentarán mis detractores,
«Sus lágrimas, ¡artificiales!»
«En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza»
«Se patalea como un niño de pecho»
«El autor se da a entender a estornudos».
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

«¿A qué molestar al público entonces?», se preguntarán los amigos lectores:
«Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
¡Qué podrá esperarse de ellos!».
Cuidado, yo no desprestigio nada
O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
Me vanaglorio de mis limitaciones,
Pongo por las nubes mis creaciones.

Los pájaros de Aristófanes
Enterraban en sus propias cabezas
Los cadáveres de sus padres.
(Cada pájaro era un verdadero cementerio volante.)
A mi modo de ver
Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

(Poemas y antipoemas, 1954)

Esse poema é talvez o primeiro texto de pregação da antipoesia, e, nesse sentido, ancestral comum dos sermões do Cristo de Elqui e das pregações militantes-apocalípticas-ecológicas dos anos 1980. Não se trata de um tratado ou de um manifesto (como é o poema “Manifiesto”, escrito alguns anos depois, ao qual chegaremos). Tampouco se trata de uma meditação lírica, como as que outros poemas do mesmo livro emulam.

“La montaña rusa”, por sua parte, se insere no gênero de declaração do acontecimento – o poema é talvez, em toda a obra de Parra, o que mais explicitamente funda o acontecimento original do surgimento da antipoesia, acontecimento esse que a obra, anterior e posterior, tratará de organizar e explorar nas suas consequências:

LA MONTANA RUSA

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.

(Versos de salón, 1962)

“Advertencia...” é um texto que, endereçado diretamente ao leitor, e nomeando-o, o trata como cúmplice do acontecimento antipoético. Se “La montaña rusa” diz ao leitor que suba na montanha russa “se assim quiser”, isso é, se mostra indiferente à decisão do leitor de fidelizar-se à antipoesia, apenas limitando-se a adverti-lo para, ao mesmo tempo, desresponsabilizar-se das consequências, “Advertencia...” parece demonstrar alguma preocupação na construção de uma comunidade de leitores da antipoesia.

A desresponsabilização do autor diante das “moléstias” que possam ocasionar seus escritos é um elemento constitutivo também do público que ele pretende formar: será um público, desde o início, advertido de que esta poesia pode perfeitamente não conduzir a nenhuma parte. Mais: há, entre o antipoeta e o seu leitor-cúmplice, um inimigo em comum: os “doutores da lei”; é como se o poema dissesse ao leitor algo como: “os doutores da lei não querem que você leia este livro, e eles têm boas razões para isso, pois nem eu me responsabilizo pelo que pode acontecer”. Não obstante, o poema promete, ainda que de modo subentendido, um ganho para o leitor no atravessamento dessa experiência que não conduz a nenhuma parte, caso este leitor não se incomode com a falta de “poesia” do volume. Não está claro que ganho pode ser esse; não se sabe onde se chega, nem o que se ganha com tudo isso. Contudo eu diria, no limite e com uma dose de obviedade, que o nada que se ganha e ao qual se chega é precisamente o ganho e o destino da antipoesia; este “nada” está intimamente relacionado à

liberdade do sujeito – liberdade, no fim de tudo, para constituir-se à despeito da lei. Em “Lá montaña rusa”, por sua parte, o saldo para o leitor é expressamente negativo. Mas mesmo aí há, sob os panos, a promessa de que isso pode ser no mínimo interessante, visto que sangrar pela boca e pelo nariz, algo que o poema apresenta como doloroso, mas desejável, é a condição necessária para sair do paraíso da lei, guardado há “meio século” pelo tonto solene.

“Advertencia...”, além de ser um texto que visa constituir um certo tipo de leitor, destinado portanto a uma comunidade em formação, guarda, como a tradição da pregação cristã, a convicção de que o acontecimento (a antipoesia) anula a lei anterior (a Poesia), lei essa que é, não obstante, o local onde esse acontecimento se deu. Estou parafraseando aqui a argumentação de Alain Badiou (2009) quando à natureza das epístolas de Paulo.⁴³ Estou dizendo, conseqüentemente, que a antipoesia começa já na sua origem pertencendo à tradição da pregação paulina. Fiel ao acontecimento da ressurreição de Cristo, Paulo defende nas epístolas que o acontecimento anula a lei na qual ele emergiu em primeiro lugar. No caso da querela dos primeiros cristãos, a lei tinha uma dupla face: a lei judaica, à qual muitos cristãos se mantinha fiéis, defendendo a manutenção da obrigatoriedade da ritualística hebraica no interior da nova comunidade cristã, e o aparato jurídico romano (cf. BADIOU, pp. 89-100).

No nosso caso, importa ver que a antipoesia não visa a *destruição* da lei, isso é, não institui a negação da Poesia enquanto uma espécie de “pecado”, mas permanece indiferente a ela. Assim como para Paulo, em conflito com a lei judaica, tanto fazia se o cristão fosse ou não circuncidado, para o antipoeta pouco importa que o leitor siga “poetizando” – visto que o próprio sujeito do antipoema também queria, ele mesmo, “seguir poetizando” (cf. “La poesía terminó conmigo”, *Versos de salón*).⁴⁴

Evidentemente, há diferenças entre as cartas de Paulo e estes poemas aos quais estou me referindo; a comparação eventualmente encontra, como qualquer comparação, seu limite. Para começar, os antipoemas não são, a rigor, sermões. Além disso, é de fundamental importância o fato de que a antipoesia, à diferença da literatura militante-cristã de Paulo, seja profundamente irônica. Creio ser preciso, contudo, distinguir entre uma ironia que implica em um modo de vida, em uma posição subjetiva (e que portanto *implica* o sujeito), como a da antipoesia, e um cinismo, pura e simplesmente, que desobriga o sujeito frente o acontecimento.

⁴³ “Para ele [Paulo], o processo de uma verdade é tal, que não suporta graus. Ou dela participamos, declaramos o acontecimento fundador e tiramos suas consequências, ou dela permanecemos fora” (BADIOU, 2009, p. 31).

⁴⁴ Como veremos, a eficiência de um ataque violento e direto à Lei é desde já descartada em um outro poema de *Poemas y antipoemas*, “Las tablas”, cujo tema central é a relação de impotência entre o sujeito e as “tábuas da lei”.

Poderíamos definir o cinismo, sendo rigorosos e tendo em vista o nosso horizonte aqui, como o discurso daquele que, para evitar que o acontecimento seja reconhecido, reconhece o acontecimento; ou, dito de outro modo, admite o acontecimento para não ter que assimilá-lo, de modo que ele deixe de ter consequências.⁴⁵ O cínico é o sujeito que não deseja se transformar pelo acontecimento. Não é esse nem o sujeito nem o leitor que a antipoesia de Parra tem em mente. Ao contrário, se a ironia parriana implica o sujeito e o transforma, se condiciona a sua presença no mundo de modo a torná-lo indiferente à Lei, essa indiferença de modo algum desobriga esse sujeito, e não o livra de desmembrar-se, destruir-se, ferir-se, desesperar-se, multiplicar-se, arrastar-se e desamparar-se. Daí o leitor sangrar pela boca e pelo nariz depois da volta na montanha russa; daí a moléstia de ter as plumas do poeta enterradas no crânio.

A ironia antipoética poderia ser compreendida, na verdade, como um anti-cinismo: é no deslocamento do sujeito em relação ao seu enunciado que ele se transforma e emerge. Autor e leitor são mutuamente reconhecidos na mesma posição subjetiva, em vista do horizonte novo da antipoesia: é precisamente porque o seu enunciado desobriga o eu-lírico que o leitor não pode ser, por sua vez, desobrigado da sua responsabilidade de leitor.

4.

Nota-se claramente que as definições clássicas privilegiam a definição da ironia como uma figura da retórica. Trata-se [aqui] de perceber a ironia sobretudo como uma forma de alegoria: uma dentre as múltiplas maneiras de dizer algo e dar a entender outra coisa, desconectando a relação usual entre signo e sentido. Definição relativamente imprecisa por fornecer, na verdade, uma qualificação genérica de todo uso figurado da linguagem. Não será apenas dessa maneira que os modernos compreenderão a ironia, para quem ela era, no fundo, a descrição de uma forma de vida.

(SAFATLE, 2009, p. 31)

Cuidado, todos mentimos,

Pero yo digo la verdad.

(“Composiciones”, *Versos de salón*, 1962)

Para os antipoemas, a ironia, mais do que ser apenas uma figura de retórica, é um estatuto de presença do sujeito. O sujeito dessa poesia – aquele que se constitui através do próprio enunciado – habita o mundo de uma maneira particular, que poderíamos chamar de auto-irônica: se a ironia como figura de linguagem é marcada pelo deslocamento do enunciator

⁴⁵ Deixe, a rigor, de acontecer.

em relação ao próprio enunciado, irônica é uma existência em que o sujeito é produto do próprio deslocamento em relação a si mesmo. Não se trata somente de dar algo com uma piscadela para o leitor, procurando insinuar um sentido oposto ao do enunciado, mas de dizer-se de modo que, ao falar de si, o sujeito não sabe do que está falando. Algo de si lhe escapa; mais do que *falar* ironicamente, o sujeito de Parra *é*, na sua própria estrutura, irônico. A enunciação dos antipoemas seria aquela, então, na qual há uma espécie de vazio interior – marca constitutiva desse sujeito – orbitado por uma série de auto-definições duvidosas, que nunca dão conta de exprimir com exatidão uma verdade interior e autêntica, mas que são, justamente através da experiência errática do falar de si, a sua verdade, como vimos ocorrer anteriormente no poema “Yo pecador”.

“*Yo digo una cosa por otra*”, diz-se em “Rompecabezas”, de *Poemas y antipoemas*, formulação que funciona como uma espécie de *motto*, repetindo-se esporadicamente nos antipoemas ao longo de toda a obra (voltando a aparecer na “Canción para recorrer el sombrero” dos anos 1970, por exemplo). O antipoema age sobre o sujeito que o habita como a *coisa* que diz por ele aquilo que ele não pode dizer, que sabe por ele aquilo que ele não pode conhecer – a saber, que quando ele fala *de si* é *contra si* que ele fala. Há uma auto-alienação em jogo nesses poemas, sobretudo a partir dos anos 1960, e em especial de *Versos de salón* (1962). Esse sujeito, o “energúmeno”, não pode conhecer a si mesmo. Tampouco ele pode se reconhecer nos seus inúmeros atributos e predicados – há centenas de “eu sou...” na obra de Parra, nenhum confiável. A sua verdade está naquilo que ele não é, na sua fratura interna, que é como uma espécie de impasse constitutivo do sujeito. Esse é um problema, a rigor, irônico, e não é em absoluto exclusivo de Parra. Há, no mais, toda uma tradição de poetas (antipoetas?) arrancando os cabelos diante do mesmo problema. Nesse sentido, um antecessor da sátira parriana do sujeito é, novamente, Villon:

BALADA DAS COISAS SEM IMPORTÂNCIA

Conheço a mosca em leite branco,
Conheço o homem pela veste,
Conheço o tempo mau e o brando,
Conheço o ramo e o cipreste,
Conheço a fruta onde se colga,
Conheço quando tudo é o mesmo,
Conheço quem trabalha ou folga,
Conheço bem, fora a mim mesmo.

Conheço o gibão no colete,
Conheço no hábito o monge,
Conheço o patrão no valete,
Conheço pelos véus a monja,
Conheço o engano e a lisonja,
Conheço o louco solto a esmo,
Conheço o vinho bom de longe,
Conheço bem, fora a mim mesmo.

Conheço o jegue e o ginete,
Conheço a carga que os assoma,
Conheço Bia e Elizabete,
Conheço a ficha que faz soma,
Conheço a visão e o sonho,
Conheço os hereges Boêmios,
Conheço os poderes de Roma,
Conheço bem, fora a mim mesmo.

Príncipe, bem conheço, em suma:
Conheço os bons e os enfermos,
Conheço a morte e o que se esfuma,
Conheço bem, fora a mim mesmo.⁴⁶

(trad. Sebastião Uchoa Leite)

O eco desta balada de Villon escrita no século XV com os antipoemas salta aos ouvidos. A estrutura repetitiva é um expediente que Parra usa a torto e a direito, por exemplo, em “Sueños”, de *Versos de salón*, ou “Mujeres”, do mesmo livro:

[...]
La pelirroja que se fue de bruces,
La que sólo se entrega por amor,
La doncella que mira con un ojo,
La que sólo se deja poseer
En el diván, al borde del abismo,
La que odia los órganos sexuales,
La que se une sólo con su perro,
La mujer que se hace la dormida

⁴⁶VILLON, François. *Poesia*, trad. Sebastião Uchoa Leite.

(El marido la alumbra con un fósforo),
La mujer que se entrega porque sí,
Porque la soledad, porque el olvido...
La que llegó doncella a la vejez,
La profesora miope,
La secretaria de gafas oscuras,
La señorita pálida de lentes
(Ella no quiere nada con el falo),
Todas estas walkirias,
Todas estas matronas respetables
Con sus labios mayores y menores
Terminarán sacándome de quicio.
(“Mujeres”, *Versos de salón*, 1962)

Também a emulação de um enunciador cuja voz preenche os salões para agradar a um interlocutor aristocrata (versos de *salão*) precede, em Villon, os palhaços que fazem troça de Lear e Otelo, e o energúmeno de Parra.

O que nos interessa particularmente aqui, contudo, é o jogo que se estabelece entre o dentro e o fora do sujeito. Como o energúmeno, o “eu” de Villon conhece apenas o que está fora de si, e nada conhece de si. Algo dessa natureza poderia nos tentar a aproximar esse tipo de enunciação ao mote paradigmático da ironia socrática: “só sei que nada sei”. É, com efeito, na cisão entre sujeito e saber que mora a abertura para um outro modo de estar no mundo. Ali onde o sujeito *sabe*, ele já não está; ali onde ele está, já não sabe mais nada. O mote do filósofo irônico e do louco é, nesse sentido, o mesmo: “não está mais aqui quem falou”.

É preciso levar ao pé da letra as consequências trazidas pelo entendimento da ironia como algo além de um dispositivo retórico, isso é, como uma forma de vida. Como dito, uma definição clássica de ironia é que ela consiste no gesto retórico do deslocamento do sujeito enunciator em relação ao seu enunciado – ou seja, dizer com ironia é assumir aquilo que se diz precisamente no momento em que já não se diz mais aquilo. Ou, ao contrário, é não assumir completamente aquilo que, não obstante, se disse. Mais: o efeito irônico depende necessariamente da revelação explícita deste movimento; para que o interlocutor “saque” a ironia, é preciso que ele veja que o sujeito enunciator, no momento em que o enunciado é pronunciado, já não ocupa mais o lugar que lhe é próprio. Este lugar, após o deslocamento do enunciator, passa a ser ocupado por um vazio. O que não implica, por sua vez, em nada que

constitua para o sujeito qualquer saber, pois quem fala, no chiste e na ironia, não é o sujeito e o seu saber, mas a verdade dele alienada.⁴⁷

5. *A terra de ninguém*. Na medida em que é uma forma de vida, e não apenas um dispositivo retórico, a ironia parriana pode nos fornecer uma chave de interpretação para problemas que a princípio nada dizem respeito ao sujeito. Um desses problemas, explorado por Parra em mais de uma ocasião, é o da nacionalidade chilena – que se traduz, afinal, no problema da possibilidade de constituição dos Estados-nacionais latino-americanos.

Um de seus poemas dedicados ao tema, “Chile”, afirma, categoricamente: “*creemos ser país / y la verdad es que somos paisaje*”. Numa outra chave, dessa vez colocando a dúvida sobre os compatriotas, e não mais sobre a pátria, em 1998, em uma cerimônia de premiação na Universidad de Talca, durante a qual Parra foi agraciado com a Medalha ao Mérito Abate Juan Ignacio Molina, o autor fez o seguinte discurso, do qual cito um trecho:

“TALCA, CHILLÁN & LONDRES”
UN DISCURSO QUE ESTÁ X ESCRIBIRSE⁴⁸

[...]

8
¿NACIONALIDAD DEL ABATE?
Yo lo tenía por ciudadano chileno
Pero el Enciclopédico Hispanoamericano
Dice con todas sus letras
Juan Ignacio Molina & González
Sacerdote español nacido en Chile
Lo que oyen sras. & sres.
Se lo que se deduce
Que ni los Padres de la Patria
Son compatriotas nuestros

⁴⁷ O modelo que tenho em mente aqui, e que parece ser o que mais se aproxima do discurso auto-irônico de Parra, é o da a estrutura de enunciação da verdade em Lacan, para o qual a verdade não está no sujeito (no “eu”), mas no próprio “falar”: “A verdade disse: ‘Eu falo.’ Para reconhecermos esse *eu* no que ele fala, talvez não seja ao *eu* que devamos lançar-nos, mas antes deter-nos nas arestas do falar. [...] ‘...Vagabundeio pelo que considerais como o menos verdadeiro em essência: pelo sonho, pelo desafio ao sentido da piadinha mais gongórica e pelo *nonsense* do mais grotesco trocadilho, pelo acaso, e não por sua lei, mas por sua contingência...’” (LACAN, *A coisa freudiana*, [1955] 2006).

⁴⁸ Trecho do discurso lido por Nicanor Parra na cerimônia em que a Universidad de Talca lhe concedeu a Medalha ao Mérito Abate Juan Ignacio Molina (Talca, 27 de outubro de 1998). Para o vídeo do discurso, ver Referências bibliográficas ao final.

Olvidense!
Son españoles nacidos en Chile

9

LAS CUENTAS CLARAS & LA NOCHE OSCURA

Bernardo O'Higgins?

Hacendado español nacido en Chile

José Miguel Carrera?

Capitán español nacido en Chile

Manuel Rodríguez?

Guerrillero español nacido en Chile

Negocio redondo por donde se mire

10

SUMA & SIGUE

Tucho Caldera

Criminal español nacido en Chile

Pablo Neruda

Comunista español nacido en Chile

General Carlos Ibáñez del Campo

Dictador español nacido en Chile

Carece de inmunidad diplomática

Pero goza de impunidad democrática

[...]

(Obras completas & algo +, II, 2011 – Notas)

Há, neste discurso-poema, o reconhecimento irônico, antes de tudo, de um impasse quanto à possibilidade de que o Chile venha a se constituir como uma nação, propriamente dita (algo já presente no jogo de palavras país/paisagem). A estrutura em chiste tem como ponto de partida a entrada retirada da Enciclopédia Hispanoamericana (“Juan Ignacio Molina y González: sacerdote espanhol nascido no Chile”), e se repete, sempre em direção ao absurdo. O primeiro caso, o “caso-zero” do abade Molina, não traria surpresa, a princípio; afinal, de uma certa maneira, é verdade que a nacionalidade do sacerdote e naturalista, nascido em 1740, era espanhola, e não chilena, visto que o Chile só viria a se tornar independente em 1810. Mas há aí uma pista sobre a verdadeira natureza do que é “ser chileno” – algo que poderíamos estender a todas as nações latino-americanas, inclusive à nossa. A questão que o poema se coloca é bastante pertinente, afinal: como pode ser que a independência do território que viria a se tornar

aquilo que conhecemos hoje como Chile não tenha provocado, retroativamente, a “nacionalização” de todos os eventos anteriores daquele território? Afinal de contas, ninguém pensaria em dizer, analogamente, que George Washington ou Benjamin Franklin eram “ingleses nascidos na América”, embora a rigor, como qualquer norte-americano nascido antes da independência, eles fossem exatamente isso.

Bernardo O’Higgins, o próximo na lista de Parra, é um caso intermediário, pois, embora tendo nascido ainda no Império Espanhol, foi um dos agentes centrais no processo de Independência do Chile. A pergunta, aqui, se desloca do plano territorial para o plano biográfico, mas permanece a mesma: como pode a independência não provocar, novamente de modo retroativo, a nacionalização deste indivíduo que esteve envolvido diretamente no processo?

O poema segue, passando por outros pais fundadores da pátria (José Miguel Carrera, 1785-1821; Manuel Rodríguez Erdoíza, 1785-1818), por um famoso criminoso (Tucho Caldera, fuzilado em 1947), pelo poeta Pablo Neruda (1904-73) e pelo general Ibañez, presidente do país por dois mandatos, nas décadas de 1920 e 1950.⁴⁹ Sobre os três últimos, não poderia haver dúvidas quanto às suas nacionalidades, vistos que eles teriam nascido já no Chile independente. Mas o mecanismo absurdo da piada segue em marcha, e sobre eles se imprime, novamente, o selo irredutível de um vazio constitutivo, de um impasse.

O impasse da formação nacional dos Estados latino-americanos é correlato formal do impasse da enunciação na ironia. Em outras palavras, a situação das ex-colônias é literalmente irônica, e a piada aqui é a declaração de independência do Chile. Analogamente ao dispositivo retórico da ironia, quando é declarada a independência, aqueles que a declararam se deslocam, e não se deixam definir como chilenos. É nesse sentido que devemos entender a afirmação radicalmente irônica: “nem os pais fundadores da pátria são nossos compatriotas”. Há na declaração de independência, na própria enunciação da nacionalidade chilena, um vazio, do ponto de vista do enunciador, a despeito da existência absolutamente garantida do enunciado: sim, o Chile existe; mas não há chilenos. Podemos ouvir aqui os ecos da famosa piada de Groucho Marx: “eu não gostaria de fazer parte de um clube que me aceitasse como membro” (sabemos que Parra foi um “marxista da linha Groucho”, como diz um dos *Artefactos*). Similarmente, as elites e os seus heróis, nos países latino-americanos, parecem dizer a todo

⁴⁹ Na menção ao general Ibañez parece haver, ainda, uma referência a Pinochet, que havia sido preso em Londres onze dias antes do pronunciamento do poema-discurso, em 16 de outubro de 1998, sobretudo se pensarmos nos versos “*Carece de inmunidad diplomática / Pero goza de impunidad democrática*”. Tendo em vista ainda que quando o Cristo de Elqui, por exemplo, se refere a Ibañez, em geral há uma crítica cifrada à ditadura de Pinochet, a possibilidade se torna ainda mais sugestiva.

momento: “eu jamais faria parte de um país que me aceitasse como seu fundador”. O Chile aparece, para Parra, como um erro que ninguém quer assumir. E talvez essa dimensão se apresente nas suas maiores consequências se pensarmos, ainda, que os processos de independência das nações latino-americanas não são, em geral e como se quer, resultado de um conflito verdadeiramente libertário, mas são antes acordos e desacordos, sangrentos que sejam, entre as elites coloniais e metropolitanas.⁵⁰

A ideia do Chile como um país fugidio, por sua vez, não é completamente estranha à poesia chilena. Em 1938, Gabriela Mistral publicara o poema “País de ausencia”, cujos primeiros versos dizem:

PAÍS DE AUSENCIA

País de ausencia
extraño país
más ligero que ángel
y seña sutil,
color de alga muerta
color de neblí,
con edad de siempre,
sin edad feliz.

No echa granadas,
no cría jazmín,
y no tiene cielos
ni mares de añil.
Nombre suyo, nombre,
nunca se lo oí,
y en país sin nombre
me voy a morir.

[...]

Me nació de cosas
que no son país;
de patrias y patrias
que tuve y perdí;
de las criaturas

⁵⁰A independência brasileira, aliás, é paradigmática nesse sentido.

que yo vi morir;
de lo que era mío
y se fue de mí.
[...]

(Gabriela Mistral, “País de ausencia”, *Talca*, 1938)

Longilíneo, com versos curtos de cinco sílabas, “País de ausencia” lembra já na mancha gráfica o formato esguio com que o Chile é representado nos mapas, um país “estreito”, quase em vias de desaparecer. O poema de Mistral, é evidente, não se refere apenas ao Chile enquanto unidade política, mas fala também da experiência de fundação da própria subjetividade a partir de uma espécie de “pátria sem pátria” (“*patrias y patrias / que tuve e perdí*”). Operando sobretudo através de reiteradas negativas, o poema faz emergir por subtração um outro “país”, o país profundo, da infância, da memória e do conjunto da experiência do “eu” (“*de las criaturas / que yo vi morir; / de lo que era mío / y se fue de mí*”); o país, segundo o poema, “sem nome”, em cujas terras se funda a íntima nacionalidade de todo sujeito. De todo modo, estamos vendo que, para Parra e outros poetas chilenos, há certo problema da nacionalidade que se liga, curiosamente, ao problema da constituição do eu, o que no Chile é particularmente interessante não apenas por se tratar de um país em que se soube, muito agudamente, retratar a experiência nacional como uma experiência do não-pertencimento, mas por se tratar de um país cuja própria geografia, singularíssima, parece incentivar esse tipo de leitura. Analogamente, em excerto citado como epígrafe de um caderno elaborado pelo governo chileno para homenagear os cem anos de Parra, Raúl Zurita descreve o Chile como uma ilha, cercada a leste pela Cordilheira, ao norte pelo deserto do Atacama, ao sul pela Patagônia e a oeste pelo oceano Pacífico.⁵¹

Vejamos sob a perspectiva de um país prestes a desaparecer, ou a desconectar-se da massa continental, o poema “Chile”, publicado originalmente em *Obra gruesa* (1969), o primeiro da série “Tres poemas” que encerra o livro:

CHILE

Da risa ver a los campesinos de Santiago de Chile

⁵¹ ZURITA apud PARRA, 2014. No poema “Los límites de Chile”, de *Emergency poems*, Parra se refere também com ironia à peculiaridade geográfica do país: “*No es Chile el que limita con la Cordillera de los Andes, con el Desierto del Salitre, con el Océano Pacífico, con la unión de los dos océanos: la cosa es al revés. Es la Cordillera de los Andes la que limita con Chile, el Océano Pacífico es el que llega hasta la cumbre del Aconcagua*” (*Emergency poems*, 1972).

con el ceño fruncido
ir y venir por las calles del centro o por
las calles de los alrededores
preocupados-lívidos-muertos de susto
por razones de orden político
por razones de orden sexual
por razones de orden religioso
dando por descontada la existencia
de la ciudad y de sus habitantes:
aunque está demostrado que los habitantes aún no han nacido
ni nacerán antes de sucumbir
y Santiago de Chile es un desierto.

Creemos ser país
y la verdad es que somos apenas paisaje.

(*Obra gruesa*, 1969)

As duas operações, a do discurso sobre o Abate Molina e a do poema “Chile”, são dois lados de uma mesma moeda. Do ponto de vista dos chilenos, não há país – há apenas uma paisagem; do ponto de vista do país, não há chilenos – há espanhóis nascidos no Chile. Há habitantes que ainda não vieram, e que, formulação assombrosa e paradoxal, só virão “depois de sucumbirem”. Ambos o deserto e os seus habitantes são irreconciliáveis: não é possível haver um Chile com chilenos, nem chilenos nascidos no Chile. O jogo é propriamente irônico na medida em que o objeto (a pátria nacional latino-americana) só se apreende ali onde resiste às projeções fantasmáticas e ideológicas do sujeito. Nisso constitui o impasse que marca a experiência latino-americana da colonização e da independência: o seu próprio processo histórico desterritorializa os sujeitos, colonizado e colonizador, libertado e libertador, e a nação se constitui como uma terra de ninguém.

6. Em terra de ninguém, bombardeia-se a sede do governo em pleno meio dia, à vista de todos, no centro da capital do país. Com o golpe militar de 1973, consumado pelo bombardeio do palácio da Moneda, a relação entre o sujeito e a realidade sofre um abalo de enormes proporções. Na virada dos anos 1960 para os 1970, Parra havia chegado à dissolução quase completa do sujeito lírico, com seu limite na experiência dos *Artefactos* (1972), os poemas visuais curtos que reproduziam ditos populares, ou articulavam *slogans* que parodiavam a linguagem publicitária, sem que se tivesse clareza de quem era o sujeito que os enunciava.

Tratava-se, nos *Artefactos*, de um sujeito fragmentado, estilhaços de um sujeito resultantes, como Parra definiria, da explosão de uma granada (MORALES, 2006). A partir da segunda metade dos anos 1970, contudo, há na obra de Parra uma reconstituição do sujeito e da sua relação com a realidade e com as circunstâncias históricas e sociais que o cercavam. Essa reconstituição se dá, me parece, sob o signo do *desconcerto*.

Tomemos a hipótese sugerida por Bernardo Subercaseaux (1997), de que o golpe militar chileno não é apenas uma transformação no sistema político, mas também no sistema de ideias e da cultura no país. Como Subercaseaux recobra, entre os anos 1970 e 1980 passa-se a produzir no Chile uma literatura da desconjuntura, do desconcerto, uma literatura, nas suas palavras, “de máscaras”.

El imaginario de transformación de la sociedad, en su vertiente revolucionaria (pero también en la reformista), experimentó – a partir del 11 de septiembre de 1973 – un abrupto remezón con el golpe militar y la dictadura. Un proyecto político se frustraba, pero no solamente eso: un conjunto de ideas, de creencias y de anhelos se desmoronaba. [...] A lo acontecido en el país se sumó el conocimiento de lo que ocurría en los llamados “socialismos reales”, la caída del muro de Berlín y la desarticulación paulatina del sistema soviético y del ideario que lo sostenía. El quiebre de ideales trajo consigo una poderosa resaca sociológica, que revolvió y desordenó la subjetividad de los afectados. Un estado individual y colectivo que puede describirse como de desconcierto. [...] Es una literatura de mascarar que sintoniza el desconcierto con el lenguaje del delirio.

(SUBERCASEAUX, 1997, vol. 3, pp. 253; 267)

O golpe militar é, portanto, um marco na história da subjetividade chilena; ver um bombardeio no centro de Santiago, mortos pelas ruas, tortura, desaparecidos, intervenções militares nas universidades, professores perseguidos, violação de correspondências, tudo isso, teria provocado um terremoto cultural, ético e subjetivo na população.

No mesmo sentido, o novo sujeito mascarado da poesia parriana dos anos 1970 caracteriza-se não mais pelo movimento do sujeito através do “arrastão” da linguagem, como nas décadas anteriores (pela loucura da seriedade) mas pela *inadequação* do sujeito à realidade – pela imobilidade do sujeito diante de uma realidade que se afasta. E pela seriedade absoluta da pregação religiosa, ao menos no nível imediato do discurso de um sujeito ficcional frente aos seus interlocutores também ficcionais. A partir dos finais dos anos 1970, o que nas décadas anteriores era na obra de Parra profanação do sagrado pelo secular passa a ser a profanação do secular pelo sagrado.

Entre 1977 e 1979 Parra publicou dois volumes de poesia, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* e *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, respectivamente. A antologia *Obra gruesa* havia saído em 1969, um ano antes de Salvador Allende assumir a presidência, e recolhia toda a produção poética do autor que havia saído em livro desde 1954. Em 1972, durante o mandato de Allende, saíram os poemas visuais *Artefactos*, além da coletânea em inglês *Emergency poems*. Veio o golpe, veio Pinochet, e, na resposta de Parra, emerge a figura excêntrica e paranoide do Cristo de Elqui.⁵² Os sermões do Cristo de Elqui marcam uma guinada discursiva na antipoesia de Parra. É a partir, para além, de uma abdicação da própria identidade, em favor de um personagem, que o autor reflete, critica e denuncia o Chile da ditadura, bem como em seguida, já nos anos 1980, o mundo que se abria com o fim da Guerra Fria. Esse movimento de abdicação da identidade do autor é o que permite, por sua vez, que o discurso poético incorpore também as próprias falhas, imperfeições e idiossincrasias a partir das quais passa a se constituir como uma “poesia de ventríloquo”:

Yo he encontrado una manera de lavarme las manos. O sea, todas as posibles fallas del discurso poético – fallas no tan sólo literaria sino que también fallas psicológicas – estas fallas van a parar a la cuenta del Cristo del Elqui. Entonces con este método de las máscaras parece que es posible salir de este impase en que se encontraría la poesía chilena, o nuestra poesía, o la poesía mía y la tuya [de Enrique Lihn], o a la poesía mía solamente. Por ahí yo veo un poco una manera de descolgarme e de justificar esta situación en que nos encontramos, tú y yo, por el hecho de haber renunciado ya a nuestras respectivas individualidades, y conformando con hacer una poesía de ventríloquo, o una poesía de títeres.⁵³

(PARRA, s/d)

Os temas históricos do período, como a tortura e a perseguição política, se encontram nas pregações do Cristo de Elqui como que amalgamados pelo discurso religioso do messias autoirônico, que vai ao âmago dos problemas do seu tempo justamente tomando deles uma distância segura, operando uma espécie de curto-circuito na temporalidade histórica do discurso. As referências à ditadura se fazem marcar, ainda que de maneira enviesada, quase de passagem, no poema XXIV do primeiro volume dos sermões:

⁵² Em conversa com Leonidas Morales, Parra se recorda de ter visto o Cristo de Elqui um par de vezes, na juventude, e de tê-lo ouvido pregar, e revela ter ficado muito impressionado com a figura, já naquela época (MORALES, 2006, p. 119).

⁵³ Conversa gravada entre Nicanor Parra e Enrique Lihn (sem data), provavelmente de meados dos anos 1980, disponível no Youtube (ver Referências).

XXIV

Cuándo los españoles llegaron en Chile
se encontraron con la sorpresa
de que aquí no había oro ni plata
nieve y trumao⁵⁴ sí: trumao y nieve
nada que valiera la pena
los alimentos eran escasos
y continúan siéndolo dirán ustedes
es lo que yo quería subrayar
el pueblo chileno tiene hambre
sé que por pronunciar esta frase
puedo ir parar a Pisagua⁵⁵
pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener
otra razón de ser que la verdad
el general Ibañez me perdone
en Chile no se respetan los derechos humanos
aquí no existe libertad de prensa
aquí mandan los multimillonarios
el gallinero está al cargo del zorro
claro que yo les voy a pedir que me digan
en qué país se respetan los derechos humanos.

(Sermones y predicas del Cristo de Elqui, 1977)

O poema anterior, por sua vez, termina com um desafio aos torturadores, em chave bíblica:

XXIII

[...]

a ver a ver a que nadie se atreve
a escupir la bandera chilena
primero tendría que escupir mi cadáver
apuesto mi cabeza a que nadie se ríe como yo
cuando los filisteos lo torturan.

(Sermones y predicas del Cristo de Elqui, 1977)

⁵⁴ Tipo de solo seco, típico do Chile, de origem vulcânica.

⁵⁵ Região inóspita na costa do Chile, que serviu como campo de detenção e extermínio de opositores do regime de Pinochet durante a ditadura.

Tudo se passa como que num passado já sepultado; é por conta desse deslocamento, porém, que se pode dizer tudo diretamente. O Cristo de Elqui vive em uma ditadura; não a ditadura de Pinochet, mas a ditadura do general Ibañez (Carlos Ibañez del Campo, que foi presidente do Chile em duas ocasiões, entre 1927-31 e 1952-58). Isso que estou chamando de um de curto-circuito na temporalidade histórica do discurso, entre a situação política chilena contemporânea e a denúncia da sua violência, não se via nos antipoemas da década anterior. Paradoxalmente, note-se que a fase mais politizada e engajada de Parra é quando a obra se assume mais ficcional, sob a roupagem da clownesca figura histórica recuperada do místico de Elqui. Sobre isso o autor lembra, em conversa de 1989 com Leonidas Morales, que:

[...] a mí se me hace difícil pensar que sin golpe militar yo hubiera llegado al Cristo de Elqui. Además yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, a través de la cual decir algo.

[...]

Después del golpe, uno se pregunta, bueno, se perdió todo? Se perdió toda la posibilidad del discurso tradicional? Todo se va a reducir al lenguaje militar? No, pues. A lo mejor nosotros con restos del discurso tradicional podemos tratar de armar un espantajo.

(PARRA, 1989 apud MORALES, 2006, pp. 117;116)

Na transformação do sujeito de uma situação histórica em espantalho, a realidade se apresenta de maneira tão a céu aberto que, quando irrompe, vem na forma da mais incrível ficção. Paradoxalmente, é nesse momento que o fio desencapado da ironia se torna mais carregado. Ironia tão irônica que pode dizer as coisas diretamente, como são, porque o sujeito que se vê em meio a acontecimentos dessa natureza já não precisa mais se distanciar do seu enunciado – o seu enunciado vem já distanciado, na forma de um processo histórico a um só tempo impossível e realizado. A ironia do Cristo de Elqui é a ironia da sua inadequação às circunstâncias que o cercam. Desse deslocamento é que a verdade vem à tona, provocando como consequência uma mutação nos antipoemas, que se convertem, apropriadamente, em sermões, o gênero da revelação.⁵⁶

⁵⁶ A ideia de uma “literatura de máscaras” é pertinente se levarmos em conta, ainda, que Parra não foi o único autor chileno a adotar o recurso do personagem poético fictício, nos anos 1970. Tão notório quanto o Cristo de Elqui parriano é Pompier, personagem inventado por Enrique Lihn. (Sobre a teatralidade que marca a obra de Lihn dos anos 1970, Matías Ayala escreve: “*Pompier, aún más, hace crítica cultural mediante la parodia. Sus discursos son paródicos, ya que emulan discursos artísticos, literarios y culturales valorados socialmente, pero su sentido se disuelve por la expansión, el excurso y su desorganización retórica. Es decir, Pompier copia el estilo, lo exagera y degrada su contenido. Desde el estilo, esta disyunción es una parodia, ya que es copia degradada y risible; y desde los contenidos puede ser una crítica, ya que toma la lógica de un discurso y la extrema, de esta forma*”.)

Por sua vez, a máscara adotada por Parra não está tão longe ao menos da caracterização popular que se fazia nos jornais, décadas antes, sobre o Cristo de Elqui histórico. Tido como louco e perigoso pelas autoridades civis e religiosas, Domingo Zárate Vega reuniu uma considerável legião de apóstolos no início da década de 1930, que o seguiam em suas peregrinações pela província de Elqui, ao norte de Santiago, e o assistiam anunciar que o fim do mundo estava próximo. Depois de ter sido detido por alguns dias pelas autoridades locais, Vega fez planos para partir rumo a Santiago. Em 25 de fevereiro de 1931, dia em que chegou à cidade, o diário *La Nación* trazia a manchete: “*Hoy entrará a Santiago el Cristo de Elqui*” (CHAUD, 2021). Por outra parte, a manchete de um perfil de quase meia página sobre o líder religioso publicada dias depois no jornal *Diario Ilustrado* se refere à sua figura como a de um “demente com delírio místico”. A reportagem o caracteriza da seguinte maneira:

Viste una túnica rosada, que se ata con un cingulo a la cintura. Se prende una medalla de la Pía Unión de San Antonio en el lado izquierdo del pecho. Además, en la mano derecha, tiene un Santo Cristo amarrado al dorso. [...] Usa polainas de lana que le llegan al tobillo, y se calza con sandalias hechas por él mismo. Hace un año y tres meses que no come comida caliente, ni prueba otra cosa que no sea pan y agua. Estimamos nosotros que, debido a esto, debe padecer una debilidad extrema, acaso cerebral.

(DIARIO, fevereiro de 1931)

Imediatamente após descer do trem que o trazia à capital, Domingo Zárate Vega foi preso pelas autoridades e levado a um grupo de psiquiatras que o examinou e o declarou louco, recolhendo-o a um manicômio. Nessa mesma época, segundo seu próprio testemunho, o jovem Parra teria assistido algumas pregações daquela figura excêntrica, cuja voz e o nome, quatro décadas mais tarde, ele adotaria:

Yo lo vi muchas veces. [...] Era un hablador callejero, analfabeto y medio loco, naturalmente. [...] Yo lo he definido como un teósofo de la liberación, pero jugando con él. Poseía lo que Kafka llama una gran fuerza animal. Su mirada era muy fuerte y era difícil librarse de ella. [...] Yo no me atrevía a conversar con él, lo miraba desde lejos. Tenía una gran capacidad de retener a la gente. Una vez que te ponías a escucharlo, debías seguirlo indefinidamente, aunque fuera disparate tras disparate lo que estaba diciendo.

(PARRA apud PIÑA, 1990 apud CHAUD, 2021)

muestra su inestable organización. Pompier le permite a Lihn tanto gozar con la parodia como hacer crítica cultural”, AYALA, s/d, p. 261).

Cabe sublinhar ainda que o Cristo de Elqui de Parra é o oposto de um pseudônimo: todos sabiam, nos anos 1970, que era Parra quem escrevia os poemas, e o autor nunca fez questão de esconder sua verdadeira identidade. Pelo contrário, fazia questão de ser introduzido às leituras públicas para as quais era convidado como “Nosso Senhor Jesus Cristo”, para em seguida aparecer de jaqueta jeans e óculos (como em um recital de 1977 em Santiago, do qual há registro em vídeo). Esse tipo de performance é o que diferencia esta máscara das que outros artistas, em períodos de repressão, se veem obrigados a usar para driblar a censura e a perseguição política. O Cristo de Elqui é uma máscara que se veste às claras. Contudo, não devemos nos enganar: o fato de ser vestida às claras e de modo quase performático por Parra, carregando nas suas aparições públicas o nome evidentemente falso de “Cristo de Elqui”, é o que possibilita que o comentário político-religioso – ao qual os poemas, evidentemente, não se resumem – atravesse a cortina da repressão.

7. O estilo humilde. A antipoesia não é, como pode parecer à primeira vista, uma poesia anti-tradicional, mas uma poesia que se opõe a *certos elementos* da tradição da cultura ocidental. Ao conjunto desses elementos, Parra chamava o “vício do pedantismo”: esse vício consistiria na ideia de que o poeta é um sujeito extraordinário, cuja experiência singular não tem par entre os outros mortais; o poeta como aquele que vê o que os outros não veem e diz o que os outros não podem dizer. Parra quer opor a isso um “outro vício”, o vício da cultura popular, que é o vício da *vulgaridade*, segundo suas próprias declarações. Vulgaridade, aqui, é a língua vulgar da experiência comum – isso é, que não é *própria* a um ou outro e que, justamente por definição, não pode ser privatizada e reduzida à experiência de um indivíduo. A pretensão da antipoesia, ao contrário, é fazer a experiência da linguagem de todos.

É possível aproveitar a pista dessa “vulgaridade” para capturar uma interessante relação entre a poesia parriana e a tradição cristã da pregação em língua vulgar. Naturalmente, os textos parrianos mais intimamente vinculados à tradição da pregação cristã são os sermões desconcertantes do Cristo de Elqui. Para o seu autor-personagem, não apenas o conteúdo subversivo do acontecimento antipoético deve ser pregado, mas a própria linguagem também deve dar uma volta na montanha russa e sair com nariz e boca sangrando. A certa altura, a linguagem de Elqui é referida como uma “língua vulgar”: “*y perdonen si me he expresado en lengua vulgar / Es que esta es la lengua de la gente*” (“IX”, *Sermones y prédicas de Cristo de*

Elqui, 1977).⁵⁷ Esse estilo baixo, ainda, encontra pertinência nos poemas de Elqui como recurso do pregador, isso é, como estilo daquele que pretende comunicar-se com o máximo de pessoas possível, que fala simples e até errado, e que constrói o seu discurso sem ornamentos desnecessários de retórica, porque é assim, e não de outra forma, que fala o seu público.

Erich Auerbach (2012) demonstrou a conexão entre o estilo baixo e o discurso divino da revelação como constituindo um dos nexos fundamentais entre cristianismo e comédia. A partir de comentaristas de Dante, e de cartas do próprio poeta, Auerbach desdobra a hipótese, já formulada por Dante em vida, de que o sentido cômico da *Divina Comédia* deveria ser entendido não apenas por seu “final feliz”, mas sobretudo por seu estilo:

Tampouco se trata de um poema de estilo sublime na acepção antiga: há demasiado realismo, demasiada vida concreta [...] tanto nas palavras como nos episódios. [...] Se há sublime aqui, deve ser um sublime diverso do sublime clássico, um sublime que contém e abrange o baixo e o *biotikon* [“vida biológica”].

(AUERBACH, 2012, p. 18)

Na *Comédia*, quem encarna esse nexo entre verdade divina e estilo baixo (*planus*, isso é, “simples”, no termo latino original utilizado pelos comentadores do século XIV) é Beatriz, cujo discurso “está se servindo de um estilo simples, popular, humilde, inculto, a fim de enunciar as verdades eternas da fé e da sabedoria” (idem, p. 16). É a algo dessa tradição cristã do final da Idade Média que o pregador popular encarnado por Parra se vincula. Sua retórica popular, baixa, humilde e vulgar, longe de ser um entrave à verdade das suas pregações, é, segundo essa tradição, precisamente o que garante que elas possam ser compreendidas por todos, conferindo a elas, consequentemente, verdade.

A possibilidade de que um estilo baixo de discurso, pouco culto e ignorante das regras da retórica clássica – isso é, o estilo tradicionalmente vinculado à comédia ou à sátira –, e de que a dramática história de um homem pobre, tão distante da aristocracia quanto possível, pudessem, ainda assim, almejar a universalidade de transmitir uma verdade eterna e provocar comoção junto aos ouvintes, para Auerbach, é o que constitui a enorme novidade da figura de Cristo e do cristianismo, enquanto regime de discurso absolutamente novo e incompatível com o estilo antigo: “Que o Rei dos Reis tenha sido escarnecido, cuspidor, açoitado e pregado na

⁵⁷ Comparando poemas dos *Sermões*... com trechos dos panfletos publicados pelo próprio Domingo Zárte Vega, Alejandro Zambra demonstra como algo dessa linguagem popular, bem como da disposição para o conselho e para o exemplo, estavam presentes, já, nos textos do Cristo de Elqui “histórico”, os quais Parra, em mais de uma ocasião, usa como modelo para fazer dos seus próprios poemas paráfrases dos sermões originais de Vega (cf. ZAMBRA, 2008, pp. 204-216).

cruz, como um criminoso comum – esse relato aniquila totalmente, tão logo domina a consciência dos homens, a estética da separação dos estilos” (AUERBACH, 2002, pp. 61-62). Para além, já a própria noção de Encarnação é em si mesma a síntese do escândalo que poderia representar o cristianismo para a estética clássica.⁵⁸ Isso é da mais alta importância para compreender a antipoesia, pois o choque entre o alto e o baixo, o retórico e o patético, o poético e o cotidiano, não apenas só pode ser concebido em contraste com a estética greco-romana da separação dos estilos que moldou o conjunto de possibilidades do discurso de praticamente toda a Antiguidade (e que segue, não obstante, plenamente operante), mas, sobretudo, porque esse choque é precisamente o que, na Antiguidade tardia, marcou a novidade do discurso cristão. Quer dizer, a batalha encampada pela poesia cômico-profana de Parra é uma batalha antiga, cujos pressupostos e paradigmas transcendem em muito as noções modernas e modernistas do fazer poético do século XX; pode-se dizer até que deve ter havido nele a percepção de que não apenas essa batalha ainda não havia sido encerrada, como ela, na verdade, não havia jamais sido efetivamente lutada, já que o próprio cristianismo, ao longo dos séculos, transformou-se naquilo que ele mesmo aniquilara, isso é, em um dispositivo operador da separação entre o elevado e o baixo. Parra parece ter plena consciência desse fato – isso é, de que sua paródia da altivez do discurso poético, se, por um lado, dirige-se a uma dimensão do Poeta identificada com uma espécie de sacerdote, por outro deve, para isso, vincular-se precisamente a uma tradição de discurso que remonta, no fim das contas, não tanto às comédias clássicas – ainda incapazes de conceber o choque de estilos de que Parra precisa para ser antipoeta – mas antes à tradição do pregador cristão e ao que pode haver de violentamente cômico nessa figura.

Auerbach, falando de Santo Agostinho, aponta que essa “contradição de estilo” entre o humilde e o sublime estava presente já desde o início, para a tradição cristã, nas Sagradas Escrituras, fato que constituiu intensa polêmica teológica nos primeiros séculos de cristianismo, diante do desconforto que os textos sagrados causavam aos cristãos eruditos, por conta do seu estilo simplório, e sobretudo perante o ridículo a que se expunham os Evangelhos aos olhos de “pagãos cultos”, para os quais o “grego defeituoso” e o “realismo baixo dos textos cristãos” eram motivo de piada e desprezo (AUERBACH, 2012, p. 19). Para rebater esse problema é que os teólogos teriam, desde Agostinho, sustentado que a importância da verdade cristã estaria justamente nesse contraste, fazendo com que os textos sagrados se mostrassem no seu mistério

⁵⁸ Auerbach é bastante claro em demonstrar que se, por um lado, o cristianismo representa uma novidade de discurso com relação à retórica clássica, por outro há que se ter em mente também o declínio na antiguidade tardia dos estilos outrora dominantes de discurso e retórica, processo observável nos autores romanos entre os séculos I e IV (cf. AUERBACH, 2002, pp. 45-65).

a todos, independente do grau de erudição, e sendo esta, afinal, a sua força. Estaria contida já nos textos sagrados “uma síntese entre o humilde e o sublime”, na qual “*humile* significa antes simplicidade de elocução do que realismo, e o *sublime*, ou *altum*, se refere antes à profundidade dos mistérios que ao sublime poético” (idem, p. 21). Os textos cristãos, dessa maneira, seguiriam na forma e no estilo o exemplo de Cristo, sendo, segundo esses mesmos textos, “pela imitação da sua [de Cristo] humildade que podemos nos aproximar da sua majestade” (pp. 23-24):

O que chocava, repugnava e assustava todas as pessoas instruídas era que escritos dessa ordem pretendessem tratar em seu vil jargão dos problemas mais profundos da vida e da morte, [...] que contivessem – a despeito da sua sintaxe incorreta, suas palavras grosseiras, sua atmosfera baixamente realista – trechos impressionantes pela profundidade de ideias, pela autenticidade de tom, pelo ardor extático.

(AUERBACH, 2012, p. 24)

Nessa concepção, o discurso ornamentado ou “poético”⁵⁹ (sublime), aparece, por contraponto, como o falso discurso. No caso de Parra, é como se, resgatando uma tradição estilística da pregação medieval, o Cristo de Elqui viesse dizer, mais uma vez, que aquele que fala bonito, mente.⁶⁰ Aquela distinção “entre o estilo da sabedoria divina e o estilo dos grande poetas da Antiguidade” (AUERBACH, 2012, p. 14), que emerge na passagem do classicismo da erudição Antiga para o novo “sublime humilde” medieval (passagem que, “fundando a cultura medieval”, se dá no interior do “grande espírito de Agostinho, onde se cruzam e por vezes se chocam o mundo antigo e a fé cristã”, p. 27) – e que terá, séculos mais tarde, seu amadurecimento nos poetas medievais e em uma nova transição, desta vez em direção à modernidade, no estilo de Dante – em Parra (poderíamos dizer, parafraseando) transforma-se no cruzamento e no choque entre o estilo da sabedoria popular, do senso comum (que “falha” – “*ahí falla el común de los mortales*” [“XLII”]), que com Elqui assume as roupagens tradicionais do sermão de pregação, e o estilo dos grandes poetas modernos e de vanguarda, militantes das causas do povo, mas que não falam como fala o povo.

⁵⁹ “Poético”, aqui, tem o sentido que em geral o senso comum entende – isso é, como sendo a qualidade daquilo que é belo, ou difícil, ou ornamentado, ou tortuoso.

⁶⁰ Se, segundo Auerbach, esse estilo de pregação tem seu início em Agostinho, e sua estilização literária conhece o apogeu em Dante, quem sabe, poderíamos arriscar dizer que o Cristo de Elqui parriano representa, ao mesmo tempo que uma retomada, na modernidade, dessa tradição, também a sua inevitável decadência, o seu “não-lugar”, sua impertinência – sua vileza já satírica, desprovida, em verdade, de qualquer conteúdo propriamente majestoso, milagroso ou sublime. Digamos: uma paixão de Cristo sem paixão. Um *pathos* só patético.

Ainda que haja importantes representantes da poesia prosaica e cotidiana em toda a América Latina, e no Brasil especialmente, a vinculação à tradição cristã do “estilo humilde” nunca se faz explicitamente presente. Nos sermões do Cristo de Elqui, por sua vez, não só está marcada a adesão a uma tradição, para falar o mínimo, extemporânea, como a linguagem aqui se vulgariza a tal ponto que beira, por vezes, o “mal escrito”. Há, aqui, quebras de raciocínio, frases que não se completam, pensamentos que se atropelam, mudanças súbitas de assunto, repetições, redundâncias e insistências injustificadas em certos temas – como a morte da mãe, acontecimento capital que leva o Cristo a iniciar sua pregação, e que volta e retorna nos poemas sempre de uma maneira um tanto atravessada, esquisita. Em larga medida, isso se dá em razão dos “recursos escassos” do seu orador. Ainda assim, é uma poesia lógica, de raciocínio sóbrio, cujas argumentações fazem perfeito sentido, fruto da capacidade que esse orador tem de articular os pobres recursos de um “analfabeto que nunca pisou na porta de uma escola”, ao mesmo tempo em que se mostra preocupado em “demonstrar”, por a+b, a pertinência das suas pregações (como veremos a seguir, no poema “XVI”).

O uso da língua cotidiana no Cristo de Elqui ecoa não apenas o choque de estilos que os primeiros textos cristãos produtivamente se empenhavam em levar a cabo, mas também o aproxima dos autores cristãos da Antiguidade tardia e da primeira Idade Média analisados por Auerbach, em cujos textos se verifica a crescente degradação do latim clássico e a sua cada vez maior obsolescência, à medida que, de um lado, as Escrituras, na sua adesão à profundidade dos acontecimentos cotidianos, consolidam-se como modelo narrativo, e de outro, com o fim do Império Romano do Ocidente, desaparece do horizonte dos autores e historiadores a cosmovisão que, nos séculos de ouro da Idade Clássica, eram garantidos pelo cosmopolitismo de Roma. Comentando um texto de Gregório de Tours, bispo e historiador galês do século VI, Auerbach afirma, categoricamente, que:

[a] linguagem de Gregório não é capaz de ordenar os fatos senão de maneira muito incompleta. Ele não é capaz de apresentar de forma nítida nenhuma concatenação de acontecimentos que não seja muito simples. Sua linguagem ordena mal, ou não ordena absolutamente. Mas ele vive no concreto dos acontecimentos, fala junto e dentro dos seres que nela se movimentam. [...] Gregório [...] não dispõe de outra coisa senão este seu latim, gramaticalmente confuso, sintaticamente pobre e, desta forma, quase escolar. [...] [Não obstante] o que ele narra é o seu próprio, o seu único mundo; não tem outro, e vive nele.

(AUERBACH, 2002, p. 78)

A caracterização de Gregório feita por Auerbach lembra em mais de um sentido aquela feita pelo próprio Cristo de Elqui sobre si mesmo. Em ambos, os poucos recursos sintáticos e gramaticais são compensados pela predominância do recurso imitativo, capaz de representar a realidade de maneira que a retórica clássica e o uso elevado da língua jamais poderiam sequer conceber. Nesse paralelo, ainda, o que para Gregório era o latim clássico de um Cícero, para Parra poderia ser o espanhol empostado de um Neruda: em ambos os casos, a representação da realidade através da linguagem defeituosa (do ponto de vista da perfeição retórica) evidencia a inadequação de uma linguagem que já não tem mais lugar de ser, ou que, seria mais acertado dizer, já havia dado o que tinha que dar, em vista das novas necessidades demandadas pelos temas e pelos objetos representados. Contudo, tanto em Parra como no Cristo de Elqui – tanto no autor como no personagem – tudo isso é conscientemente afirmado, e, longe de ser apenas sintoma linguístico das transformações sofridas pelas técnicas de representação literária, constitui-se como uma poderosa poética que pode, inclusive, manter-se fiel ao estilo, entre o humilde e o defeituoso, da língua e da tradição de pregação, ao mesmo tempo em que não abre mão da concatenação lógica de raciocínios que, muito embora, deverão ser raciocínios inusitados e surpreendentes, ainda que não por isso menos rigorosos.⁶¹

As semelhanças entre o Cristo de Elqui e Gregório de Tours vão, contudo, além do estilo “defeituoso” da língua que empregam. Auerbach refere uma passagem do prefácio à *Vida de São Martinho*, escrita por Gregório, na qual o autor menciona o aparecimento da própria mãe em um sonho. A passagem ocorre num momento em que Gregório, reflete, justamente, sobre a sua limitada cultura e seus poucos recursos retóricos.

Em outra ocasião, ele faz com que, em sonhos, sua mãe, que o instiga a escrever, responda aos seus escrúpulos de que lhe falta a cultura literária da seguinte maneira: [...] “Não sabes que temos em alta conta o modo como escreves porque o povo pode entendê-lo?”.

(AUERBACH, 2002, p. 81)

⁶¹ A comparação, evidentemente, não é perfeita. A desconfiança de Parra com relação à tendência “classicizante” da poesia ocidental expressa-se com clareza no seu diagnóstico de que “desde o Renascimento tudo vai mal”, e na sua preferência declarada pela poesia medieval, tão longe do ideal clássico quanto é possível estar. A poesia moderna, na narrativa antipoética, é herdeira direta da poesia renascentista – linhagem decididamente decadente, para Parra, em vista da insuperável vitalidade da literatura medieval. Por outro lado, a notável insistência de Parra tanto no *logos* quanto na “clareza” coloca a antipoesia em confronto direto não apenas com a tendência à retórica e à separação dos estilos, mas também, precisamente, com o aspecto exegetico, obscurantista e hermético da poesia dita tradicional – aspecto cuja origem é, indubitavelmente, judaico-cristã, e que em larga medida viu seu florescimento também na Idade Média.

Assim como Gregório, que “escreve sempre para o entendimento geral, imediato, material e concreto”, o Cristo de Elqui também tem na mãe a figura central que o impele à pregação. Nos poemas I, III, VI, X, XII e XVII do primeiro volume dos *Sermones*, a figura e sobretudo a morte da mãe são mencionadas, sempre com deferência e devoção, como o evento capital na vida do Cristo de Elqui, a partir do qual começou a se constituir toda a sua fé profana (embora, insistindo em si mesmo como um perfeito devoto, ele jamais a caracterize assim):

X

Cuando mi madrecita dejó de existir
hice la firme resolución
de no dejarme vencer por la ira
y pagar insolencia con bondad
ironía con dulzura cristiana
arrogancia con humildad de cordero
por ignominiosa que fuera la provocación
aunque confieso que más de una vez estuve a punto
de rebelarme contra el Creador
por permitir tamañas tropelías.

(*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1977)

No que a comparação tem de produtivo, contudo, cabe aqui um parêntesis, com uma ressalva: ainda que as semelhanças entre o Cristo de Elqui e Gregório de Tours sejam suficientes para inclusive conjecturar se Parra não teria conhecimento, de fato, dos escritos do bispo, tendo-o como modelo, é preciso não perder de vista a diferença que reside no fato de que o Cristo de Elqui é concebido, ao mesmo tempo, como alguém em plena posse das suas faculdades lógicas. Gregório, por sua vez, segundo Auerbach nos dá notícia, nem sequer podia almejar qualquer coisa como um raciocínio ordenado por trás das suas narrativas históricas – o que não as torna menos interessantes, é claro – já que, conforme a minuciosa análise sintática e gramatical que o mesmo Auerbach faz dos seus textos, fica evidente que ele não dominava completamente a língua na qual escrevia, o latim literário. A diferença principal reside no fato de que, naturalmente, Parra domina o espanhol em todas as suas formas, cultas ou populares, poéticas ou prosaicas, ao passo que quem sofre com o pouco domínio das normas da língua não é o autor dos textos propriamente, mas o personagem.

Avaliando a novidade que Elqui representou no seu percurso poético, Parra insiste na importância da argumentação, do discurso e do desenvolvimento lógico desses poemas, em oposição à antipoesia dos anos 1960:

Yo creo que es una superación de todo. Porque el tipo aparentemente se presenta provisto de recursos muy limitados. Pero él es capaz de relacionar esos recursos. Yo he llegado por primera vez a lo que podría llamarse una poesía de la sintaxis. Que no es una poesía a base de relámpagos con clave, sino que el tipo se desplaza a lo largo de un discurso. Eso no podría hacer el sujeto antes, sino que a partir de movimientos casi peristálticos no más. En cambio acá no. Acá hay in desarrollo. Es decir, es una poesía de logos. Y eso yo lo considero un paso adelante. Claro que en último termino es un logos enfermo. Pero es un logos.

(PARRA, 1989 apud MORALES, 2006, pp.117-8)

Algo estranho acontece nestes sermões, ainda, com o humor parriano: ele se torna sério, mais sério do que jamais foi. A natureza das pregações, sobretudo no segundo Cristo, caminha no sentido de uma declaração de princípios. Uma poesia de *logos*, de argumentação, e de uma lógica impecável se instala definitivamente, para reelaborar uma antiga tradição da pregação religiosa e levar adiante, com uma volta a mais no parafuso, o projeto antipoético, cuja profissão de fé de origem sempre havia sido, desde o princípio, a retomada da poesia medieval na modernidade. Entretanto, a novidade de Elqui, com relação à tradição do “estilo humilde”, é substituir a majestade da revelação teológica (já sem lugar num mundo aparentemente secularizado, no qual a aparição da verdade religiosa só pode se dar sob a forma do ridículo, do disparatado) pela conclusão lógica:

XVI

A mí me parece evidente
que religión y lógica a la larga
vienen a ser prácticamente lo mismo
se debiera sumar
como quien reza un ave maría
se debiera rezar
como quien efectúa una operación matemática
oraciones y ruegos claro que sí
ceremonias diabólicas nó
humillémonos ante el grandioso

para que no se ría Satanás.

(Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, 1977)

Estão presentes no mesmo encadeamento lógico a oração e a operação matemática, em pé de igualdade e identidade, culminando na humilhação diante do “grandioso”, que tem por modelo, como na teologia medieval, a vida e a paixão de Cristo, na qual a humilhação se transforma em majestade através da ressurreição.⁶²

Adaptando sempre a leitura das Sagradas Escrituras para o contexto histórico e social do seu público, como qualquer bom pregador, o sermão XLII, por sua vez, parece propor a ideia de que aquilo que a esquerda procurava na época, sob os jargões de luta de classes, comunismo etc., era nada menos que o Espírito Santo cristão. A verdade da política, parece dizer o poema, é o Espírito Santo. O sentido da profanação se inverte, em relação à antipoesia da década anterior, e vemos agora, ao retomar-se a importante problemática agostiniana da presença de Deus nas menores coisas (cf. AUERBACH, 2012, pp. 20-28), o sagrado profanando o secular.

XLII

La presencia del Espíritu Santo
se percibe con toda nitidez
en la mirada de un niño inocente
en un capullo que está por abrir
en un pájaro que se balancea sobre una rama

difículto que alguien pueda poner en duda
la presencia del Espíritu Santo
en un pan recién sacado del horno
en un vaso de agua cristalina
en una ola que se estrella contra una roca

¡ciego de nacimiento tendría que ser!

hasta un ateo tiembla de emoción
ante una sementera que se inclina
bajo el peso de las espigas maduras

⁶² “Aquele que esteve diante do juiz, aquele que levou tapas, aquele que foi flagelado, aquele que levou cuspidas, aquele que foi coroado de espinhos, aquele que foi coberto de golpes, aquele que foi pendurado num lenho, aquele que, pendurado no lenho, foi insultado, aquele que morreu na cruz, aquele que foi ferido com a lança aquele que foi sepultado: esse mesmo ressuscitou” (AGOSTINHO apud AUERBACH, 2012, pp. 22-3).

ante un bello caballo de carrera
ante un volkswagen último modelo

lo difícil es saber detectarlo
donde parecería que no está
en los lugares menos prestigiosos
en las actividades inferiores
en los momentos más desesperados

ahí falla el común de los mortales

¿quién podría decir que lo percibe
en los achaques de la ancianidad
en los afeites de las prostitutas
en las pupilas de los moribundos?

y sin embargo también está ahí
pues lo permea todo como el sodio
¡qué lo digan los Padres de la Iglesia!

Arrodillémonos una vez más
en homenaje al Espíritu Santo
sin cuyo visto bueno nada nace ni crece
como tampoco muere en este mundo.

(Nuevos sermones y predicas del Cristo de Elqui, 1979)

A menção ao “copo de água cristalina”, no quarto verso da segunda estrofe, parece fazer referência direta a um sermão de Agostinho, cujo objeto de meditação é também a presença de Deus em todas as coisas, inclusive naquelas que a princípio parecem não merecer a atenção dos estilos altos da retórica e da oração:

Um copo de água fresca é coisa pequena e vil; mas Deus está a dizer algo muitíssimo pequeno e vil quando promete que quem oferecer um copo de água ao último de seus servidores não deixará de ter recompensa? E quando um orador culto menciona-o em seu sermão, deve ele pensar que trata de algo menor e que, portanto, não se deve servir do estilo temperado ou do estilo sublime, mas sim do estilo baixo?

(AGOSTINHO apud AUERBACH, 2012, p. 27)

Ao contrário de Agostinho, porém, para quem a utilização do estilo sublime não era apenas possível, dada a sua grande erudição, mas em certos momentos desejável (cf. AUERBACH, pp. 26-7), para o Cristo de Elqui, que nem dispõe dos mesmos recursos oratórios, nem da mesma erudição que um pregador “culto”, tudo o que importa é passar a mensagem, independente do estilo. Involuntariamente, contudo – de uma maneira bastante parriana – Elqui acaba articulando um discurso altamente complexo, do ponto de vista do estilo, variando o metro dos versos para sempre retornar, por uma via ou por outra, ao decassílabo – o metro que, de certa forma, orienta o poema do início ao fim, em concordância com a tese parriana segundo a qual o decassílabo e as demais formas fixas de metrificação seriam a “língua da tribo” (PARRA apud MORALES, 2006). Ao mesmo tempo em que o “quase-analfabeto” Cristo de Elqui desdenha, conscientemente, de qualquer ornamento retórico e concentra-se apenas em pregar com sinceridade a mensagem religiosa da qual é o portador, irrompe no interior do seu discurso um princípio de organização estilística e formal ancorado na mais erudita tradição poética, trazendo para o centro do poema, novamente, a tensão característica da antipoesia desde os anos 1960, entre forma clássica e sintaxe prosaica – mas conferindo a essa tensão de base, pela primeira vez, sua devida reinterpretação como parte da antiga tradição cristã do “contraste de estilos”. Essa tradicional problemática é reclamada ao final do poema com a evocação àqueles que foram os primeiros a teorizá-la: os “Pais da Igreja”. O que é, no poema, baixeza de estilo – seu léxico profano, com menções a prostitutas e volkswagens – se converte em alteza de conteúdo – belas imagens, de um *pathos* tocante da presença do Espírito Santo em todas as partes –, o que, por sua vez, retorna como alteza na forma – ritmos e metros perfeitamente encadeados – para ser amarrado, por fim, em uma nova baixeza, desta vez de conteúdo – a irredutível heresia da pregação, o desrespeito aos fiéis, insultos ao público, a quase agressividade do tom: “Até um ateu treme de emoção”, é como o pregador quer convencer os fiéis.⁶³

O Cristo de Elqui segue à risca a própria doutrina: é no ato falho da sua fé que ele se une com as prostitutas, com as crianças, com os velhos, desvalidos e moribundos que são os verdadeiramente golpeados pela forma de violência permanente e diária à qual são

⁶³ O estilo errático e pouco moderado de Elqui faz ecoar, ainda, a frequente agressividade com a qual Paulo se dirige aos seus interlocutores, nas Epístolas. Embora as Epístolas não sejam, a rigor, textos de pregação no mesmo sentido que os sermões de Agostinho – tratam-se de correspondências trocadas entre os militantes de uma causa (os cristãos das diferentes regiões do Império) e o apóstolo itinerante – ainda assim, nesses que são os únicos textos historicamente autênticos do Novo Testamento, e que são os documentos cristãos mais antigos de que temos notícia (cf. LOURENÇO, 2018), o choque de estilos já está presente, confirmando a tese de Auerbach de que há na própria natureza do cristianismo um curto-circuito produtivo entre a verdade da revelação e a vulgaridade da sua transmissão.

submetidos.⁶⁴ Essa doutrina, que opera a fé através da lógica, conduz a algo que poderíamos chamar de uma ironia sem contradição, que justapõe, sem prejuízo para a sua coerência argumentativa interna, a sacralidade da Palavra e a vulgaridade profana do método científico (lembramos mais uma vez do poema “*Todo puede probarse con la Biblia...*”).

A máscara com que Parra veste o sujeito da sua poesia a partir da segunda metade dos anos 1970 é, portanto, a máscara do discurso mais tradicional, menos irônico possível: o discurso do sermão religioso. Mas, exatamente por essa razão, articulado por um sujeito semianalfabeto que, não obstante, maneja as palavras com maestria lógica e estilo poético impressionante, este é o discurso mais inadequado às circunstâncias. A ironia final do Cristo de Elqui, na inadequação da máscara à circunstância, consiste em ser o mais sério possível (e o mais raso (em espanhol: “*chato*”): além de meditações teológicas profundas, a personagem dá a torto e a direito conselhos aos seus fieis). Em meio à brutal ditadura militar chilena, o gesto ganha ainda mais amplitude: “*Mientras más chata y más plana, mejor! Porque, imagínate tú, cuando se pone a dar consejos, cuando da sus consejos de carácter práctico... Eso es lo más chato que hay, pues hombre!*” (PARRA, 1989 apud MORALES, 2006, p. 118).

Essa aparente “falta de profundidade” marca a relação ambivalente entre distanciamento e aproximação do discurso com a sua situação histórica, que será o ponto de virada a partir do qual, na década seguinte, a obra de Parra passa como que a intuir uma nova correlação de forças políticas, históricas e éticas que anunciam, num limiar precoce do século XXI, o deslocamento da atuação política para o eixo da *sobrevivência*, e do qual saltam à cena as figuras apocalípticas da catástrofe ecológica-nuclear e do abandono do sujeito humano à própria sorte.

Se estas análises sobre o problema do estilo humilde na antipoesia tiverem alguma pertinência, servirão para demonstrar que parte do interesse de Parra está em projetar, na recente história da poesia chilena do século XX, a história muito mais antiga, longa e consequente da gradual transformação da cultura ocidental, conforme esta se desloca, ao longo de séculos, do paradigma da retórica clássica para os motivos e estilos do discurso cristão. O sentido histórico que pulsa na antipoesia, na medida em que ela reage de maneira tão escandalosamente anacrônica às questões do seu próprio tempo, consistirá em vincular-se paródica e imitativamente a estruturas de duração muito mais longa do que aquelas que determinam as rápidas intempéries políticas da Guerra Fria e as convulsões sociais chilenas dos anos 1970, abrindo, com seu humor contundente e rigorosa ironia, uma fenda no seu próprio tempo

⁶⁴ A menção a essas figuras ecoa ainda as palavras do próprio Cristo (“Digo-lhes a verdade: os publicanos e as prostitutas estão entrando antes de vocês no Reino de Deus. Porque João veio para lhes mostrar o caminho da justiça, e vocês não creram nele, mas os publicanos e as prostitutas creram”. [Mateus, 21:31-32]).

histórico, para que ele possa ser lido também através de processos e forças que, aparentemente, não o determinam em primeiro plano, mas que seguem presentes e pertinentes, sobretudo no âmbito que imediatamente o interessa, o da cultura.

8. Como demonstram tanto Auerbach (2002; 2012) quanto Agamben (2007), a equalização entre vida e Palavra representa, no universo cristão, o caminho da vida justa: trata-se de viver como mandam as Escrituras, como ilustra o exemplo mais extremo desse processo, a vida dos monges franciscanos, regrada compulsivamente em acordo com os Evangelhos. Os Evangelhos representam o exemplo de uma vida – a vida de Cristo – na qual a Palavra é literalmente encarnada.⁶⁵ Mas se, por um lado, vida e palavra se sobrepõem na encarnação de Cristo, elas estão também cindidas cada uma consigo mesma. A vida, que se divide em planos distintos e hierarquicamente ordenados (terreno e além; corpo e alma), não se identifica consigo mesma pois, atravessada pela ferida traumática da Queda, estilhaça-se em aparências e se desdobra em um mundo de imperfeições; também, o sentido de representação da realidade que a Palavra introduz escapa os limites da sua representação imediata ou imitativa: apesar do estilo transparente da linguagem do Novo Testamento, à diferença da literatura clássica a sua força depende da hermenêutica e da interpretação (Auerbach fala em uma “luta entre aparência sensível e significação”, 2002, p. 42). Tendo em vista ainda que a narrativa cristã não diz respeito apenas à vida dos indivíduos nela envolvidos, como na tragédia antiga, mas antes reverbera o destino do universo inteiro, é parte constitutiva desta palavra que ela esteja separada de si mesma, cindida entre *representação* e *interpretação*.

Tanto é assim que muitas vezes o sentido íntimo das passagens sagradas não é claro a todo instante. O próprio Cristo representa essa dupla cisão: tendo em vista que ele é um pregador, acima de tudo, do amor (ferramenta da reconciliação entre aparência e essência) e da crítica à violência, suas palavras podem muitas vezes soar ambíguas;⁶⁶ suas parábolas nem sempre apresentam interpretações claras ou respostas imediatas aos problemas por elas

⁶⁵ A encarnação é um processo de superposição entre palavra e vida diferente da imitação ou mimese Antiga. Ainda, segundo Auerbach (2002, p. 35), já “a encarnação de Deus num homem do mais baixo nível social” e a sua “peregrinação pela terra entre homens comuns e circunstâncias ordinárias” faz com que seja inócua aplicar ao Novo Testamento os termos da divisão de estilos ou gêneros da Antiguidade. “Uma cena como a negação de Pedro não cabe em nenhum *genus* antigo; demasiado séria para a comédia, demasiado cotidiano-contemporânea para a tragédia, demasiado insignificante politicamente para a Historiografia” (idem, p. 39).

⁶⁶ Como ler, por exemplo, os versículos 34-36 de Mateus, 10: “Não pensem que eu vim trazer a paz à terra; eu não vim trazer a paz, e sim a espada. De fato, eu vim separar o filho de seu pai, a filha de sua mãe, a nora de sua sogra. E os inimigos dos homens serão os seus próprios familiares”? Ou Lucas, 12: 49-53: “Eu vim para lançar fogo sobre a terra: e como gostaria que já estivesse aceso! [...] Vocês pensam que eu vim trazer a paz sobre a terra? Pelo contrário, eu lhes digo, eu vim trazer a divisão. Pois, daqui em diante, numa família de cinco pessoas, três ficarão divididas contra duas, e duas contra três”.

ilustrados;⁶⁷ suas respostas, quando interpelado pelas autoridades quanto ao sentido dos seus atos, muitas vezes são atravessadas e, num primeiro momento, podem causar desconcerto aos seus ouvintes (Marcos, 11: 28-33); finalmente, sua própria figura está permanentemente cindida entre Deus e homem, entre Verbo e vida. Estas duas esferas, cabe ao sujeito procurar reconciliá-las, pois “assim como a língua, também a vida (a analogia não causa surpresa; trata-se justamente da equação teológica entre vida e palavra que marca profundamente o universo cristão) traz consigo uma cisão” (AGAMBEN, 2007, p. 45).

Num outro sentido, fundir arte e vida também era parte integral do projeto alquímico de Rimbaud, que (a ideia é de Henry Miller), ao renunciar à poesia, deixou de ser gente para transformar-se em *figura*. Rimbaud é menos uma pessoa e mais um paradigma, ou um exemplo, da superposição violenta entre poesia e vida, da vida que se vive escrevendo e da escrita que se escreve vivendo – da vida que não é necessário viver, pois escrever já é vivê-la, e da poesia que dispensa ser escrita, pois viver é inscrever-se na vida. À sua maneira, ainda, as vanguardas dos anos 1920 e 1930 também procuraram abolir a cisão entre arte e vida, abolindo, como no caso dos dadaístas, a própria figura do autor, ou, como os surrealistas, abandonando a correlação entre realidade e razão para imergir, através dos procedimentos automáticos, da observação do inconsciente e dos mecanismos dos sonhos, em uma outra realidade, mais real, no limite da qual a própria ideia de arte não faz mais sentido pois a vida é, ela mesma, uma obra. Ou como os poetas comunistas engajados – talvez o maior deles, Vallejo – que, fundindo poética, ética e política, procuraram no *humano* a universalidade da luta e da camaradagem, e inscreveram-se num tempo messiânico da história do mundo, em vista da perpétua iminência da Revolução, que, tal qual um Juízo Final, recompensaria aqueles e aquelas que tivessem se dedicado à pena com a mesma paixão e desencanto com que o camponês se dedica ao arado e o operário à máquina.⁶⁸

Embora Rimbaud, no século XIX, e os vanguardistas nos anos 1920 tivessem em comum a crítica, voraz e pertinente, aos ditames da Igreja e do Estado e às moralidades do cristianismo burguês, o fato é que nenhuma das suas obras seria sequer concebível fora do universo cristão do colapso entre vida e língua, colapso este que a Encarnação representa de maneira, ainda hoje, assombrosa, e cuja liturgia eucarística reproduz exemplarmente. Por isso é preciso entender que quando a antipoesia de Parra, a partir de certa altura, investe todas as

⁶⁷ A parábola da figueira amaldiçoada, por exemplo, gratuitamente tornada seca por Jesus (Mateus, 21: 18-22; Marcos, 11: 12-14 e 11: 20-26), é de difícil interpretação. A dificuldade está em conceber razões para que Cristo tenha secado a figueira que vão além da demonstração dos seus poderes. Para uma reflexão sobre o “mistério em plena luz” das parábolas dos Evangelhos e o enigma do “falar em parábolas”, cf. AGAMBEN, 2018b, pp. 45-57.

⁶⁸ “A mão na pena vale a mão na enxada”, escreveu Rimbaud.

suas forças na auto-identificação (ainda que paródica) com a tradição cristã da pregação e do sermão, isso se dá, em larga medida, em razão do fracasso que a experiência poética de Parra havia encontrado nas décadas anteriores. Fracasso que, segundo o próprio autor, vai do impasse do antipoema propriamente dito, a fins dos anos 1960, ao aporístico *artefacto* de inícios dos 1970, este último, implosão não apenas das estruturas retóricas e imagéticas da poesia lírica tradicional, mas do próprio sujeito, do próprio poema e da própria antipoesia, tal qual existira até então. Que no fim da década de 1970, em plena ditadura, Parra tenha “recomposto”, por assim dizer, o sujeito da sua poesia, que aparecerá agora sob a máscara nada inocente de um devoto delirante, implica que o seu projeto inicial de fundir verdadeiramente arte e vida, não através do expediente romântico ou vanguardista, e nem, a rigor, da performance (como alguns de seus contemporâneos), mas antes através da adoção incondicional da cultura e da fala popular, e da convicção de que é a poesia que deve ser vivificada, e não a vida que deve ser poetizada, este projeto encontrou-se a si mesmo em uma encruzilhada: levada ao limite, a antipoesia – que reclama como sua ancestral direta a poesia popular e a paródia medieval – é uma poesia profundamente ligada ao espírito anti-trágico de uma comédia encarnada; de uma vida que, recusando a perversão de um “retorno do real”, abre-se na sua natureza íntima de máscara, de jogo, e revela-se como uma vida, em todos os sentidos, cômica, como é cômica a superposição entre vida e Palavra implicada no despropósito da encarnação de um messias, ou de alguém que é equivocadamente tomado pelo messias, o que, no fim das contas, é o mesmo.

IV. POESIA PARA DEPOIS DO FIM DO MUNDO – O Apocalipse do sujeito

1. Hoje está cada vez mais claro que, desde já há algumas décadas, a ideia de Apocalipse substituiu a ideia de Revolução como paradigma do tempo histórico presente. E parece cada vez mais evidente que algumas das linhas mais fortes de interpretação do século são aquelas que, mesmo incapazes de oferecer alguma orientação positiva para um desdobramento não-catastrófico do tempo histórico, capturam-no no seu impasse fundamental – a saber, constataam que não vivemos mais no tempo da iminência revolucionária, da antecipação do início de um novo tempo, mas no tempo da emergência do fim. Nesse sentido, creio ser seguro dizer que um dos primeiros a ter se conectado com esse “espírito do tempo”, já nos princípios da sua radical transformação, foi, ironicamente, não um jovem, cujo tempo é sempre o do presente, mas um senhor de quase setenta anos que nasceu, e poderia muito bem ter morrido, em um tempo em quase todos os sentidos diferente do nosso.

Às portas dos anos 1980, não há como ler a relação irônica entre catástrofe política e pregação dos poemas de Parra sem colocá-los também à luz da perspectiva apocalíptica e sobretudo ecologista que o autor irá adotar a partir da década seguinte. Essa perspectiva guarda também relações profundas com a circunstância política e social em que emergem os seus sujeitos mascarados. A retórica e o tema da teologia, elaborados às últimas consequências no Cristo de Elqui, invadem os poemas curtos de “Ecopoemas”, publicados em 1983, nos quais, a certa altura, o próprio Deus dá à humanidade um irônico recado, como já vimos anteriormente:

Francamente no sé qué decirles
estamos al borde de la III Guerra Mundial
y nadie parece darse cuenta de nada
si destruyen el mundo
¿creen que yo voy a volver a crearlo?
(“Ecopoemas”, *Poesía política*, 1983)

São os últimos suspiros da Guerra Fria e, para Parra, a dicotomia entre esquerda e direita que organizara o mapa mundial durante quatro décadas teria que dar lugar, a partir de então, a uma nova perspectiva de ação, no centro da qual está o problema da sobrevivência da espécie.

Ahí hay una paradoja. Yo cuando me puse a escribir los Sermones, la idea que tenía era que el sermón y la predica están de más y que es una locura sermonear. Que no se debe hacer, y que en último término es ridículo. Sin embargo, después de que se hicieron los

Sermones y predicas, me considero en este momento un predicador. Ahí hay una paradoja, ah? Pero claro que yo me las arreglo para salir de la trampa, permitiéndome el lujo de operar también en el plano antiecológico. Aparentemente antiecológico. Sería el ejemplo que te di anteriormente: ‘Yo no sé para qué tanta alharaca. Ya sabemos que el mundo se acabó’ [“Ecopoemas”] [...] Es decir, qué bueno que nosotros podamos darnos cuenta, y qué bueno es también poder jugar con el apocalipsis. Entonces, estamos llevando a la práctica de todas maneras el proyecto ecologista, un proyecto de vida lúdica. Juguemos hasta con el apocalipsis. Con la extinción, la muerte total.

(PARRA, 1989 apud MORALES, 2006, p. 115)

O tema do Apocalipse se introduz e se instala definitivamente na obra de Parra a partir da transformação gradativa, iniciada com o Cristo de Elqui, de algo que está relacionado com à própria noção do tempo histórico e do seu significado. Essa transformação é intuída não só no interior da organização política e social do seu tempo, mas também na maneira como passava a se reproduzir a partir de então a própria estrutura do discurso. Esse conjunto de noções se desdobra com clareza nos poemas recolhidos em *Hojas de Parra*, de 1985, volume no qual, por um instante, “*desaparece no tan solo el hombre, el sujeto, sino que desaparece el hablante lírico también*” (PARRA, 1989 apud MORALES, 2006, p.122). Segundo o autor, “*Hay que hacerle los funerales también al hablante lírico*” (ídem). É o caso limite de “Los 4 sonetos del apocalipsis”:

LOS 4 SONETOS DEL APOCALIPSIS

1

```

+++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
++ ++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
+++++ ++ ++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
++ +++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++

++ +++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ ++ ++ +++++
+++++ ++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
+++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++

++++ +++++ ++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
+++++ ++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
+++++ +++++ ++ ++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++

```

2

†† ††† †††† †† ††††††† ††††† ††† ††††† ††
 †† ††††† ††††††† † ††††††† †† ††††† ††††††††
 †††††††† ††† †† †††††††† †††† ††† †† †††††
 † †† †††††† †††††††† †† ††††††† †† †††††††

††† ††† †††† ††††† †††††† †† †††††††† ††††††††
 † †††† ††††† †††††† ††††††† ††††††† ††††††† †††† ††††
 ††† †† ††††† †††††† † †† †††††††† †† ††††††††
 †††††††† †††††††† †††† †††††††† † †††† †††††††† †††††

†† †††††††† † †† †††††††† †††††††† †††††††† † ††††††††

†††† †††††††††† †††† †††††††††† †††††††††† †††††††††† ††††††††††

†† †††††††††† †††††††††† †††††††††† †††††††††† †††††††††† ††††††††††

+++++ + +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ ++
+++ + +++++ + +++++ +++++ +++++ +++++ + +++++

3

††††† ††† †††††† †† †††† ††††††† ††††
 †† †† ††††† ††††††† †† ††††††† †† †††††††† ††
 ††††††† †† †† ††††††† †††††††† ††††††††† ††††
 †† †††† †††††††††† †††† †††††††††† ††††† †††††††

[illegible]

num estado de permanente desgoverno – quase literalmente: não haveria governo capaz de regular ou orientar o ímpeto desenfreado de autoreprodução do capital a partir do momento em que o núcleo da acumulação deixa de ser uma economia produtiva e passa a ser uma economia financeira. A crise de 2008, com os conhecidos excessos dos *players* de Wall Street que levaram à constituição das famosas “bolhas”, seria, nesse sentido, apenas o marco que permite constatar que de fato a História, no sentido de movimento humano politicamente orientado, se não terminou, entrou definitivamente em crise.⁷¹ Igualmente a crise da União Europeia pós-2008 muito tem a ver com uma asfixia do sistema político frente o poder da máquina financeira do continente, fruto de uma unificação apenas monetária, com o Euro, desacompanhada de qualquer unificação política real.⁷² Tudo, evidentemente, entre a catástrofe e a falácia, pois não há mercado livre o bastante, como se sabe, que exista sem qualquer relação com o Estado; basta ver a inflação, no mesmo período, do Estado norteamericano, transformado numa máquina de guerra *hi-tech*.⁷³ Ou a quantidade colossal de dinheiro público aplicada pelo FED para resgatar as empresas americanas que quebraram na crise – o que foi repetido *tatibitate* por todo o planeta, salvo raríssimas exceções.

A segunda implicação desse “fim da História”, mais próxima do que Parra estava intuindo à época, é o fato de que, com a derrocada dos estados socialistas e a entrada da humanidade na dita era neoliberal – precoce no Chile, já com Pinochet e os seus *Chicago Boys*⁷⁴ –, entra definitivamente em crise a ideia de *futuro*. Uma das peculiaridades da Guerra Fria é que o medo do apocalipse nuclear convivia ainda em larga medida com a possibilidade da Revolução – basta notar a ironia de um mundo que, ao mesmo tempo em que introduz exercícios de sobrevivência para um possível ataque nuclear, convive com uma série de convulsões políticas de toda ordem, como era o mundo dos anos 1960; com o seu fim, e inaugurado o que Paulo Arantes chamou de “o novo tempo do mundo”, ficou, no comentário perspicaz de Fredric

⁷¹ Caberá ao futuro próximo dizer se este período do “fim da História” chegará, por sua vez, ao fim, após a pandemia de 2020. Por ora (escrevo esta nota em abril de 2020) parece cedo, ainda, para inferir até que ponto o colapso do sistema econômico global e o abalo profundo sofrido por praticamente todas as esferas da vida social implicarão em uma transformação real do mundo tal qual o conhecemos, para melhor ou para pior. (P.S. maio/2021: até aqui, permanecemos na mesma incerteza).

⁷² Quem explica isso muito bem é o economista e ex-ministro das finanças grego Yanis Varoufakis (cf. VAROUFAKIS, *O minotauro global*).

⁷³ Para um balanço geral de como isso foi pensado pelos próprios norteamericanos, vale o interessantíssimo ensaio de Paulo Arantes “Notícias de uma guerra cosmopolita” (ARANTES, 2007).

⁷⁴ Grupo de economistas próximos ao governo militar chileno, que elaboravam a sua política econômica, quase todos formados pela Escola de Chicago, nos EUA, sob a tutela do ideólogo neoliberal Milton Friedman.

Jameson, mais fácil pensar a extinção da espécie humana do que uma mudança mínima na tributação de grandes fortunas.⁷⁵

Isso tudo importa e interessa porque é esse o mundo que as profecias apocalípticas do Cristo de Elqui ou de “Ecopoemas” estão anunciando: um mundo sem futuro. Ao contrário, absolutamente, do que sugere José Alberto de la Fuente ao caracterizar o ecologismo de Parra como “*una estética que se invalida porque su ecoideología excluye de su reflexión un vector (utopía) para avanzar hacia una nueva cultura*” (FUENTE, 2007), a exclusão da utopia não é apenas uma *escolha* estética, mas um aspecto do próprio mundo político e social que está se iniciando. Como se o que diz Hamlet para Horácio, no quinto ato da peça de Shakespeare, tivesse se transformado definitivamente na sentença de um mundo que deixou de existir: “*If it be now, ‘tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come – the readiness is all.*”⁷⁶ Isso é: estar preparado para a antecipação imprevisível do amanhã já não parece mais ter nada a ver com a experiência temporal contemporânea, enclausurada no limbo de um presente eterno em que “estar preparado” já não faz nenhum sentido, pois já não é possível qualquer acontecimento, salvo o acontecimento da “morte total” de uma catástrofe ecológica, nuclear ou pandêmica. No fim da política, nos tornamos meros sobreviventes, e governar passa ser gerir os corpos vulneráveis que devem sobreviver, descartando em favelas mundo afora o exército de reserva do qual o capitalismo já não precisa: os “pedestres”, que Parra elegerá como sujeitos da sua poesia ecologista:

PEATONES

Héroes

anónimos

de

la

ecología

(“Ecopoemas”, *Poesía política*, 1983)

⁷⁵ “*Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world*” (“Alguém certa vez disse que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Nós podemos agora rever essa afirmação ao testemunhar a tentativa de imaginar o capitalismo através da imaginação do fim do mundo”. JAMESON, 2003 – tradução minha).

⁷⁶ Os versos poderiam ser traduzidos (livremente) como: “Se for agora, não será depois; se for depois, não será agora; se não for agora, será a qualquer hora – estar preparado é tudo”. *Hamlet*, ato 5, cena 2. A frase ainda faz sentido hoje, porém, justamente no âmbito do sistema financeiro, atravessado que este é por uma moralidade do empresário versátil, prevenido e arrojado, capaz de antecipar subidas e descidas do mercado. Fui recentemente informado, a título de curiosidade, que essa citação de Hamlet é a preferida de um importante executivo de uma grande instituição financeira brasileira.

A solução para Parra, a única solução possível, seria então *jogar* com o Apocalipse, num movimento “antiecológico na aparência”. Esse “antiecologismo” se marca, como veremos a seguir, na intenção não apenas de preservação do meio ambiente mas, sobretudo, na retórica decisivamente apocalíptica desses poemas, que parecem articular uma lógica catastrofista muitas vezes desesperançada.

Há um risco, contudo, diante do antiecologismo parriano, que consiste em empreender uma leitura puramente teológica da sua relação com a catástrofe. Como se a catástrofe, na medida em que é o único acontecimento capaz de acordar a humanidade para a necessidade de uma organização coletiva, sob a ética universal da sobrevivência, fosse uma espécie de “benção disfarçada”, vinda com a providência de proporcionar, como último recurso, a realização da utopia imanente de uma comunidade igualitária e pacífica. Como se a sociedade que levou à ameaça nuclear precisasse ser destruída para dar lugar à nova sociedade lúdica que os antipoemas parecem prometer. Esse sentido lúdico se deixa ver, nos “Ecopoemas”, já no plano imediato do recurso do trocadilho (muitas vezes infame) que, apesar do seu sentido alarmista, sugere que o pensamento ecológico está atrelado à liberdade do jogo com as palavras e à elaboração de novos sentidos, gerados a partir da coincidência sonora entre significantes distintos:

EL MUNDO ACTUAL?

EL inMUNDO ACTUAL!

(“Ecopoemas”, *Poesía política*, 1983)

Ao contrário desta interpretação que chamamos de “teológica”, contudo, o caminho enviesado até a utopia que o catastrofismo de Parra atravessa é um caminho transcendente. Posta de lado a perversão dessa teologia cínica, a comunidade pós-apocalíptica só se vislumbra através da imagem da catástrofe, que é o seu contraponto radical. E uma vez que a iminência da catástrofe é real, também é real a possibilidade de que ela seja evitada. A própria ideia de uma ética da ecologia está associada a uma espécie de “assegurar que mais tarde o futuro ainda esteja aqui”: colocar-se *após* a catástrofe é a única maneira de desviar o curso do destino que necessariamente levaria a ela. Talvez por isso o autor insista em caracterizar-se como “antiecológico na aparência”: porque o catastrofismo aparece, nos “Ecopoemas”, paradoxalmente como uma “mínima demanda”, grau zero da consciência diante da inédita superposição entre o problema sociológico e o impasse ambiental:

CATASTROFISTA?

claro que sí pero

MODERADO!

(“Ecopoemas”, *Poesía política*, 1983)

Ya no pedimos pan

techo

ni abrigo

nos conformamos con un poco de aire

EXCELENCIA!

(“Ecopoemas”, *Poesía política*, 1983)

Isso é o contrário do que Fuente deseja ver, ao caracterizar a antipoesia como “*una dialéctica de círculo cerrado más que la de una en espiral*”, em que as contradições e becos sem saída lógicos não moveriam o sujeito adiante para a tarefa de resolver os problemas, mas o paralisariam.⁷⁷ O princípio do qual o ecologismo catastrofista de Parra parte, contudo, é precisamente o de que esse “chamado à ação” por si só não é o bastante para pôr o sujeito em movimento; ao contrário, para mover-se o sujeito precisa primeiro perceber que não há absolutamente nenhum caminho pela frente. A perspicácia da lógica profética-catastrófica parriana é que ela incorpora radicalmente a terra arrasada de que se fez o futuro como um “já dado”, e faz surgir, desse cenário desolado, as vozes que anunciam o óbvio: que o mundo está em vias de desaparecer. Que ele já desapareceu. De modo geral, desde os anos 1950, toda a antipoesia começa após a catástrofe, após o imperativo da impossibilidade de seguir poetizando, em vista de algo que acabou de ocorrer – seja a Segunda Guerra, a derrocada das vanguardas ou o apocalipse ecológico. A única maneira de fazer com que haja qualquer coisa após a catástrofe é considerá-la, no limite, uma contingência que pode (ou melhor: que poderia) ser (ou ter sido) evitada. O que se recusa, no limite, é toda e qualquer necessidade da catástrofe.

⁷⁷ A perspectiva que eu adoto aqui, está claro, é radicalmente oposta à adotada por Fuente. O problema do ensaio de Fuente, me parece, é tomar a poesia e as declarações de Parra pelo seu “valor de face”, incapacitando a leitura para os mecanismos internos que a ironia e a contradição realizam no texto parriano. O ensaio tem momentos quase cômicos, como quando Fuente reprime Parra por ter respondido a uma pergunta sobre os 500 anos do descobrimento da América dizendo que não conhecia a História, mas conhecia Física e Matemática muito bem; Fuente dispara, claramente não entendendo a piada: “¿Cómo leer esto último? ¿Un candidato al Nobel que se ufana en no conocer la historia?”. De todo modo, aparte esses momentos, em que a crítica dá lugar ao comentário, não parece ocorrer a Fuente, por exemplo, que o “yoísmo” do Cristo de Elqui é o “yoísmo” de um *yo* que não tem qualquer domínio sobre o próprio *yo*, ou que o descompasso do eu-lírico parriano nos *Sermones*... com relação à fidelidade histórica, biográfica e conjuntural do verdadeiro Cristo de Elqui revela o interesse de um contexto, precisamente, de *descompasso* – conforme procurei indicar aqui. Isso a não ser que eu, por acaso, tenha perdido também alguma piada.

No antiecológismo, a antipoesia pode passar a ser lida como aquilo que ela, de uma certa maneira, sempre havia sido: uma profecia lúdica do apocalipse.⁷⁸

2. É verdade que os “Ecopoemas” não são os melhores trabalhos de Parra. Muitos deles soam superficiais, por vezes reproduções automáticas de alguns procedimentos descobertos pelos antipoemas anteriores. O conjunto, que é curto, está muito aquém, por exemplo, dos próprios *Sermones*... A ecopoesia, no entanto, foi a bandeira que Parra defendeu com mais veemência em vida (à parte a bandeira da antipoesia, é claro), e a maior parte dos (raros) momentos em que ele aparece falando sério é para sublinhar a necessidade de encampar a batalha ecológica, ao longo dos anos 1980 e 1990. Ainda que não sejam seus melhores poemas, é neles que está condensada uma postura que o autor adotaria até o final da vida.

Contudo, há na coleção alguns momentos dignos de nota. Um deles é “Estimados alumnos”. Nele, o professor inicia o discurso aos alunos já dizendo-lhes adeus, para passar então a enumerar as tarefas que restam ao militante ecologista revolucionário após a catástrofe – tarefas esdrúxulas, de um ecologismo caricato e irônico (“defender os últimos cisnes de pescoço negro”), e de um sentimentalismo também politicamente caricato, em que confluem, já indistintos, o discurso político e o discurso comportamental (condensados na irônica expressão “anistia sexual”):

ESTIMADOS ALUMNOS

adiós estimados alumnos
y ahora a defender los últimos cisnes de cuello negro
que van quedando en este país
a patadas
a combos
a lo que venga:
la poesía nos dará las gracias
otra medida revolucionaria
perdonar todos los delitos de amor
y viviremos mucho + felices
amnistía sexual
amor amor amor amor amor
y x favor que no se formen parejas

⁷⁸ “*Texto de una voz que sale posterior al invierno nuclear*”, nas palavras do próprio Parra (MORALES, 2006, p. 112).

en la pareja hay sólo derrota

(“Ecopoemas”, *Poesía política*, 1983)

O discurso mais abertamente politizado que Parra defendeu em toda a vida – o da militância ecológica – é um no qual a ironia está em não acreditar, realmente, que haja qualquer possibilidade de transformação política ou social através do discurso. O que não quer dizer que seja um discurso meramente cínico pois, como tentamos demonstrar, faz parte da complexa lógica desse ecologismo que qualquer transformação revolucionária que ele pretenda incitar se dê após a aceitação da sua absoluta inutilidade e redundância.

O paradoxo do raciocínio é a sua força. Como pode ser que a única maneira de evitar um destino catastrófico seja assumir que ele é inevitável? Paradoxal que seja a proposição na sua forma puramente lógica ou sintática, ela é intuitiva: com efeito, é aceitável a ideia de que o sujeito só reage a algum perigo no instante em que esse perigo se torna real e potencialmente inevitável. É neste instante que a força do sujeito é liberada, na tentativa, precisamente, de evitar o pior. O que Parra faz é colocar essa racionalidade pré-destinatória em jogo. Jogar com o apocalipse, profaná-lo através da manipulação do discurso sagrado ou, mais consequentemente, do discurso ecológico. Todas as contradições são assumidas. De certa forma, há um parentesco formal entre a ironia e essa operação, que poderíamos chamar, para falar com o filósofo francês Jean-Pierre Dupuy, de um autoengano do sujeito catastrofista: assim como a ironia, o autoengano também é um deslocamento do sujeito em relação ao próprio enunciado – nesse caso o sujeito, aquele sabe de algo, acredita no contrário daquilo que sabe. Sabe que o mundo acabou, que não há salvação, mas acredita ainda haver salvação exatamente por isso. O autoengano do antiecologismo de Parra é aquele do sujeito que sabe que a catástrofe é inevitável, mas que acredita que ela, por isso mesmo, pode e deverá ser evitada. A contradição está na proposta de uma solução que se sabe, no fundo, impossível – mas que, a partir do momento em que é elaborada e percebida como impossível, permite contemplar a verdadeira amplitude do problema.⁷⁹

A catástrofe, nesses poemas, é ao mesmo tempo aquilo que dispara o chamado ético do sujeito e a condição da sua liberdade; só há liberdade para o sujeito na medida em que ele se encontra absolutamente encurralado por um destino catastrófico inevitável. É aí, neste

⁷⁹ A contradição interna desse tipo de raciocínio, dessa maneira de encarar o problema da relação entre catástrofe e destino, foi examinada em minúcias pelo filósofo alemão Frank Ruda (*Abolishing freedom: a plea for a contemporary use of fatalism*, 2016) e pelo já mencionado teórico francês Jean-Pierre Dupuy (*Economy and the future*, 2011), que analisa o problema sob o ponto de vista da relação entre as esferas do sagrado e da economia. É tanto de Ruda quanto de Dupuy que estou tirando boa parte dessa lógica contraditória da catástrofe (cf. RUDA, 2016; DUPUY, 2011).

momento de desespero, que os atos verdadeiramente livres são exercidos: o ato de abrir mão da própria racionalidade, em busca de uma outra lógica, de um outro *logos*.

É uma posição, na sua essência, impossível de ser sustentada. Não obstante, ela a única que pode ser sustentada. A antipoesia se converte aqui, mais do que antes, em uma dança à beira do abismo.⁸⁰ Um balanço-mas-não-cai perpétuo da espécie humana, com o sujeito no limite da sua desintegração, e no auge da sua força. Seja como for, em tempos de descrença, do desmoronamento das chamadas “grandes narrativas”, de violência, perseguição, catástrofe ecológica e desconcerto subjetivo e existencial, não só o riso e o humor se apresentam como uma saída, uma válvula de escape de liberdade, como é através do riso que talvez estejam as maiores chances de reação. É através de um humor como o de Parra que o sujeito encontra um canal para se manifestar em tempos perigosos e instáveis. Há mais verdade neste baile de máscaras disparatado do que a princípio se possa supor, e talvez a única saída em momentos catastróficos seja de fato colocar uma máscara e atirar de volta contra a realidade todo o seu desconcerto, dobrando a aposta.⁸¹

⁸⁰ Ou “*un vals sobre un montón de escombros*”, conforme o título de um dos livros de Niall Binns dedicados à antipoesia (BINNS, 1999).

⁸¹ Günther Anders, que também se debruçou sobre a inevitabilidade da catástrofe, sugere algo nesse sentido ao propor que a razão pela qual nos encaminhamos em direção a um destino apocalíptico seja localizada no descompasso produzido pelo fato de que a nossa imaginação foi ultrapassada, em muito, pela nossa capacidade de realização técnica. O problema estaria no fato de que somos capazes de realizar o apocalipse, mas não de imaginá-lo (cf. ANDERS, 1957).

V. A BARGANHA DA ANTIPOESIA – Recusa da transcendência materialista

La incredulidad antipoética hacia los grandes relatos religiosos, políticos y literarios está relacionada inextricablemente con la presencia de la sociedad de los medios de comunicación masiva, cuyas resonancias formales y temáticas en la antipoesía son enormes. La *lógica cultural del capitalismo tardío* – según la definición que hace Fredric Jameson del *postmodernism* –, surge como una especie de nueva sensibilidad (¿la última de las nuevas sensibilidades?) en los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, y se extiende poco a poco, durante las décadas siguientes, al resto del mundo occidental y a Hispanoamérica. Mientras vanguardistas hispanoamericanos como Huidobro, Vallejo y Gironde buscaban la nueva sensibilidad de su época más allá o detrás de las manifestaciones candentes de la nueva tecnología – el cine, los primeros coches, aviones etc. –, los escritores de las décadas del cincuenta y sesenta viven en una sociedad en que estas invenciones de ayer se han incorporado masivamente, y a la vez tienen una experiencia inmediata de otra tecnología nueva, ligada al creciente impacto de los medios de comunicación.

(BINNS, 1999 – grifos do autor)

1. Se é verdade que a antipoesia sucede historicamente as vanguardas, é preciso sublinhar que a passagem da vanguarda para a antipoesia não havia sido a de uma simples continuidade ou sucessão de formas literárias históricas, nem apenas uma ruptura. A vanguarda não “se transforma” em antipoesia; tampouco a antipoesia “supera”, simplesmente, a vanguarda. De fato, a antipoesia não poderia romper, no sentido forte do termo, com um tipo de poesia que, como as vanguardas, já era a poesia do rompimento. Se quisesse fazê-lo, a antipoesia deveria correr o risco de tornar-se, ela mesma, uma espécie requeitada de neovanguarda, como ocorreu com diversas iniciativas artísticas na segunda metade do século XX. Essa difícil posição entre rompimento e continuidade nas neovanguardas é demonstrada por Hal Foster (2017), com relação às artes plásticas, em uma análise que procura, em última instância, recusar a ideia de que a arte dos anos 1960 seria apenas uma repetição das vanguardas do início do século.

A reflexão de Foster sobre o sentido histórico e artístico das vanguardas, publicada originalmente nos anos 1990, pode ser utilizada para pensar não apenas as artes visuais, mas todo o espectro de manifestações artísticas do início do século XX, já que, para desenvolvê-la, Foster precisa entrar em uma série de discussões preliminares com as principais teorias da vanguarda em voga naquele momento – sobretudo com a influente teoria de Peter Burger, com a qual Foster tece longo e interessante embate. A discussão proposta por Foster sobre a historicidade da arte dos anos 1920-30 é de especial interesse aqui, pois toca no mesmo ponto

que a antipoesia: o sentido trágico que o destino das vanguardas assumiria, uma vez consumada a sua obsolescência e o fracasso do seu projeto de reconectar arte e vida a partir da destruição da arte institucionalizada (a que Foster chama de “instituição da arte autônoma”). Segundo Foster:

Para Burger, a vanguarda histórica *também* fracassou [...], mas fracassou heroicamente, tragicamente. Simplesmente fracassar *de novo*, como, segundo Burger, faz a neovanguarda, é na melhor das hipóteses patético e farsesco, e na pior, cínico e oportunista.

(FOSTER, 2017, p. 32 – grifos do autor)

Para a perspicaz interpretação de Foster, a conclusão a que Burger chega – de que a vanguarda história comportaria uma dimensão heroica, ainda que a sua promessa de reconexão entre arte e vida fracassasse – incorre na contradição de que, sob esse ponto de vista, as vanguardas se dissociariam da sua historicidade.⁸² O problema, para Foster, está em certos aspectos da vanguarda ignorados pela teoria, por conta da adesão de Burger à narrativa das vanguardas apenas como “ruptura e revolução”. Haveria em Burger algo como uma dimensão única das vanguardas:

Em suma, Burger toma ao pé da letra a retórica romântica da vanguarda, de ruptura e revolução. Dessa maneira, não percebe as dimensões fundamentais da sua prática. Por exemplo, ignora a sua dimensão *mimética*, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer. [...] Para os artistas vanguardistas mais perspicazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas.

(FOSTER, 2017, p. 35 – grifo do autor)

Para Foster, a interpretação de que a vanguarda teria como objetivo apenas a reconexão entre arte e vida (mantidas separadas pela ideia da “arte autônoma”⁸³) perde de vista o aspecto

⁸² “A conclusão é histórica, política e eticamente *equivocada*. Em primeiro lugar, ignora a própria lição da vanguarda que Burger ensina em outras partes: a historicidade de *todas* as artes, incluindo a contemporânea” (FOSTER, p. 33 – grifo do autor).

⁸³ O alvo de Foster aqui é a proposição de que as vanguardas teriam seu lugar somente na história do desenvolvimento da arte autônoma (como seu ponto de destruição). A posição de Burger incorre no que Foster chama de um “evolucionismo residual”: “De acordo com essa premissa [de Burger] [...] o primeiro estágio ocorre no final do século XVIII, quando a autonomia da arte é proclamada como ideal, na estética do Iluminismo. O segundo, no final do século XIX, quando essa autonomia se transforma no próprio tema da arte. [...] E o terceiro,

fundamental da vanguarda – isso é, que ela não possuía nem uma noção unívoca de arte (nem enquanto instituição, nem enquanto procedimento), nem uma noção monolítica de vida. Ainda segundo Foster, se uma oposição entre arte e vida é postulada – ainda que com a intenção de aboli-la –, desde já o projeto tende ao fracasso, pois a arte aparecerá, sempre, como instituição autônoma a ser destruída, e a vida, sempre, como algo contraditoriamente inalcançável e imediato. Ainda assim, Foster reconhece que alguma conexão entre arte e vida de fato ocorreu, mas isso não se deu na arte de vanguarda, e sim, ironicamente, na posterior assimilação de vários dos seus procedimentos pela indústria cultural, sobretudo a partir do pós-guerra – o que compõe também o panorama contra o qual a neovanguarda procura pensar uma nova arte que, à diferença da vanguarda, tenha por alvo menos a *convenção* (social, moral, artística) e mais propriamente a *instituição* (FOSTER, p. 39), uma vez que as próprias instituições culturais e de mídia, já nos anos 1960, assimilaram vários aspectos vanguardistas que poderiam ter tido, originalmente, um sentido radical de ruptura.⁸⁴

A interpretação de Foster não parece ser adequada, contudo, para pensar um fenômeno como a antipoesia; sobretudo a sua noção de *real* na neovanguarda – defendida pelo autor como uma noção lacaniana – pouco tem a ver com o real que encontramos nos antipoemas – um real abstrato, não-material, ficcionalizado, mascarado (nesse sentido talvez mais próximo do real de Lacan do que aquele que Foster identifica, por exemplo, nas repetições compulsivas do trauma em Warhol, isso é, na obsessão de descaracterização, por repetição, do abjeto).

Se, apenas de passagem, nos detivermos em uma discussão um pouco mais rigorosa sobre o real, veremos que a dificuldade de Foster em conceber que, dialeticamente, possa haver ao mesmo tempo união e divisão entre arte e vida, nas vanguardas (algo que, para ele, constitui simplesmente uma contradição) se expressa também na sua, a meu ver, equivocada noção daquele que é, afinal, o seu conceito central: o real. Pois o real também é marcado por uma dialética que articula, simultaneamente, uma união e uma divisão: a união e a divisão entre o real e o seu semblante – a sua imagem, a sua máscara.

Alain Badiou, também alinhando-se às fileiras teóricas de Jacques Lacan, interpreta esse movimento nos seguintes termos:

O real sempre se revela na ruína de um semblante. E isso equivaleria a afirmar que não existe nem acesso intuitivo direto ao real nem acesso conceitual direto ao real. [...] Todo

no começo do século XX, quando esse distanciamento estético é atacado pela vanguarda histórica”. (FOSTER, 2017, p. 27).

⁸⁴ Roberto Schwarz pensa algo similar ao avaliar os “altos e baixos da atualidade de Brecht”, também nos anos 1990 (cf. SCHWARZ, 1999).

e qualquer acesso ao real [...] sempre se dá quando uma máscara é arrancada, ato que, entretanto, se institui ativamente a distinção entre o real e o semblante, deve assumir também que existe um real do semblante, que há um real da máscara. [...] *Todo acesso ao real é também sua divisão*. Não existe o real que se trataria de depurar do que não é ele, já que todo acesso ao real é imediatamente, e de maneira necessária, uma divisão, não apenas do real e do semblante, mas também do próprio real, visto que há um real do semblante. É o ato dessa divisão, por meio do qual o semblante é arrancado e ao mesmo tempo identificado, que podemos descrever como sendo o processo de acesso ao real.

(BADIOU, 2017, pp. 22-24 – grifos do autor)

Generalizando esse movimento e o aplicando à discussão sobre o destino das vanguardas, poderíamos dizer, com Badiou, que para as vanguardas (segundo uma concepção que Foster recusa) só há vida na medida em que a máscara da convenção artística é arrancada; *porém*, ao mesmo tempo em que, ao fazê-lo, arte e vida são diferenciados, ocorre uma divisão interna à própria vida, pois, no instante em que a arte é identificada enquanto semblante que precisa ser arrancado, de modo a fazer emergir o real da vida, emerge, colateralmente, uma *vida da própria arte*. E, se há uma vida da própria arte – como há um real da própria máscara – é lícito falar, então, em uma identificação entre arte e vida, no sentido de que aquilo que bloqueava o acesso à vida, ao ser esquartejado, dissecado e, finalmente, arrancado pelos procedimentos disjuntivos da vanguarda, revela-se não uma dimensão vital, pré-artística, “imediate e inalcançável”, mas um ponto, poderíamos dizer, *mediado*, e alcançável precisa e unicamente através dessa mediação realizada pela arte. Como desdobramento do equívoco de base na concepção de real de Foster, há uma consequente e interessante dialética entre arte e vida, nas vanguardas, que passa despercebida. Porque a noção de real de Foster está demasiadamente comprometida com uma concepção de um real “concreto”, algo “mais real que a máscara”, ele não é capaz de conceber o mais importante: que a divisão entre real e máscara implica, necessariamente, no real da máscara.

Sob essa perspectiva, não deveria causar espanto que a antipoesia seja incapaz de cumprir seu projeto de “traduzir a vida em palavras”. Que os antipoemas, ao incorporar à poesia a prosódia popular, a experiência comum e a vida banal, não se transformem de fato em vida – como poderiam? –, mas permaneçam, enquanto poemas, confinados à condição incontornável de semblante, atesta apenas para o fato de que eles tocam, pelo semblante, o real da poesia. A aproximação da antipoesia com a vida não está apenas em aderir àquilo que, na própria vida ordinária, é o seu extraordinário, ou àquilo que, no senso comum, é a sua razão e o seu absurdo.

Está também no fato de que esse extraordinário, essa razão e esse absurdo não são uma “essência” da vida que, magicamente, se incorpora, “ganha vida”. São, antes, a vida como um ponto impossível, para o qual a poesia é, por natureza, impermeável. A tarefa impossível de unir arte e vida na antipoesia é a tarefa de fazer com que o impossível do poema (a vida) venha à tona precisamente como impossível. Daí a importância, como ressaltamos, da dimensão teatral ou dramática dos antipoemas.

Poderíamos dizer, seguindo os exemplos de Badiou (2017), que o real da poesia é a linguagem que permanece, necessariamente, fora do poema. E que, na concepção parriana da linguagem e da vida, essa linguagem que não penetra o poema (pois poema nenhum pode dar conta da totalidade inconsistente da linguagem) é chamada “vida”. Fazer com que alguns fragmentos dessa vida participem do poema tem como resultado, na melhor das hipóteses, que sintamos, diante do poema, o quanto de vida *não* está ali, ficou de fora. Parece ser essa a aposta mais otimista que a antipoesia pode fazer, e, com efeito, a obra de Parra é uma exploração das diferentes possibilidades e modalidades de produção desse efeito cômico, estranhamente satisfatório e frustrante ao mesmo tempo.

A antipoesia parriana não pretende ser uma arma de destruição da poesia (“não digo que ponha fim a nada”); as formas convencionais de metro e ritmo não apenas não são destruídas como encontram, na antipoesia, nova e surpreendente vitalidade. Muito menos ela quer ser um veículo de transformação do mundo. Essa é uma das diferenças com relação a certa poesia de vanguarda, sobretudo a poesia militante, bem como às expectativas de um público engajado, no seu próprio tempo, cuja tendência era rejeitar os antipoemas como exercícios conformistas ou politicamente irresponsáveis.

Ao mesmo tempo, ela procura escapar do falso dilema entre a repetição do heroísmo vanguardista, de um lado, e a capitulação a um cinismo farsesco e acrítico, de outro. Tentando escapar a essa dupla armadilha, a antipoesia, à sua maneira, satiriza ambas as possibilidades. Assim, a retórica engajada é parodiada em poemas de inflexão política que tentam dar alguma explicação para o fracasso do projeto de conciliação entre arte e vida pela vanguarda, como veremos a seguir a respeito do poema “Manifesto”. Assim também, a ironia e a farsa são o pão e a água dos antipoemas, que, voltando as garras contra si mesmos, ironizam a própria transformação em sátira como algo, em última instância, inevitável.

2. É em relação à vanguarda engajada dos anos 1930 que procuro falar nos termos de uma “barganha da antipoesia”. Como já observamos, o rompimento da antipoesia com as vanguardas é um rompimento ambíguo, que só consegue se consumir efetivamente ao incorporar um tipo

de conservação, quase por necessidade, de uma forma literária pré-vanguardista, acessada através do recurso à poesia popular, à arte medieval e às formas clássicas de versificação. É com relação a esse panorama, entre um vanguardismo institucionalizado,⁸⁵ massificado, e uma poesia de cunho político explícito, que Federico Schopf propõe o termo, adequado, me parece, de uma “substituição”:

Parra no substituye simplemente los dos modelos de poesía que predominaban en el ambiente literario de Chile en esos años – cierto tipo de poesía comprometida y cierto vanguardismo institucionalizado – por la asunción directa de la poesía vanguardista del periodo heroico. [...] [Os antipoemas] constituyen un producto literario que no sólo reelabora la herencia vanguardista y, ciertas dimensiones, la supera, sino que se convierte en el último paso, el paso definitivo, a mi juicio, para su sustitución, que había llegado a hacerse una necesidad histórica.

(SCHOPF, 2000, p. 212)

Se as vanguardas tiveram que ser substituídas por uma “necessidade histórica”, como sugere Schopf, isso implica que se diga que a antipoesia possui, ela mesma, uma necessidade histórica de ser. Seria um erro, a meu ver, entender que essa necessidade histórica se dá no sentido da substituição “necessária” de “velhas” formas por formas “novas” – o que não parece ser a intenção de Schopf. Ao contrário, a vanguarda tornou-se obsoleta não por conta das novas formas literárias que vieram substituí-la, como se a fossem desbancadas num duelo pela atualidade histórica, mas por conta das transformações radicais nos paradigmas políticos, culturais e sociais que ocorreram a partir do fim da primeira metade do século. O sentido da “necessidade histórica” da substituição das vanguardas é muito mais histórico, no fim das contas, do que poético; deve-se muito mais ao desaparecimento da conjuntura histórica sobre as quais as vanguardas se fundamentavam do que a uma superação pela forma. A antipoesia pretende ser a poesia que responderá às novas demandas de um novo período histórico, o que não anula em absoluto a pertinência e força com que as vanguardas, no seu próprio momento, respondiam às questões às quais eram impelidas.

A ideia de substituição vem a calhar, ainda, por sugerir não a destruição, pura e simplesmente, de formas literárias que perdiam o sentido de ser no contexto literário e cultural do pós-guerra, mas sim aquilo que, em outras partes, sugeri chamar de uma negação por

⁸⁵ É importante que se diga que a institucionalização da poesia, embora reprimida por Parra por se tratar, na sua visão, de um afastamento da poesia popular, não era algo necessariamente rejeitado pelos próprios poetas do seu tempo, a exemplo de Neruda, que nunca objetou à própria canonização, tendo inclusive a incentivado, como aponta Schopf (2000).

subtração. Se por um lado a antipoesia incorpora as heranças vanguardistas, como aponta Schopf, por outro ela é essencialmente indiferente a elas. E é indiferente, também, à separação entre a poesia comprometida e a poesia institucionalizada, tratando-as como os dois lados de uma mesma moeda. Desse modo, a antipoesia projeta o amálgama de um espantalho, contra o qual pode se afirmar como candidata ao seu processo de substituição.

Sobretudo, a antipoesia recusa a tentativa de escapar, pela via materialista, dos arquétipos do poeta tradicional: isso é, a ideia de que abordar a materialidade do mundo (do mundo natural, mas também do mundo do trabalho) significaria, necessariamente, ir em direção a esse mundo, tornar-se um igual em relação a ele. O que Parra e muitos de seus contemporâneos (como Enrique Lihn) viram, porém, é que a poesia produzida a partir dessa premissa tendia a produzir também, colateralmente, uma inaceitável imagem do poeta como um indivíduo excepcional.

3. A ideia de matéria, em Parra, não está necessariamente vinculada a uma experiência tátil ou sensorial. Não há uma relação de causa e consequência na antipoesia entre tocar a matéria e acessar a verdade do mundo; analogamente ao que vimos com relação ao problema dos mortos, no limite, a matéria não está disponível para o conhecimento, e nem o conhecimento pode pretender conhecê-la.⁸⁶ A matéria (ou a Natureza) é, ao contrário, algo desconcertante, e, diante das suas mínimas manifestações, o sujeito se vê estupefato, paralisado, “sem razão”:

MARIPOSA

En el jardín que parece un abismo
La mariposa llama la atención:
Interesa su vuelo recortado
Sus colores brillantes
Y los círculos negros que decoran las puntas de las alas.

Interesa la forma del abdomen.
Cuando gira en el aire
Iluminada por un rayo verde
Como cuando descansa del efecto
Que le producen el rocío y el polen

⁸⁶ É isso exatamente que nos autoriza falar da antipoesia como uma poesia materialista, já que ela não depende de uma *ideia* da matéria, mas, ao contrário da “transcendência materialista”, parte da *não-ideia* da matéria, ou da matéria como incognoscível, como não-ideia.

Adherida al anverso de la flor
No la pierdo de vista
Y si desaparece
Más allá de la reja del jardín
Porque el jardín es chico
O por exceso de velocidad
La sigo mentalmente
Por algunos segundos
Hasta que recupero la razón.

(*Versos de salón*, 1962)

Ao invés dos bosques ou das florestas, das paisagens naturais, temos o jardim por onde a borboleta passeia. O verso dedicado às cores brilhantes, por sua vez, é significativamente mais curto que o seguinte (o mais longo do poema), dedicado às manchas negras nas asas, o que sugere, já na primeira estrofe, que há algo de desconcertante, inquietante nesta borboleta. O retrato da borboleta feito por Parra é um retrato frio, científico, anatômico, de algo que não faz com que o sujeito, ao observá-lo, acesse qualquer conhecimento até então fora do seu alcance, mas que, no limite, tem como resultado apenas o seu inevitável desconcerto e perda de razão, durante o breve instante em que a segue “mentalmente”, imaginando-a.

Por outro lado, o que é mais concreto na antipoesia não necessariamente é o que possui matéria. A morte, por exemplo, é uma experiência absolutamente concreta para Parra: desmistificada, aparece através de cadáveres, coveiros e funerais. Ao mesmo tempo, se a morte é o fim ou o limite da matéria viva, ela não é exatamente, como vimos, o fim *da vida*, nem tampouco implica necessariamente na sua desincorporação. Em muitos momentos, a materialidade do mundo se apresenta muitas vezes para o sujeito da antipoesia como um embuste, um peso:

[...]
Y todo para qué,
Para ganar un pan imperdonable
Duro como la cara del burgués
Y con olor y con sabor a sangre.
¡Para qué hemos nacido como hombres
Si nos dan una muerte de animales!
[...]

(“Autorretrato”, *Poemas y antipoemas*, 1954)

Essa perspectiva parriana do contato com a matéria como algo que não implica elevação do sujeito mas, ao contrário, representa a sua decadência e finitude, está em confronto direto com um certo tipo de sensibilidade poética particularmente chilena, para a qual a dureza da matéria, em razão da geografia extraordinária e das paisagens do país, adquire uma função de mediação entre o sujeito e o mundo. Gabriela Mistral escreveu em 1944 um pequeno artigo chamado “Chile y la piedra”, que captura precisamente essa correlação entre paisagem insólita e sensibilidade poética:

La piedra forma el respaldo de la chilenidad; ella, y no un tapiz de hierba, sostiene nuestros pies. Va de los Andes al mar en cordones o serranías, creándonos una serie de valles; se baja dócilmente hasta la llamada Cordillera de la Costa, y juega a hacernos colinas después de haber jugado a amasar gigantes en el Campanario y en el Tupungato. Ella parece seguirnos hasta el extremo en el sur, pues alcanza tierra del Fuego, que es donde los Andes van a morir.

(MISTRAL, 2011, p. 352)

Mistral, com efeito, cantou a paisagem chilena em muitos dos seus detalhes, em especial em *Poema de Chile* (publicado postumamente em 1967):

EN TIERRAS BLANCAS DE SED

En tierras blancas de sed
partidas de abrasamiento,
los Cristos llamados cactus
vigilan desde lo eterno.
[...]
La tierra crispada y seca
se apareja con sus muertos,
y el espino y el espino
braceando su desespero,
y el chañar cociendo el fruto
al sol que se lo arde entero.

(Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, 1967)

Também a obra de Raúl Zurita, já nos anos 1980 (em especial em *Anteparaíso*) é outro testemunho, renovado, da força que pode ter a paisagem chilena sobre a poesia:

LA MARCHA DE LAS CORDILLERAS

- i. Y ahí comenzaran a moverse las montañas
- ii. Estremecidas y blancas ah sí blancas son las heladas cumbres de los Andes
- iii. Desligándose unas de otras igual que heridas que se fueran abriendo poco a poco hasta que la nieve las curara
- iv. Y entonces erguidas como si un pensamiento las moviese desde los mismos nevados desde las mismas piedras desde los mismos vacíos comenzaron su marcha sin ley las impresionantes cordilleras de Chile

(Raúl Zurita, *Anteparaíso*, 1982)

Em nenhum outro poeta, contudo, a investida no sentido da materialidade do mundo é levada a cabo com mais intensidade e maestria do que na poesia de Neruda dos anos 1930-40. A centralidade da experiência de ligação do sujeito com a matéria é constante em toda a obra poética de Neruda. E é quando entra em crise a possibilidade dessa ligação que a obra sofre mutações. De maneira geral, essa constante poderia nos fornecer uma ferramenta para um sobrevoo de análise de boa parte da trajetória nerudiana: essa relação se transforma ao longo da obra, adquirindo por vezes tons mais claros, de reconciliação entre o sujeito e o mundo – como no acesso à substância das coisas através dos versos curtos e de cortes secos das *Odas elementales* (1954) – ou nos tons mais herméticos, de uma vertigem poética obscura e arrebatadora, de *Residencia en la tierra* (1925-35). Há algo da experiência da materialidade das coisas em si mesmas que excita o sujeito nerudiano. Talvez um dos exemplos mais claros seja o canto de abertura da sessão “Tres cantos materiales”, da segunda parte de *Residencia en la tierra*:

ENTRADA EN LA MADERA

Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,
a una olvidada sala decaída,
a un racimo de tréboles amargos.

Caigo en la sombra, en medio

de destruidas cosas,
y miro arañas, y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas,
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio.

Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.

Es que soy yo ante tu color de mundo,
ante tus pálidas espadas muertas,
ante tus corazones reunidos,
ante tu silenciosa multitud.

Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
envueltos en otoño y resistencia:
soy yo emprendiendo un viaje funerario
entre tus cicatrices amarillas:
soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.

Veo moverse tus corrientes secas,
veo crecer manos interrumpidas,
oigo tus vegetales oceánicos
crujir de noche y furia sacudidos,
y siento morir hojas hacia adentro,
incorporando materiales verdes
a tu inmovilidad desamparada.

Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,

venid a mi, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.

(*Residencia en la tierra*, II, 1931-35)

Há aqui uma referência à madeira como “incompleta”: a madeira que o sujeito penetra, como se entrasse em uma catedral, é a madeira tal como se encontra no seu estado natural, toco de madeira podre no jardim – a “alma caída” da madeira ainda não talhada pelo marceneiro que poderia completá-la, fazer dela uma mesa, uma cadeira, dar-lhe uso. Aqui, o que chama o sujeito, puxando-o pelos cinco sentidos, é a madeira que ainda não possui qualquer utilidade; a matéria da madeira está além da redutibilidade aos usos e funções que lhe dá a vida humana. Daí provavelmente falar-se em uma poesia “telúrica”, uma poesia cuja sensibilidade toca aquilo que mais se presta à universalidade e à totalidade de uma Natureza que a tudo determina. Há em Neruda, certamente, uma pretensão ao absoluto, ambição tenazmente perseguida, que orienta e reorienta o seu repertório de disposições e de objetos, e cujas experiências de concatenação prometem o acesso privilegiado a essa dimensão.

Contudo, a preferência por uma naturalidade intocada não se mantém soberana ao longo de toda a obra de Neruda; ela não desaparecerá totalmente, é bem verdade, mas um outro tipo de relação com a natureza emerge a partir da segunda metade da década de 1930. É, como dissemos, nas crises da obra que essa relação sujeito/matéria se transforma, e a década de 1930, para Neruda, é uma década atravessada pela experiência da crise, em praticamente todos os sentidos.

Em um texto escrito no último ano de composição de *Residencia en la tierra*, Neruda se detém precisamente sobre esse problema. O texto se chama “Sobre una poesía sin pureza”, e foi publicado no primeiro número da revista *Cavallo Verde para la poesía*, em Madri, em outubro de 1935:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos de carpintero. De ellos se desprende

el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. [...] Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de las manos, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

(NERUDA, 1983 [1935], p. 79)

Por um lado, ao contrário do sujeito de “Entrada en la madera”, Neruda quer, em 1935, uma poesia retirada dos buracos e das marcas cavadas nas coisas pelas mãos humanas, pelo trabalho; por outro, isso vem com a força e o poder de devolver ao poeta o contato com a terra. Há uma cosmologia em jogo aqui, que vê até certo ponto indistinguíveis homem e natureza – vê o trabalho como uma força propriamente telúrica, os objetos marcados pela atividade humana se acumulando como uma espécie de Natureza terrivelmente necessária, absoluta e verdadeira.

Logo em seguida, no *Canto general*, composto entre 1938 e 1949 e publicado em 1950, Neruda presta ainda mais claro testemunho da sua apaixonada investida materialista e, ao mesmo tempo, da busca pela clareza e pela linguagem comum de uma poesia que desejava libertar-se do hermetismo que havia marcado as suas experiências nos anos anteriores, em especial a do vanguardismo obscuro e impactante de *Residencia en la tierra*. “Alturas de Macchu Picchu” (o segundo conjunto de *Canto general*, que aparece na sequência da evocação mítica das paisagens naturais americanas com que “La lámpara en la tierra” abre o livro) inicia com o sujeito que afunda “*la mano turbulenta y dulce / en lo más genital de lo terrestre*”, e encerra, como já vimos, com um canto/apelação para que, através do poeta, o mítico inca ressuscite.

[...]

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(“Alturas de Macchu Picchu”, Pablo Neruda, *Canto general*, II, 1950)

A transcendência da arte pela arte que a poesia de Neruda nega radicalmente retorna, como um refluxo, no seu materialismo, marcado pela igualmente transcendente proposição de uma individualidade excepcional, capaz de fazer viver os mortos. O que a antipoesia denuncia no materialismo dessa poesia comprometida é o fato de que, ao tentar escapar à transcendência

clássica da graça poética recebida – ao recusar a Musa –, Neruda e os poetas do período por ele influenciados acabavam por substituí-la por um materialismo que é, em si mesmo, transcendente.

Su condición [de Neruda] de poeta elevado, su inspiración, no podía atribuirle a la gracia de una trascendencia que su obra niega radicalmente, sino a particularidades o circunstancias de una biografía que [...] le conduce progresiva, necesariamente a una síntesis grandiosa de experiencia y teoría.

(SCHOPF, 2000, p. 213)

Já vimos em detalhe como, a essa transcendência materialista, a antipoesia propõe no lugar o que poderíamos chamar, inversamente, de um limite materialista, no qual os mortos, ao invés de ressuscitar, jamais deixam de morrer – e apenas por isso evitam o silêncio eterno da sua condição de mortos, isso é, podem estar mais além (ou ainda aquém) da morte.

4. Embora utilize o termo “antipoesia” para caracterizar o antilirismo adotado por autores de diferentes línguas após as catástrofes políticas da primeira metade do século, em vários sentidos a “nova austeridade” que Hamburger (2007) identifica nos poetas a partir dos anos 1940-50 pouco tem a ver com a obra de Parra. Aquela poesia, “moldada pela consciência social e política” (p. 322), em vários aspectos lembra mais a poesia de vanguarda dos anos 1920-30 (antilírica e comprometida) do que a antipoesia parriana, em relação à qual, embora também reflita os antagonismos do seu próprio tempo, não se pode falar exatamente em uma “consciência social”, ao menos não nos mesmos termos.

Os exemplos que Hamburger escolhe para caracterizar essa “austeridade” deixam clara essa diferença, como um poema de Brecht citado por ele:

Me dizem: coma e beba. Alegre-se por poder fazer isso!

Mas como posso comer e beber quando
arranco de um faminto o que eu como e
meu copo d’água despoja quem morre de sede.
Ainda assim eu como e bebo.

(BRECHT apud HAMBURGER, 2007, p. 320)

Ou o poema “Muchos somos” de Neruda, também citado por Hamburger:

Cuando arde una casa estimada
en vez del bombero que llamo
se precipita el incendiario
y ese soy yo. No tengo arreglo.
Qué debo hacer para escogermé?
Como puedo rehabilitarmé?

(NERUDA apud HAMBURGER, 2007, p. 315)

Essa questão está absolutamente ausente em Parra. Embora sua poesia seja profundamente combativa, se pensarmos nos *Artefactos*, nos sermões do Cristo de Elqui ou na ecopoesia, por exemplo, em nenhum momento ele se engaja em qualquer tipo de exame de consciência, no sentido de culpar-se pela ausência de ação diante da miséria do mundo, ou de questionar seu lugar “privilegiado” de poeta e intelectual, provavelmente por julgar o exercício fútil ou até hipócrita. A “antipoesia” austera e crítica que Hamburger identifica é, na verdade, um dos alvos mais claros da antipoesia parriana, que, nos seus momentos de intervenção mais direta, se coloca em frontal oposição a esse tipo de consciência social. Não há, em Parra, qualquer peso na consciência em vista do estado deplorável do mundo; a antipoesia parriana, se qualquer coisa, é *parte* desse estado deplorável, e a sua reação a ele será, com isso, marcada também e sobretudo pela impossibilidade de colocar-se fora desse mesmo mundo.

César Vallejo, a quem Hamburger descreve como um poeta que, embora fosse politicamente engajado, “não alcançou a nova austeridade” (p. 324) é em muitos momentos (talvez por isso) o mais parriano dos poetas austeros. Hamburger julga que Vallejo não alcançou a nova austeridade em parte porque morreu muito cedo, em 1938, mas sobretudo porque, apesar da sua “aspereza”, a maior parte da sua poesia permaneceu sendo uma “metáfora de um sentimento” (p. 324). (Hamburger porém não explica por que a casa em chamas de Neruda ou o pão e a água de Brecht não seriam, eles também, metáforas de um sentimento. Parece evidente que se tratam, em ambos os casos, de imagens cuja função é ilustrar – uma de forma metafórica, outra de forma metonímica – o sentimento de incapacidade e impotência do próprio mecanismo de elaboração de metáforas e metonímias frente o escândalo do mundo que se abate sobre o poeta).

Um poema de Vallejo citado por Hamburger como exemplo dessa aspereza, como um momento de austeridade vallejianana, é “*Un hombre pasa...*”, recolhido no volume póstumo *Poemas humanos*:

Un hombre pasa con un pan al hombro
Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano
Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cascás
Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un teto, muere y ya no almuerza
Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
Como luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
Con qué valor hablar de más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

(César Vallejo, *Poemas humanos*, 1923-1938)

O poema, contudo, fica bastante reduzido se lido apenas sob a lente do exame de consciência dos poetas austeros, pois possui algo que os outros exemplos de Hamburger em geral não possuem: senso de humor. A oposição entre as cenas da vida que atraem o olhar do poeta para o absurdo, a dor, e o horror da banalidade comum, e os questionamentos sobre a relevância dos temas metafísicos e subjetivos têm por efeito uma série de contrastes que, em razão da maneira sintética e violenta como são colocados lado a lado (o piolho e a psicanálise, a tosse e o Eu profundo, o roubo e a quarta dimensão), produzem um efeito cômico. “*Hablar de Sócrates al médico*”, que segue um violento – e pouco verossímil – ataque sofrido pelo sujeito com um pedaço de pau, é um verso evidentemente engraçado. Também são cômicas, exatamente pela aspereza e ironia, as referências diretas que reduzem toda a arte moderna a um par de nomes conhecidos, como os de Breton e Picasso, gesto que, talvez se possa até dizer, parodia a operação metonímica dos poetas austeros. No limite, o que o poema põe em questão é não apenas a lírica dos grandes sentimentos, mas também o próprio exame de consciência que caracterizaria, segundo Hamburger, a sua austeridade. Os seus questionamentos questionam, no limite, a si mesmos. Essa auto-ironia, ausente em Neruda e mesmo em Brecht (embora Brecht tivesse outro tipo de senso de humor), aproxima Vallejo de uma antipoesia, não no sentido da sua austeridade, mas no sentido propriamente parriano.

De todo modo, Parra compartilha com os poetas austeros a constatação de um impasse no que diz respeito à possibilidade, já então descartada, de um engajamento nos termos dos experimentos vanguardistas das primeiras décadas do século, como veremos a seguir, no poema “Manifiesto”. A passagem da vanguarda para a antipoesia parriana reflete, porém, um outro tipo de transformação, que diz respeito, já nos anos 1950, a um cenário de polarização política e instabilidade mais próximo às descrições de Günther Anders (1957) sobre a iminência da catástrofe nuclear (como vimos em relação à tendência apocalíptica dos antipoemas) do que ao dilema da “abolição da pobreza” que, segundo Hamburger, paralisava a lírica e conclamava a algum tipo de ação em Brecht. Embora gestada nos mesmos anos 1940 e 50 que a poesia austera, a impressão é de que o mundo que a antipoesia parriana reflete só se consumiria de fato nas décadas seguintes.

As tensões da Guerra Fria atingiriam seu ápice em 1962, com o incidente da Baía dos Porcos. Se quatro anos antes a Revolução Cubana havia sido bem-sucedida, nos anos seguintes diversos golpes civis-militares realinhariam o resto do continente com os interesses de Washington. Embora tenha sido crítico mordaz da ditadura no seu país, denunciando com sua sátira os crimes praticados pelo Estado, Parra jamais se engajou no antiamericanismo que acompanhava boa parte do discurso e da ação da esquerda latino-americana do período, talvez

por entender que, em que pese o estímulo e a ajuda militar que os norte-americanos deram às ditaduras pelo continente a fora, as razões para as escaladas autoritárias dos anos 1960 e 1970 eram, no final das contas, igualmente endógenas. Por outro lado, Parra não deixou por isso de visitar a União Soviética nos anos 1960 e inclusive de organizar a antologia *Poesía rusa contemporánea*, elaborada em 1965 e publicada no Chile em 1972.⁸⁷ Até onde se vê, como desdobramos anteriormente, parece haver em Parra uma resistência em reproduzir as interpretações políticas tanto da esquerda quanto da direita, e um desejo de permanecer autônomo e independente na sua ironia iconoclasta.

A passagem dos anos 1960 para os 1970 marca, ainda, uma internacionalização e politização do discurso da antipoesia, incorporando de maneira explícita temas da Guerra Fria e fazendo graça da polarização ideológica:

NO CREO EN LA VÍA PACÍFICA

no creo en la vía violenta
me gustaría creer en algo — pero no creo
creer es creer en Dios
lo único que yo hago
es encogerme de hombros
perdóneme la franqueza
no creo ni en la Vía Láctea

(*Emergency poems*, 1972)

Para além do discurso que ironiza o dilema entre “via pacífica” e “via violenta” diante do qual se viam os atores políticos da época, e do insuperável trocadilho entre “via”, como caminho da ação revolucionária, e “Via”, como em “Via Láctea”, aqui se apresenta um recurso ausente nos poemas dos anos anteriores, e que se tornará relativamente frequente a partir dos anos 1970: a utilização do título como primeiro verso do poema. Esse gesto de imediato nos coloca diante de um impasse: acreditávamos, como leitores acostumados de poesia, que o poema ainda não havia começado; mas quando lemos o primeiro verso descobrimos que perdemos a viagem, por assim dizer, e que o primeiro verso é, na verdade, o segundo. Somos obrigados, talvez, a voltar e reler o título, agora incorporando-o definitivamente à sequência discursiva com que leríamos um poema desde o início. O estatuto instável deste título, ao

⁸⁷ Para um balanço desta antologia e uma comparação com a *Antologia de poesia russa moderna*, publicada na mesma época no Brasil pelos irmãos Campos e por Boris Schnaiderman, ver PINHEIRO; SILVA, 2020.

mesmo tempo dentro e fora do poema, provoca certa “despoetização” do poema, que, na usurpação ou profanação do próprio título (no uso do título não como elemento aurático, externo ao poema, mas como elemento de jogo, interno), lhe confere um ar prosaico particular. O gesto pode ser lido, ainda, como paródia do costume de indexar poemas sem título através do primeiro verso, hábito comum, por exemplo, nas antologias póstumas, em que o organizador precisa titular um poema originalmente deixado sem título pelo autor; aqui, ao contrário, o autor vivo utiliza o primeiro verso do seu poema como título, indexando-o do mesmo modo que o antologista, mas subtraindo, por sua vez, este verso do próprio poema. Ao fazê-lo, o poema “eleva” o verso ao estatuto de título, ao mesmo tempo em que, no mesmo movimento, rebaixa-se como um todo, torna-se áspero, esquivo, defeituoso, já que ganha um título mas é amputado no seu primeiro verso. O mesmo ocorrerá no poema “Supongamos que es un hombre perfecto”, que veremos no capítulo a seguir.

De todo modo, já desde o início dos anos 1960 Parra trabalhava com a sátira política, pretendendo inclusive escrever um livro político que se chamaria *Poemas prácticos* – projeto que seria abandonado em seguida (as razões são explicadas em entrevista de 1969 a Mario Benedetti). O poema de abertura desse projeto abandonado seria “Manifiesto”, escrito originalmente em 1963 e posteriormente incluído em *Obra gruesa*.

MANIFIESTO

Señoras y señores
Ésta es nuestra última palabra.
– Nuestra primera y última palabra –:
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores
– Y esto lo digo con todo respeto –
Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:

Un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos
En el lenguaje de todos los días
No creemos en signos cabalísticos.

Además una cosa:
El poeta está ahí
Para que el árbol no crezca torcido.

Este es nuestro mensaje.
Nosotros denunciemos al poeta demiurgo
Al poeta Barata
Al poeta Ratón de Biblioteca.

Todos estos señores
– Y esto lo digo con mucho respeto –
Deben ser procesados y juzgados
Por construir castillos en el aire
Por malgastar el espacio y el tiempo
Redactando sonetos a la luna
Por agrupar palabras al azar
A la última moda de París.
Para nosotros no:
El pensamiento no nace en la boca
Nace en el corazón del corazón.

Nosotros repudiamos
La poesía de gafas oscuras
La poesía de capa y espada
La poesía de sombrero alón.
Propiciamos en cambio
La poesía a ojo desnudo
La poesía a pecho descubierto
La poesía a cabeza desnuda.

No creemos en ninfas ni tritones.
La poesía tiene que ser esto:
Una muchacha rodeada de espigas
O no ser absolutamente nada.

Ahora bien, en el plano político
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!
Se retractaron y se dispersaron
Al pasar por el prisma de cristal.
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas
Lo que sé es una cosa:
Que no fueron poetas populares
Fueron unos reverendos poetas burgueses.

Hay que decir las cosas como son:
Sólo uno que otro
Supo llegar al corazón del pueblo.
Cada vez que pudieron
Se declararon de palabra y de hecho
Contra la poesía dirigida
Contra la poesía del presente
Contra la poesía proletaria.

Aceptemos que fueron comunistas
Pero la poesía fue un desastre
Surrealismo de segunda mano
Decadentismo de tercera mano,
Tablas viejas devueltas por el mar.
Poesía adjetiva
Poesía nasal y gutural
Poesía arbitraria
Poesía copiada de los libros
Poesía basada
En la revolución de la palabra
En circunstancias de que debe fundarse
En la revolución de las ideas.
Poesía de círculo vicioso
Para media docena de elegidos:
“Libertad absoluta de expresión”.

Hoy nos hacemos cruces preguntando

Para qué escribirían esas cosas
¿Para asustar al pequeño burgués?
¡Tiempo perdido miserablemente!
El pequeño burgués no reacciona
Sino cuando se trata del estómago.

¡Qué lo van a asustar con poesías!

La situación es ésta:
Mientras ellos estaban
Por una poesía del crepúsculo
Por una poesía de la noche
Nosotros propugnamos
La poesía del amanecer.
Este es nuestro mensaje
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos.

Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
– Y esto sí que lo digo con respeto –
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.

Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
– Cabeza fría, corazón caliente
Somos tierrafirmistas decididos –
Contra la poesía de café
La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo.

(Obra gruesa, 1969)

Não seria incorreto dizer que o partido da antipoesia é o da poesia popular, e não da poesia comunista. Contudo, parece nítido nos versos que encerram a décima estrofe que Parra considera “popular” como o verdadeiro significado da palavra “comunista”; considera que, se esses poetas quisessem ser verdadeiramente comunistas, deveriam ter sido verdadeiramente populares.

Contudo, não é apenas sob o signo de “popular” que ocorre a encarnação, pela antipoesia, daquilo que os “poetas comunistas” não foram capazes de realizar: estamos diante de uma miragem. O clímax da décima estrofe – “Foram uns reverendos poetas burgueses” – torce o poema uma segunda vez. Parra parece saber o que está fazendo, e tudo é calculado com precisão pela mão de matemático do antipoeta: o verso não é um juízo de valor sobre os poetas engajados; é uma mímica deles. É uma maneira que o poema encontra de dizer: “vejam o que é um poema verdadeiramente comunista”. Esta é a verdadeira natureza do comunismo, ao menos da versão do comunismo que havia à disposição, no contexto de então: se você não é comunista, você é burguês. Não há outra opção: ou se está de um lado, ou de outro. É o peso da Guerra Fria que incide violentamente sobre o texto, cindindo radicalmente as oposições, e restringindo brutalmente os termos do debate. Faltava a esses poetas ditos comunistas a coragem revolucionária que é, no último limite, a coragem de se rebaixar. Esse é talvez o sentido político mais secreto da antipoesia, aquele que nem sob tortura ela vai admitir, mas que coordena os momentos decisivos da sua entrada no mundo, e todo momento decisivo de entrada no mundo é um momento político.⁸⁸

Em que sentido os poetas comunistas do tempo e do mundo de Parra são uns reverendos poetas burgueses? Existe uma tensão que pede para se expressar, entre o Estado e a arte. O que animava a arte de vanguarda na primeira metade do século XX (e Parra está, ainda nos anos 1960, em luta com esses poetas⁸⁹) é, em larga medida, um sentimento de revolução traída (para usar a terminologia trotskista). Não por acaso grande parte dos poetas de vanguarda do entreguerras eram comunistas convictos, mesmo e sobretudo em países ameaçados pelo surgimento do fascismo. A arte, para um setor politicamente à esquerda das vanguardas, era a

⁸⁸ Apenas indicamos que há algo de escondido, algo que não se presta à vista com frequência, mas que organiza a geometria interna do pensamento parriano. Trata-se do seguinte: o sentimento de profunda solidariedade, e até mesmo de identidade, com a “cultura popular” é um sentimento comunista (esta é a hipótese que o poema me sugere). É um estar em permanente relação positiva com uma dimensão do comum, e de tê-la em primeiro plano sempre. Também não por acaso Parra foi um dos primeiros poetas abertos e publicamente ecologista, abrindo a poesia para outra dimensão do comum: a preservação do meio ambiente e a integração da sociedade humana em uma visão ecológica planetária.

⁸⁹ É curioso o fato de que, em certo sentido, Parra sempre luta “no passado”.

última voz de liberdade diante do destino trágico que o socialismo soviético havia escolhido. O suicídio de Maiakovski, por exemplo, é o momento emblemático desse embate.⁹⁰

Na perspectiva stalinista, a arte de vanguarda é uma deformação, um decadentismo. Antes de recusar essa afirmação como sendo apenas retrógrada, intolerante e totalitária (o que é), devemos ouvir nela o fato de que, se isso for verdade, como os partidos socialistas afirmam, falta a esses mesmos partidos reconhecerem que quem provoca essa deformação é o próprio Estado socialista, e não uma disposição burguesa secreta que os poetas carregariam consigo, como um pecado original. A poesia de vanguarda é uma poesia ferida – talvez encontremos aí, finalmente, o sentido comum de tudo aquilo que chamamos de “vanguardas”. Não à toa ela entrou em colapso: ela era uma ferida permanentemente aberta, e morreu como tal. A luta entre os poetas vanguardistas para ver quem era mais vanguardista – que Parra via com humor e desprezo – era uma competição entre feridos de guerra para ver quem havia perdido mais membros em combate.

O próprio Maiakovski já intuía isso, na virada para os anos 1930:

[...]

Meu verso chegará

não como seta

lírico-amável,

que persegue a caça.

Nem como

ao numismata

⁹⁰ Uma nota sobre o suicídio de Maiakovski: tenho alguma resistência a entendê-lo, como fazem muitos, como um gesto heroico em favor da arte. Como se o estampido do cano do revólver de Maiakovski contra o próprio peito fosse o balido de um artista na sua maior plenitude, arauto da liberdade absoluta. Tendo a entender o gesto mais como sendo o do perfeito militante, ao invés de o do perfeito poeta. Maiakovski se mata porque, reconhecendo a própria incapacidade de livrar-se do espírito verdadeiramente comunista que o habitava, e compreendendo perfeita e corretamente que este mesmo espírito era também o que animava os crimes cometidos pelo Partido Bolchevique, viu-se incapaz de trai-lo. Não é à toa, nem se trata apenas de sadismo ou cinismo, que o Estado tenha celebrado a sua morte, celebrando a sua vida, após a morte: em certo sentido, perversamente, o suicídio de Maiakovski confirma para o Partido que o espírito que anima o poeta é verdadeiro. Há um espelhamento crucial aí. Em um romance daquele que hoje é reconhecido por muitos como o maior autor soviético, Andrei Platonov (o romance em inglês se intitula *The foundation pit*; foi escrito em 1930, publicado apenas em 1987, e não tem tradução para o português), o socialismo é representado pela figura de uma pequena menina, Nastya, que faz todo tipo de perguntas que uma criança faz, curiosa, querendo saber o porquê de tudo, celebrando entusiasmada pequenas coisas que, aos seus olhos, são o índice de um acontecimento grandioso. Só que ela fala, ao longo do romance, a linguagem perfeita do Partido (ao invés de perguntar “por que o céu é azul?”, ela pergunta coisas como “quando burguesia vai ser eliminada como classe e o socialismo dos proletários vai triunfar?”). O romance termina com a morte de Nastya, que subitamente cai doente, com febre. Talvez poucas imagens sejam mais precisas para representar o inimigo de Maiakovski: uma menininha, com os seus nove ou dez anos, culpada pela maior tragédia do século XX, a catástrofe do governo soviético. Não é de se espantar que qualquer um vá à loucura, e mesmo ao suicídio, ao perceber que aquilo que se esteve surrando a vida inteira, com a força mais profunda do espírito poético mais poderoso, compartilhava consigo a trágica inocência da infância eterna.

a moeda gasta,
 nem como a luz
 das estrelas decrépitas.
 Meu verso
 com labor
 rompe a mole dos anos,
 e assoma
 a olho nu,
 palpável
 bruto,
 como a nosso dias
 chega o aqueduto
 levantado
 por escravos romanos.
 No túmulo dos livros,
 versos como ossos,
 se estas estrofes de aço
 acaso descobrires,
 vós a respeitareis
 como a quem vê destroços
 de um arsenal antigo,
 mas terrível.
 [...]

(Vladimir Maiakovski, “A plenos pulmões”, trad. Haroldo de Campos)

Ao imprimir sobre os poetas engajados o julgamento que o partido soviético imprimiria (“são poetas burgueses”), Parra não toma o partido do Estado socialista: através da ironia ele passa indiferente entre o partido e a vanguarda. Ironicamente cruel, o poema devolve a esses poetas a verdade que eles mesmos já não são mais capazes de articular. Ela vem, não surpreendentemente, na forma de duas orações contraditórias: são poetas burgueses porque são comunistas; e não são comunistas porque não são populares. A irracionalidade do antipoema tem método, é precisa e eficaz. A novidade da sua intervenção no cenário poético é fazer a denúncia do materialismo da poesia engajada como sendo, no limite, uma forma de transcendência cujos subprodutos são o poeta enquanto indivíduo excepcional e a poesia enquanto “artigo de luxo”.

Como não ser, então, um poeta burguês? O que se pode fazer? A antipoesia não oferece múltiplas saídas programáticas; ela é unívoca. O seu mantra é: a única verdade é a vida. E a cultura popular é a vida. E a vida é a cultura popular.⁹¹

Há um sentido restaurador da antipoesia, que diz respeito ao porquê de a versificação ter ido, contra-intuitivamente, do verso livre para a métrica tradicional, em uma espécie de aparente reversão conservadora. É uma maneira de curar o poema daquela transcendência materialista, bem como de subtrair-se àquelas sintaxes e formas disruptivas que, na segunda metade do século, ou já se encontravam institucionalizadas e incorporadas pelo mesmo *establishment* literário que procuravam, originalmente, criticar, ou cujos procedimentos haviam sido massificados pelos meios de comunicação. O espírito (palavra cara a Parra) antipoético não é uma máquina de destruição permanente: esse era o espírito da vanguarda, que, cansado de dar murro em ponta de faca, se decompõe e se dilui num discurso institucionalizado da liberdade total da arte – discurso indubitavelmente verdadeiro, mas duvidosamente eficiente, pois, como o poema quer denunciar, leva a uma série de aporias e de compromissos desfeitos.

Anos depois, em *Emergency poems*, o impasse do engajamento político da poesia permanece inalterado, com a constatação de que, ainda, “todos os caminhos levam a Cuba”:

TIEMPOS MODERNOS

Atravesamos unos tiempos calamitosos
imposible hablar sin incurrir en delito de contradicción
imposible callar sin hacerse cómplice del Pentágono.

Se sabe perfectamente que no hay alternativa posible
todos los caminos conducen a Cuba
pero el aire está sucio
y respirar es un acto fallido.

El enemigo dice
es el país el que tiene la culpa
como si los países fueran hombres.
Nubes malditas revolotean en torno a volcanes malditos
embarcaciones malditas emprenden expediciones malditas
árboles malditos se deshacen en pájaros malditos:
todo contaminado de antemano.

⁹¹ A vida que, no seu pacote completo, ao mesmo tempo inclui e exclui a morte.

É preciso lembrar que, embora constantemente atacando-as, a antipoesia não apresenta uma descrição rigorosa ou crítica das vanguardas – seja na sua forma heroica original, seja nas suas formas posteriormente institucionalizadas. Essa poesia contra a qual a antipoesia se manifesta é, como já dissemos antes, um espantalho; por mais que a carapuça sirva a alguns poetas do cânone moderno chileno, as obras de um Neruda, de um Huidobro, são muito mais do que a caricatura que a antipoesia faz delas. Parra sabe disso, como fica claro sempre que ele se dirige diretamente, nos seus discursos, a algum desses autores. Importa ver, no entanto, como a inversão irônica que um poema como “Manifiesto” realiza, diante daquele panorama poético vanguardista/comprometido, pretende torcer precisamente aquilo que, nas vanguardas heroicas, era o signo do mesmo rebaixamento da cultura a que a antipoesia almeja ela mesma. Schopf aponta para o sentido que a expressão “*pequeño Dios*” tinha quando foi originalmente proposta por Huidobro, antes de aparecer no “Manifiesto” de Parra:

[...] cuando Vicente Huidobro califica al poeta de “pequeño Dios” reintroduce (in)voluntariamente a la divinidad en el horizonte, más exactamente en su *Horizon Carré* (1917). Pues este inédito atributo de Dios – su pequeñez – lo minimiza, es decir, lo anula y convierte en un simpático camarada de juego.

(SCHOPF, 2000, p. 16)

A expressão aparece pela primeira vez em “Arte poética”, do livro *El espejo de agua*:

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo en los museos;

mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

(Vicente Huidobro, *El espejo de agua*, 1916)

Esse sentido (de que o apequenamento de Deus possa significar o seu rebaixamento e consequente des-divinização) escapa a Parra, ou não lhe parece suficiente. Não obstante importa notar que, assim como o próprio termo “antipoesia”, que apareceria alguns depois, em 1931, no *Altazor* do mesmo Huidobro, também a ideia de rebaixamento do poeta já está presente na poesia vanguardista chilena das primeiras décadas do século. Quando a antipoesia parriana repreende os poetas por se imaginarem “pequenos deuses”, trata-se de uma irônica inversão da expressão tal qual ela havia sido originalmente concebida, utilizando-a no seu sentido oposto, com o objetivo de propor exatamente aquilo que ela, em primeiro lugar, prometia, mas, quem sabe, não cumpria. Ademais o imperativo de Huidobro – “*Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema.*” – belo que seja, é de tal modo insustentável para o antipoeta que este não pode senão atribuir-lhe traços místicos, alquímicos, cabalísticos.

5. César Vallejo é certamente o poeta que mais apaixonadamente encarna ao mesmo tempo o experimentalismo da dicção poética radical e a adesão militante. Nos anos 1930 muitos poetas hispano-americanos, Vallejo entre eles, refletiam os dramas e tensões da Guerra Civil Espanhola. Toda uma poesia de vanguarda foi produzida então, de modo a traduzir o sentimento de uma luta política travada no calor do momento, com possibilidade, ainda que remota, de vitória para as forças republicanas.⁹² O signo maior dessa promessa que a poesia vellejiana do

⁹² Há muita mistificação na historiografia em torno da Guerra Civil Espanhola, em parte devido a esses mesmos discursos produzidos ainda durante a guerra pela esquerda, e que compreendem não apenas a elaboração de uma poética revolucionária e combativa como a que analisamos aqui, mas encontra expressão em todas as áreas da cultura e da intelectualidade engajada simbólica e literalmente na luta. É fundamental, para entender essa poética engajada, compreender a importância para estes poetas da busca pela construção de uma união não apenas política,

período captura é aquilo que poderíamos chamar de uma “promessa ontológica”. É preciso ter em mente que a poesia de vanguarda não quer ser apenas uma nova estética, mas também uma nova ética, uma nova política e, no limite, uma nova forma de vida. Não estranha, assim, que esteja no centro da promessa pela qual um poeta como Vallejo anseie algo que chamaríamos de um “ser aquilo que se é”, e que aparece com mais força como imagem da realização utópica da comunidade humana:

HIMNO A LOS VOLUNTARIOS DE LA REPÚBLICA

[...]

Constructores

agrícolas, civiles y guerreros,

de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito

que vosotros haríais la luz, entornando

con la muerte vuestros ojos;

que, a la caída cruel de vuestras bocas,

vendrá en siete bandejas la abundancia, todo

en el mundo será de oro súbito

y el oro,

fabuloso mendigo de vuestra propia secreción de sangre,

y el oro mismo será entonces de oro!

[...]

(César, Vallejo, *España, aparta de mi este cáliz*, 1939)

Alain Badiou, lendo este mesmo poema, chamou a atenção para este “ser a si mesmo” que o ouro adquiriria após a vitória tão aguardada, e nunca conquistada, contra o fascismo na Espanha. Badiou (2014) elenca a guerra espanhola como o evento central da primeira metade do século XX para a esquerda, lembrando o engajamento de diferentes intelectuais ao redor do

mas poética, ética e fraterna, que transcendesse as diferenças de orientação ideológica no campo da esquerda, em prol da luta maior contra o fascismo, e superasse as diferenças de classe, por exemplo, entre trabalhadores e artistas, em prol da construção de uma nova subjetividade revolucionária. Contudo, como pondera parte da historiografia mais atenta e desencantada, a proposta de uma coalizão entre diversas forças do campo popular jamais teve sucesso, e grande parte da razão para a derrota da República e a vitória das forças da direita, lideradas por Franco, está, de um lado, na incapacidade da esquerda de superar os seus desentendimentos internos (entre, por exemplo, socialistas e comunistas), e, de outro, no fato frequentemente esquecido de que a coalizão no campo da direita só teve sucesso porque as forças franquistas não eram formadas apenas por fascistas, mas por uma ampla aliança igualmente popular entre monarquistas, católicos e opositores da República de todo tipo e tendência à direita (cf. KOTKIN, 2018). Desse modo, é preciso ter em mente que todos estes poemas da Guerra Civil Espanhola, apaixonados e comoventes como são – e ainda que a sua força lírica e política transcenda em muito o conflito, podendo ser lidos como verdadeiros manifestos em favor de uma revolução não apenas social mas poética e subjetiva – quase invariavelmente ignoram ou deixam de retratar a realidade concreta do conflito, na qual tem parte a incapacidade da esquerda em se articular como um campo efetivamente popular e unificado.

mundo diante do conflito – algo a que já aludimos aqui, com relação a Neruda. O ouro que é feito de ouro de Vallejo é figura desse engajamento que, entre a Guerra Civil e a Segunda Guerra, exigiu o posicionamento dos autores mais sensíveis ao “espírito do tempo”, dando a uma lírica já destroçada pelas experiências das vanguardas o ar fresco da aspiração a um novo estado de imanência absoluta do mundo depois da vitória: “*Communist poetry sings of the world that has returned to what it really is – the world-truth, which can be born forever, when hardship and death change into paradoxical heroism*” (BADIOU, 2014, p. 99 – sem tradução para o português).

O “ouro que será de ouro” de Vallejo lembra a flor que fura “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” de Drummond em “A flor e a náusea”, cuja “cor não se percebe”, cujas “pétalas não se abrem” e cujo “nome não está nos livros”, e sobre a qual se diz apenas: “É feia. Mas é realmente uma flor”. Ambas as figuras, signos da promessa de um acontecimento que é ao mesmo tempo novidade e retorno da coisa a si mesma, repetem na sua tautologia afirmativa a estrutura que Joan Copjec (2004) chamou de uma “declaração do amor pelo impossível”, cujo paradigma é a insistência de Antígona em enterrar o irmão, ato que, por situar-se fora dos limites das atuais condições de possibilidade, não se pode justificar a não ser pela repetição da própria declaração:

She refuses to justify her love for him by giving reasons to it, she calls on no authority, no deity, none of the laws of the polis to sanction the deed she undertakes on his behalf. She says only tautologically, ‘from my point of view, my brother is my brother’.

(COPJEC, 2004, p. 42)

Badiou também identifica a principal transformação ocorrida na poesia neste período conturbado, diante da radicalidade tautológica de uma promessa como essa:

The communist poets found major subjective reasons in the Spanish war for renewing epic poetry in the direction of a popular epic – on that was both that of the suffering of peoples and that of the internationalist heroism, organized and combative. [...] This is what we call poetic communism: to sing the certainty that humanity is right to create a world in which the treasure of simple life will be preserved peacefully, and that, because it has reason on its side, humanity will impose this reason, and its reason will overcome its enemies. [It is] this link between popular life, political reason and confidence in victory.

(BADIOU, 2014, pp. 97; 103)

Interessa especialmente aqui a transformação da “poesia épica” em “épica popular” à qual Badiou alude. Há aí um importante ponto de origem para se compreender o contexto político e poético no qual a antipoesia de Parra nasce. Pois ela nasce também do esforço realizado pela poesia engajada de um Vallejo, de um Neruda, em construir poeticamente a história da luta e da redenção do povo diante do horror das batalhas encampadas no período. Na antipoesia, contudo (como “Manifiesto” deixa claro) essa luta já não é mais possível, seja porque as batalhas não estão mais sendo encampadas, seja porque aquelas que serão encampadas no contexto da segunda metade do século – a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã, a Revolução Sandinista – serão travadas à sombra de uma nova ordem mundial marcada pela polaridade nuclear, e exigirão um engajamento diferente do que aquele exigido pela Guerra Espanhola, em vista do destino trágico que levou, nas décadas seguintes, a esquerda mundial à catástrofe do chamado “socialismo real”.

De certa maneira o “anarquismo moderado” da antipoesia, conforme a expressão de Parra, nasce no momento em que a esquerda mundial começa a morrer a sua longa morte, da qual o respiro de maio de 68 não a salvará, e que será concluída entre 1989 e 1991. Moído por esse processo, o nexos constitutivo da poesia comunista engajada dos vanguardistas da Guerra Civil (“vida popular, razão política e confiança na vitória”), tal qual Badiou identifica, irá para o espaço – literalmente – na corrida tecnocrática e militar da segunda metade do século. Nesse cenário desolador, para não abandonar a vida popular, a antipoesia se verá obrigada – consciente ou inconscientemente, pouco importa – a abandonar tanto a certeza na vitória (o que já não faz o menor sentido) quanto – e principalmente – a própria razão, deixando para trás, ainda, o sentido épico da sua adesão à vida popular. É nessa barganha forçada que Parra forja a irracionalidade derrotada das suas figuras, que poderíamos caracterizar como uma passagem, através da barganha, do épico ao cômico.

Assim, o salto entre o engajamento máximo, dado pelo último suspiro dos poetas de vanguarda, e a postura “pós-engajada” de Parra é precisamente *a queda do sentido épico da poesia popular*. Em Vallejo, ainda que vários elementos já apontem para a antipoesia, como o absurdo do cotidiano e o humor irônico, esses elementos ainda se vinculam, em razão do seu contexto, a um sentido de construção da epopeia do combatente comunista (ou do homem comum), ainda que esta seja, como em alguns momentos de *España, aparta de mí este cáliz*, a epopeia de um já cadáver.

O mesmo 1938 da morte de Vallejo, em meio à Guerra Civil Espanhola (ano cujos eventos serão rememorados por Parra duas décadas depois, no ensaio “Poetas de la claridad”) é o ano em que a Frente Popular chega ao poder no Chile, em que se funda o grupo surrealista

Mandrágora, e quando diversos intelectuais e escritores espanhóis, fugindo da guerra, chegam ao país. Ao horror que atravessa a Europa naquele ano corresponde, como contraponto, a euforia política e a efervescência cultural da vitória de um partido popular e de uma vida intelectual cada vez mais dinâmica no Chile. Num certo sentido, a formação poética de Parra se dá também no interior do descompasso que acompanha, em geral, os eventos na América Latina em relação à Europa. Recém graduado professor de matemática e física pela Universidad de Chile, onde mais tarde será docente, e aceito pelos “salões” da elite cultural e intelectual do país,⁹³ Parra faz parte dessa ebulição social, política e cultural contraditória. Conforme assinala Agurto (2020), nessa mesma década de 1930, ainda aos vinte e poucos anos, ele dirigiria, ao lado dos colegas Jorge Millas e Carlos Pedraza, os dois únicos números da *Revista Nueva* (1935-36), cuja importância ainda pouco investigada para o contexto vanguardista chileno da época é destacada por Agurto, segundo o qual já estavam antecipados ali os contrapontos fundamentais com as vanguardas, propostos pela “poesia da claridade”, que apareceria logo nos anos seguintes, e pela antipoesia propriamente dita, que se desenvolveria apenas uma década mais tarde:

[...] esta revista se diferencia en general de la producción vanguardista en su búsqueda de consenso con el público. Para Vergara (1978) esto anticipa la vertiente de la poesía de la claridad y también es parte “del contrapunto crítico en el marco del debate entre vanguardia y literatura de carácter social” (193). Sin embargo, lo social aún está en ciernes en esta revista; predomina en sus páginas una reacción al creacionismo y surrealismo, pero no hay todavía un programa orgánico; es decir, existe más una oposición que una definición.

(AGURTO, 2020, p. 249)

É em meio a esta turbulência poética e política que o jovem Parra escreve seus primeiros versos, ainda algo distantes daquilo que viria ser a antipoesia. Na mesma época, *Cancionero sin nombre* é publicado, seguindo em parte o espírito de García Lorca e da vanguarda espanhola – “em parte” pois, ainda segundo Agurto, muitas vezes há na crítica certa pressa em identificar os primeiros experimentos parrianos como lorquianos (AGURTO, 2020, pp. 250-251). Duas décadas depois, já aparentemente desengajada, a antipoesia responderia à sua barganha forçada refletindo, com a Guerra Fria como pano de fundo, os desconcertos do “fim da batalha”, da

⁹³ *Cancionero sin nombre* (1937) não se tornou um *best-seller* mas teve boa recepção entre escritores e críticos, vencendo o Prêmio Municipal de Poesia de Santiago e levando Gabriela Mistral a dizer que Parra era o autor mais promissor do momento. Segundo o próprio Parra, a partir dos anos seguintes ele passaria a frequentar a “corte de Neruda” – referência irônica ao grupo que se reunia em torno do poeta.

institucionalização perversa e da tecnocratização do socialismo, ao qual Parra se refere, anos depois, como “irmão siamês do capitalismo”.⁹⁴

A princípio a obra de Vallejo – vanguardista e hermética até *Trilce*; engajada, trágica e apaixonada a partir de *Poemas humanos* e *España, aparta de mí este cáliz* – pouco tem a ver com a antipoesia de Parra: sobretudo na sua fase mais experimental, a linguagem se estilhaça em fragmentos muitas vezes desconexos, termos técnicos e enciclopédicos são inseridos propositalmente, interrompendo a compreensão semântica do leitor, que precisa recorrer muitas vezes a um dicionário técnico para saber o que algumas palavras querem dizer. A sonoridade pura, silábica, mimética, por vezes toma a frente do poema para conduzi-lo, como se diz, “pelos ouvidos”, à maneira que faziam também os dadaístas. Vallejo pode a princípio parecer um perfeito vanguardista, ponto máximo, possivelmente, da vanguarda em língua espanhola. A afirmação não deixa de ter alguma verdade, visto que a obra vallejana de fato lança mão de diversos expedientes também utilizados nos experimentos futuristas, surrealistas e ultraístas da época; ademais, Vallejo manteve relações com os círculos vanguardistas de Lima, entre 1918 e 1923, e sabe-se que ele recebia revistas, antologias e notícias dos experimentos mais recentes da poesia europeia; por outro lado, como bem observa José Miguel Oviedo:

Lo paradójico es que los hallazgos que lo esperaban tras esa búsqueda tienen un fuerte aire de familia con los de la vanguardia: nihilismo, iconoclastia, sexualidad, subconsciente, absurdo, hermetismo... Si hay una convergencia en estos aspectos, hay también una divergencia en la falta de un sentido cosmopolita y de pura experimentación esteticista (tan evidentes en futuristas, dadaístas, ultraístas y aun en Huidobro).

(OVIEDO, 2001)⁹⁵

Se os experimentos vanguardistas podem ser reduzidos a um “cosmopolitismo de pura experimentação esteticista” não é o caso de discutir aqui; fato é que Oviedo bem observa que a relação de Vallejo com as vanguardas é ambígua, e a localização dessa ambiguidade na ausência de uma visão propriamente cosmopolita do poeta parece acertada.

⁹⁴ MORALES, 2006, p. 106.

⁹⁵ A introdução de Oviedo, em que pese o seu caráter, justamente, introdutório, tem a meu ver altos e baixos, sobretudo no que se refere a algumas interpretações algo apressadas de motivos da poética vallejana; ainda assim, o texto é uma boa introdução à obra, com observações bastante perspicazes.

Muito do que viria a ser a antipoesia de Parra segue os passos, de alguma maneira, de trilhas que Vallejo já perseguia. A verdade é que, à luz da obra de Parra, Vallejo aparece por vezes como um perfeito antipoeta, como no poema XIV do mesmo *Trilce* (1922):

XIV

Cuál mi explicación.

Esto me lacera la tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al dentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Eso no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.

(César Vallejo, *Trilce*, 1922)

Estão aí, três décadas antes de Parra publicar os seus primeiros antipoemas, vários daqueles que viriam a ser traços inconfundíveis da antipoesia parriana: o verso como unidade elementar do poema, carregando uma estrutura sintática convencional (sujeito, predicado, objeto) e encerrando a sentença ao final (unidade sintática do verso; ausência de *enjambement*); o parlamento de objetos, levado a cabo pela função denotativa do sujeito (aqui sintaticamente explícita: “*essa* maneira de caminhar, *esses* corajosos brutos, *essa* goma que pega...”)⁹⁶ que aponta para os objetos e, sem tocá-los, cede a eles o lugar de sujeitos pontuais do poema; ou o tom antipoético na amarração final da sequência de disparates, com um díptico não menos

⁹⁶ Há uma série de exemplos que funcionam de modo similar em Parra, como o “*quién hizo esa mescolanza?*”, de “*Rompecabezas*” (*Poemas y antipoemas*), ou “*Tomara que nunca se determine / Lo que son esas rocas misteriosas*”, de “*Moais*” (*Versos de salón*).

disparatado, mas vindo de outro lugar – da vida comum, da dimensão dos acontecimentos ordinários. Em mais de um sentido, este poema de Vallejo é praticamente uma descrição em ato do que de fato viria a se consolidar na antipoesia de Parra.

Vale ler o poema como ele se insinua a nós: verso a verso. A amarração final pela vida ordinária nos dois últimos versos, por exemplo, sucede de maneira quase didática o momento de maior absurdo, que é quando o absurdo dá lugar à palavra “Absurdo”, ao signo puro da ideia. Lendo-o assim, radicalmente recortado, sustentando cada verso no seu isolamento, o poema, por um verso, deixa de ser poema, como um coração que para de bater por um instante, e vira uma ideia abstrata. A ideia, por sua vez, logo se converte em julgamento: “Demência”. Vêm então os dois versos finais, para arrematar a máquina de tornar indistinto o absurdo e a vida comum que é também a antipoesia.

6. Dos traços típicos da antipoesia, um merece ser desdobrado: trata-se da crise daquilo que Agamben chamou de “oposição entre som e sentido”, retomando uma ideia de Roman Jakobson acerca da poesia de Valéry:

... a possibilidade do enjambement constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o enjambement senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela.

(AGAMBEN, 2002, p. 142)

A ideia é bastante simples, mas Agamben tira dela consequências interessantes para se pensar que um poema, na sua dimensão mais elementar, se define a partir da *possibilidade do enjambement*, isso é, da possibilidade de um verso terminar sem que a frase termine com ele, sendo retomada no verso ou na estrofe seguinte.⁹⁷ O que interessa a Agamben, no entanto, não é esse fato trivial e bastante óbvio, de que a poesia se diferencia da prosa porque é escrita em versos. O ponto do ensaio é se perguntar: o que ocorre quando um poema termina?

⁹⁷ É preciso sublinhar: 1) a importância que a palavra “possibilidade” tem aqui; é poesia o texto no qual o enjambement é *possível*; sua presença não é obrigatória, contudo, para que um poema seja um poema; 2) a hipótese de Agamben depende que o *enjambement* seja considerado num sentido “fraco”; aqui, qualquer ruptura que desarticule sintaxe e semântica é compreendida como *enjambement*, independente do seu efeito ou da sua capacidade de construir sentido.

Mas o que acontece no ponto em que o poema finda? Evidentemente, a oposição entre um limite métrico e um limite semântico já não é possível, aqui, de maneira nenhuma: o que se dá, sem discussão, pelo simples fato de que no último verso de um poema o *enjambement* não é pensável. [...] Se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso.

(AGAMBEN, 2002, pp. 144-145)

Agamben se questiona em seguida, sem responder de imediato, se isso quer dizer que, no último verso, o poema sempre se transforma em prosa, e se põe a examinar alguns divertidos exemplos de últimos versos de grandes poemas em que, na sua visão, o poeta não soube como terminá-lo – o que seria é sinal de que de fato há uma “crise de identidade” da poesia no fim de todo poema, quando ele precisa terminar, ou seja, precisa fazer coincidir som e sentido, semântica e semiótica.

Agamben considera que o fim do poema é o elemento mais importante do discurso poético, aquilo que define o poema enquanto tal, pois é o seu momento de crise maior. Se voltarmos para o poema “XIV” de Vallejo, veremos que ele é formado apenas por versos em que som e sentido coincidem: não há *enjambement*; cada verso termina com um ponto final. É como se neste poema de Vallejo só houvesse versos finais.

O mesmo acontece com os “Versos sueltos” de Parra:

VERSOS SUELTOS

Un ojo blanco no me dice nada
Hasta cuándo posar de inteligente
Para qué completar un pensamiento.
¡Hay que lanzar al aire las ideas!
El desorden también tiene su encanto
Un murciélago lucha con el sol:
La poesía no molesta a nadie
Y la fucsia parece bailarina.

La tempestad si no es sublime aburre
Estoy harto del dios y del demonio
¿Cuánto vale ese par de pantalones?
El galán se libera de su novia
Nada más antipático que el cielo

Al orgullo lo pintan de pantuflas:
Nunca discute el alma que se estima.
Y la fucsia parece bailarina.

El que se embarca en un violín naufraga
La doncella se casa con un viejo
Pobre gente no sabe lo que dice
Con el amor no se le ruega a nadie:
En vez de leche le salía sangre
Sólo por diversión cantan las aves.
Y la fucsia parece bailarina.

Una noche me quise suicidar
El ruiseñor se ríe de sí mismo
La perfección es un tonel sin fondo
Todo lo transparente nos seduce:
Estornudar es el placer mayor
Y la fucsia parece bailarina.

Ya no queda muchacha que violar
En la sinceridad está el peligro
Yo me gano la vida a puntapiés
Entre pecho y espalda hay un abismo
Hay que dejar morir al moribundo:
Mi catedral es la sala de baño
Y la fucsia parece bailarina.

Se reparte jamón a domicilio
¿Puede verse la hora en una flor?
Véndese crucifijo de ocasión
La ancianidad también tiene su premio
Los funerales sólo dejan deudas:
Júpiter eyacula sobre Leda
Y la fucsia parece bailarina.

Todavía vivimos en un bosque
¿No sentís el murmullo de las hojas?
Porque no me diréis que estoy soñando
Lo que yo digo debe ser así
Me parece que tengo la razón

Yo también soy un dios a mi manera
Un creador que no produce nada:
Yo me dedico a bostezar a full
Y la fucsia parece bailarina.

(*Versos de salón*, 1962)

O uso dos dois pontos, sempre a dois versos do final de cada estrofe (com exceção da terceira) é irônico, desprovido da sua função sintática, que indicaria que aquilo que se segue retoma, conclui ou amplia o que veio antes; aqui, ao contrário, os dois pontos não marcam uma sequência lógica, como manda a gramática normativa, mas simplesmente dão continuidade à série de versos soltos, de pensamentos incompletos. Ainda, Segundo Ibañez-Langlois, neste poema “*el endecasílabo es una parodia de endecasílabo; los dos puntos al final del cuarto verso son una parodia de puntuación; las afirmaciones son una parodia de afirmaciones*” (IBAÑEZ-LANGLOIS apud BINNS, 1999). Comentando a interpretação de Ibañez-Langlois, Niall Binns ressalta, por outro lado, o fato de o poema possuir um ritmo em fluxo, e sugere que ele deve ser lido como que de uma vez:

Esta interpretación es perfectamente legítima, pero depende de una lectura y relectura pausada e interrumpida, que permita arrancar los versos del contexto del poema. Los dos puntos, las afirmaciones y los endecasílabos constituyen una parodia sólo si uno se detiene para analizarlos en forma microscópica, desligándolos del flujo total del ritmo poético. En teoría, un verso como “Véndese crucifijo de ocasión”, de la sexta estrofa del poema, se prestaría a múltiples interpretaciones. [...] Sin embargo, estas interpretaciones, y la percepción de una intención paródica en ciertos momentos del texto, se diluyen notablemente cuando la estrofa se lee ininterrumpidamente y en voz alta. El ritmo machacón, y el bombardeo de mensajes e imágenes incongruentes, disminuyen en forma dramática las posibilidades significativas del verso.

(BINNS, 1999)

Ambas as interpretações me parecem corretas e complementares. Seja como for, pausadamente ou em fluxo, é possível sugerir que, herdando algo dos expedientes de colagem dadaístas, “Versos sueltos” é uma longa crise de identidade do poema, a crise do fim do poema; a crise do último verso, prolongada, repetida, sempre a culminar neste falso final que é o refrão “*Y la fúcsia parece bailarina*”. O poema aparece, aqui, como uma espécie de câmara de tortura da poesia, tocando-lhe o seu calcanhar de Aquiles, forçando a aproximação proibitiva com a prosa, na coincidência entre som e sentido, entre o que Agamben chama de “limite sintático” e “limite semântico”. Não é gratuito o fato de que, nos antipoemas, o verso (e não a estrofe, ou a

sílabas, ou a palavra, por exemplo) é a unidade elementar: faz parte de um programa de acirramento das tensões entre poesia e prosa, no plano da sintaxe, e da busca por uma poesia, de um lado, construída a partir de ritmos marcados, repetições e versificação rígida, e, de outro, da utilização da prosódia popular e da retórica prosaica; essa, que é a busca que marca a experiência literária parriana, se dá, paradoxalmente, a partir de um retorno ao verso como o irredutível essencial do poema, na contramão das algumas experiências vanguardistas que a precederam e que, não obstante, já a prenunciavam.⁹⁸

Cabe notar ainda que a última estrofe apresenta uma nova volta no parafuso.⁹⁹ Ao contrário das outras, ali observar-se alguma relação de continuidade sintática entre os versos, sobretudo entre “*Yo también soy un dios a mi manera*” e “*Un creador que no produce nada*”. Ao mesmo tempo em que o poema deixa, por um instante, de articular o ritmo estacado que o marcava desde o início, com dois versos entre os quais há uma sequência lógico-sintática, aparece o que só pode ser lido como uma referência direta ao “*pequeno dios*” de Huidobro, incentivada pela subsequente menção ao “eu” do poema como um “criador”, que faz lembrar o Creacionismo huidobriano. É como se, ao final do poema, o “eu” se revelasse como um mágico que, depois do truque, vem novamente à cena para apresentar-se como responsável pelo número que acabara de realizar. Esse “eu” que ironicamente se refere a si mesmo como um “deus” é, contudo, um “*dios a mi manera*”, isso é, um sujeito já distinto daquele criador demiurgo de que falava Huidobro, nos lembrando, mais uma vez, que a antipoesia pretende reclamar para si um território subjetivo diferente daquele que a vanguarda chilena, com Huidobro, havia demarcado. Um território no qual o poeta não é mais o criador *ex-nihilo* de mundos linguísticos fantásticos, arauto da experiência extraordinária – figura que, ao “eu” da antipoesia, só pode provocar bocejos, conforme o penúltimo verso do poema faz questão de sublinhar –, mas está mais próximo, de fato, de um deus “pequeno”, chão, já praticamente sem divindade alguma, incapaz de criar qualquer coisa (*un creador que no produce nada*) e cujos milagres se resumem a truques.

7. Não quero deixar de notar um último ponto, relativo à discussão que desdobramos no capítulo anterior sobre o sentido apocalíptico do antipoema, e que, em vista da discussão proposta por

⁹⁸ O ritmo pausado e a ausência de fluxo e encadeamento produzidos pelos versos sem *enjambement* podem ser relacionados, ainda, com essa mesma característica, anti-lírica por natureza, presente na poesia medieval, em especial na canção de gesta, conforme destacado por Auerbach (2002, p. 94), que, lendo uma passagem da *Canção de Rolando*, descreve a sucessão de versos paratáticos no discurso das personagens como uma “série de toques de fanfarra”.

⁹⁹ Devo a leitura que se segue à observação precisa de Renan Nuernberger.

Agamben, pode ganhar uma nova dimensão de sentido. Ainda segundo Agamben, a coincidência entre som e sentido, no fim do poema, traria consigo uma dimensão *mística* (“as bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar”, p. 146). Para o autor, som e sentido não devem ser entendidos como duas “substâncias” separadas, mas como duas “correntes” ou “intensidades” que concorrem e atravessam, separadas por um hiato irreduzível, a substância única do poema: a linguagem. Na citação completa:

Tudo se complica com o fato de não haver no poema, a pretexto de exatidão, duas séries ou duas linhas de fuga em paralelo, mas só uma, percorrida ao mesmo tempo pela corrente semântica e pela corrente semiótica; e, entre os dois fluxos, a brusca parada que a *mechané* poética se aplica tão obstinadamente a manter. (O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intensidades, dois *tónoi* da única substância lingüística). E o poema é como o *catéchon* da epístola de Paulo aos Tessalonicenses (II, 2, 7-8): algo que freia e retarda o advento do Messias, portanto daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois éones, destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio.

(AGAMBEN, 2002, p. 146-147)

A promessa messiânica trazida pelo poema seria, então, adiada pelo próprio poema – pelo mecanismo de retardamento da coincidência entre as duas intensidades (som e sentido) contido no *enjambement*, que aparece aqui em analogia ao *katechon* (*catéchon*) das epístolas de Paulo. A referência ao *katechon* não parece ser gratuita; o termo grego, cuja tradução literal seria “aquilo que retarda”, ou “o retentor” (na tradução de Frederico Lourenço, 2018), faz alusão àquilo que retém a vinda do Anticristo e, por conseguinte impede o retorno do Messias e adia o Juízo Final.¹⁰⁰ Ao mesmo tempo, é porque esse elemento retarda o desencadeamento apocalítico entre o Messias e o Anticristo que a promessa de retorno do Messias se dá, em primeiro lugar; é porque algo retarda a vinda do Messias que a sua vinda é uma promessa permanente. Agamben estabelece uma conexão explícita, no fragmento acima, entre o enigma do *katechon* e o enigma do poema. O *enjambement* se revela, assim, como algo igualmente misterioso: é a condição de existência do poema, elemento que o diferencia da prosa, mas apenas no sentido de que adia a consumação daquilo que aniquilaria, por fim, o próprio poema.

¹⁰⁰ Tradicionalmente, há duas correntes teológicas opostas de interpretação para aquilo a que o *katechon* faria referência: a primeira identifica-o como sendo o Império Romano (o qual Paulo não poderia nomear diretamente, sob o risco de ser lido como um traidor de Roma), enquanto a segunda defende que Paulo estaria se referindo, no texto, à própria Igreja cristã recém fundada.

O *enjambement*, assim como o *katechon*, é aquilo que ao mesmo tempo abre a promessa messiânica do poema e retarda o seu cumprimento.

Sob esse ponto de vista, gostaria de propor que o que há de propriamente apocalíptico na antipoesia passa decisivamente pela tentativa de acabar com o poema fazendo coincidir, não apenas no fim, som e sentido, eliminando o *enjambement*. É um gesto de dupla voltagem, que por um lado faz cumprir a promessa poética e por outro anula até certo ponto o poema, que existia apenas em função daquela promessa ser permanentemente adiada. Poderíamos dizer que, se há na natureza do poema um sentido messiânico, há, na própria ideia de antipoesia, por contraste, um sentido apocalíptico, de profecia cumprida.¹⁰¹ Entretanto, como se vê, este cumprimento apocalíptico da promessa não aniquila completamente o poema mas, ao contrário, o transforma em algo repetitivo, reincidente, de aspecto quase automático. Para além, como Agamben (2015) sugere em outra parte, o sentido último do tempo messiânico (ou poético), se formos fieis ao texto paulino, é ele ser permanentemente um tempo apocalíptico, um tempo dividido. Trata-se na profecia, segundo esta interpretação do drama messiânico, não de uma anunciação do *fim dos tempos*, o qual se deve esperar com temor e subserviência, mas de uma adesão ativa e prática à batalha diária que se desenrola no *tempo do fim*, que é o tempo histórico.

Esse “fim do mundo todo dia”, me parece, expressa bem o espírito dos antipoemas de Parra. A tentativa de abolir o *enjambement*, como em “Versos sueltos”, tem como consequência uma espécie de generalização (e banalização) do apocalipse, com a repetitiva consumação da coincidência entre som e sentido e a produção colateral de uma divisão permanente no curso do poema – uma divisão com restos, mas sem coeficiente – cujo resultado, como em um fluxo de quebras, é o isolamento dos versos e a impossibilidade de atribuição de um sentido sintático e semântico único que engolfe toda a leitura. Isso conspira para que possamos falar, de fato e com consequências, em um sentido apocalíptico mais profundo da antipoesia, que não se resuma apenas aos poemas que fazem referência direta ao fim dos tempos.

¹⁰¹ Mas toda profecia que se cumpre é, naquele instante, ironicamente anulada enquanto profecia. Como já observamos com relação ao problema da ressurreição dos mortos *versus* mortos que não conseguem morrer, há uma transformação de temporalidade operada no cumprimento e consequente anulação da profecia. Se o poema aponta para um progressivo avanço em direção a um futuro que escapa eternamente, o antipoema, consumando o futuro prometido, passa a operar no sentido de uma suspensão do tempo. Lembremos dos antipoemas em que o sujeito fala depois do Apocalipse.

VI. AUTOMATISMO DO ESPÍRITO CÔMICO – Os modos de negação do sagrado

À medida que se perde a consciência da eficácia da pronúncia do nome divino, a forma originária da blasfêmia, que consiste em proferi-lo em vão, passa a ser secundária em relação ao proferimento de injúrias ou falsidades sobre Deus. De *male dicere de Deo* [falar mal de Deus], a blasfêmia se transforma, assim, em *mala dicere de Deo* [dizer coisas más de Deus].

(AGAMBEN, 2011, p. 51)

1. É fácil ver que tanto a vanguarda quanto a antipoesia possuem, cada uma à sua maneira, uma dimensão negativa. Algo é comumente negado por ambas, que, em termos gerais, pode ser descrito como a poesia lírica de inflexão romântica ou simbolista do século XIX. Contudo, ainda que a antipoesia tenha se desenvolvido, ao longo das décadas, no sentido de criticar mais a arte enquanto instituição que enquanto convenção, nos termos de Foster (nos anos 1990 esse processo atinge seu ápice com os *Discursos de sobremesa*, publicados em 2006), parece existir, entre a antipoesia e a vanguarda, uma diferença essencial quanto aos modos de negação, para além da distinção do objeto negado. Em que sentido uma e outra são negativas? Qual é o mecanismo posto em operação por essa negação, no que diz respeito às formas poéticas e à retórica do sujeito?

Em larga medida, o sentido de ruptura e revolução das vanguardas ganhou sobrevida nos anos 1960-70 através do fenômeno das contraculturas. Consideramos, neste caso, a contracultura como um fenômeno amplo, entendendo-a, como fazemos com a vanguarda, nas suas manifestações multinacionais. Gostaria de partir do princípio de que existem relações descontínuas, mas sempre presentes, entre o programa essencialmente negativo e destrutivo de certas correntes das vanguardas históricas europeias e latinoamericanas, dos modernismos nacionais e das políticas revolucionárias de esquerda da primeira metade do século XX, e muitos movimentos de (neo?)vanguarda dos anos 60, sejam nas artes-plásticas, na música popular, na literatura, no teatro ou no cinema.

Contudo, à diferença das vanguardas, as contraculturas possuem uma dimensão involuntariamente irônica na sua experiência estética da transgressão, se levarmos em conta o fato de que a “lei da proibição” que, de modo geral, era negada (proibição do gozo, no último) transformou-se, historicamente, na universalização dessa mesma proibição. Dito de outro modo, aquilo que a contracultura dos anos 1960 procurou afirmar como estandarte de liberdade criativa e existencial, negando certos princípios culturais, morais e de comportamento, foi em seguida incorporado no novo (e atual) estágio do capitalismo global pelo mesmo *establishment*

ao qual ela se opunha. Não como no caso das vanguardas, porém, em que os seus procedimentos foram adotados pela cultura de massa e pela mídia apenas como procedimentos, no caso da contracultura a adoção pelo “sistema” daquilo que, originalmente, possuía ímpeto revolucionário se deu em um nível muito mais profundo, que diz respeito a uma transformação de caráter ideológico, e que em muito ultrapassa os limites da estética, da cultura e da comunicação. Esse novo aparato ideológico, que ainda estamos por compreender na sua integridade, caracteriza-se por uma externalização do gozo do sujeito (*jouissance*, no léxico lacaniano), provocando uma mutação no Supereu, que assume, a partir de então, a função de um imperativo do gozo:

How do we account for this paradox that the absence of Law universalizes Prohibition? There is only one possible explanation: enjoyment itself, which we experience as ‘transgression’, is in its innermost status something imposed, ordered – when we enjoy, we never do it spontaneously, we always follow a certain injunction.

(ŽIŽEK, 1991, p. 9)¹⁰²

Este gesto negativo, que chamaremos de transgressor ou “destrutivo”, herdado pela contracultura tanto das experiências das vanguardas quanto das políticas revolucionárias, e cujo mote primeiro era o da negação da razão individual burguesa (a negação dos “caretas”), aliado a uma teoria do corpo libidinal (cuja manifestação mais evidente na contracultura é o “amor livre”, ou “desbunde”) ativou a partir dos anos 1960 a possibilidade de uma ideologia do gozo para a qual o horizonte maior da liberdade humana é o da constituição do corpo individual pleno. Fredric Jameson (1992) expõe essa verdade delicada no primeiro capítulo de *O inconsciente político*, quando estabelece uma associação decisiva entre a transgressão estética e o mecanismo da blasfêmia, na tradição católica – o que nos interessa sobremaneira aqui, para pensar o lugar de Parra nessa história toda.

Para Jameson (1992), a blasfêmia, mais do que uma proibição obtusa, é um mecanismo interno à Igreja para assegurar o caráter sagrado da escritura, um dispositivo através do qual a sacralidade é sempre lembrada. A proibição sobre o uso do nome de Deus em vão não visa a exclusão do seu uso, mas, ao contrário, a asserção da sua punibilidade. Nas palavras de Jameson, a blasfêmia “não só exige que tenhamos uma forte percepção da qualidade sagrada

¹⁰² Há ainda aqui uma homologia entre o “mais-gozar” lacaniano (*plus-de-jouir*) e a “mais-valia” marxista: ambos funcionam como o excesso que move o sujeito na direção do gozo (ou da acumulação de riqueza). Esse excesso, por sua vez, está inscrito na própria forma do gozo, e age sobre o sujeito como um imperativo.

do nome divino, mas pode até mesmo ser vista como uma espécie de ritual por meio do qual essa força é reacionada e revitalizada” (JAMESON, 1992, p. 62).

A articulação entre uma estética blasfema da negação da razão individual burguesa e a exaltação de novas formas, conseqüentes daquela negação, tanto para a criação artística quanto no interior da vida social, fornece uma chave interpretativa para um fenômeno (teórico, artístico, social, político e ideológico) cuja origem podemos, ainda que com ressalvas, associar às vanguardas históricas. No Brasil, por exemplo, a continuidade entre o programa modernista da Antropofagia e a música tropicalista, o Cinema Novo ou o Teatro Oficina é mais do que evidente.

Contemporâneos da contracultura, muitos poemas de Parra indicam, como vimos, a possibilidade de uma operação alternativa não apenas àquela com a qual operavam os poetas do Modernismo hispano-americano, mas também os surrealistas, os criacionistas,¹⁰³ os revolucionários e os hippies. Uma das razões para esse descompasso entre Parra e, de um lado, as vanguardas, de outro a contracultura, pode ser encontrada, possivelmente, na sua idade. Por um lado, Parra, nascido em 1914, era mais jovem que os vanguardistas. Ele ainda era uma criança quando os movimentos de vanguarda começaram a se constituir no Chile (em 1917, com Huidobro) e, embora tenha participado de alguns círculos vanguardistas nos anos 1930, estes já estavam por se dissolver. O período de constituição mais intenso da vanguarda latino-americana havia se dado nos anos 1920, quando estavam ativos Vallejo no Peru, Huidobro e Neruda no Chile, Gironde e o primeiro Borges na Argentina, Oswald e Mário no Brasil etc. O *Altazor* de Huidobro, ligado ao criacionismo, ainda que tenha saído apenas em 1931, começou a ser escrito em 1919 (segundo Schopf, 2000, p. 33); Vallejo publicou *Trilce* em 1922, o mesmo ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo; Gironde, influenciado pelos futuristas e cubistas (SCHOPF, p. 37), publicou *Veinte poemas para ser leídos en la tranvia* também em 1922, e Borges, próximo aos ultraístas, lançaria o seu *Fervor de Buenos Aires* em 1923. Todos esses poetas nasceram entre 1891 e 1893, à exceção de Borges, nascido em 1899. Mesmo Neruda, por exemplo, ainda que apenas dez anos mais velho que Parra, por conta da sua enorme precocidade poética experimentou e contribuiu, ainda muito jovem, com o furor da vanguarda chilena já na década de 1920 (sua primeira *Residência en la tierra* data de 1925). Quando Parra publica seu primeiro livro em 1937, muitos desses autores já estavam vivendo na Europa, sobretudo na França e na Espanha; outros, como Borges, já haviam se afastado para sempre dos

¹⁰³ Movimento estético chileno de vanguarda, encabeçado por Vicente Huidobro, que defendia, em embate com o Surrealismo, uma poesia ativa, na qual o poeta, tendo dominado a sua técnica, se empenha na construção de uma poesia delirante, porém extremamente consciente (cf. SCHOPF, 2000, p. 58).

primeiros ímpetus vanguardistas, e as vanguardas, em certa medida, ou já haviam se desconstituído enquanto movimentos ou, no caso do Chile, já estavam estabelecidas e incorporadas aos círculos literários. Parra pertence a uma geração posterior, que, nos anos 1940, procurava ir além do que havia sido o experimento vanguardista, conforme recobrado pelo próprio autor no ensaio “Poetas de la claridad” (PARRA, 2006).

Por outro lado, Parra já não era mais jovem nos anos 1960. *Poemas y antipoemas* se publica quando o autor tem 40 anos, em 1954, e quando saem os *Versos de salón*, em 1962, ele já era há mais de dez anos diretor da Escola de Engenharia da Universidad de Chile, onde ocupava a cadeira de professor de Mecânica Racional; não é de se espantar, com isso, que ele estivesse longe de comungar, quanto mais de participar ativamente, dos movimentos contraculturais e estudantis com os quais parte da juventude de então se envolvia. Aos olhos dos jovens dos anos 1960 que não o conhecessem (apesar da ironia e do cabelo comprido e despenteado) é possível que Parra passasse antes por careta que por maluco.¹⁰⁴

Seja como for, à parte esse dado biográfico, que talvez possa ter alguma relevância, importa notar que a obra de Parra se encontra em algum lugar entre a vanguarda e a contracultura, descompassada, mas em diálogo em relação às duas, e se desenvolve paralelamente à linhagem que leva de uma à outra. Por sua vez, em contraposição à blasfêmia das vanguardas e da contracultura, cuja insuficiência é intuída por Parra, o modo alternativo de negação antipoético ao qual nos referíamos pode ser associado ao que Giorgio Agamben (2007) chama de “profanação”.

A passagem da blasfêmia para a profanação não é imediata, no interior da obra poética de Parra. *Poemas y antipoemas* é representativo de um período ao mesmo tempo de inauguração de uma poética original e de transição entre dois sistemas de influências e estratégias. São poemas que prestam testemunho da gradual e decisiva inflexão de Parra de um sistema profundamente conectado com a tradição poesia hispânica e francesa moderna, presidido por García Lorca, Gabriela Mistral e Pablo Neruda, para um sistema mais amplo e cosmopolita de influências, no qual têm papel igualmente importantes autores da tradição de língua inglesa como Ezra Pound e T.S. Eliot – este último fundamental para a constituição do monólogo dramático parriano – e o humor cru e cruel de escritores como Kafka, especialmente para um poema como o que veremos a seguir. Contudo, o *tour de force* entre a blasfêmia e a profanação já se abre para uma leitura bastante fecunda quando observada a partir de algumas operações e

¹⁰⁴ Embora, evidentemente, muitos poetas da geração seguinte a Parra o vissem como um iconoclasta descobridor de novos caminhos, como confirmam, por exemplo, os depoimentos de Enrique Lihn, o mais importante poeta da primeira geração “pós-Parra”.

estratégias antipoéticas desse período. Já então Parra incentivava a identificação, em seus poemas, a dicção e a retórica convencionalmente reconhecíveis como “poéticas” a uma voz com insinuações divinas ou sagradas. Assim, a implosão da enunciação poética necessariamente passava pela apropriação profana de liturgias, rituais e imagens sacras.

O efeito desse processo sobre o “eu” do poema “Las Tablas”, um indivíduo que se encontra e dialoga em sonho com algumas tábuas da lei (rochas sagradas, plenas de autoridade e de suposta sabedoria), deixa visível, ao mesmo tempo em que procura ocultar, a ansiedade e o impulso destrutivo e violento que a experiência provoca:

LAS TABLAS

Soné que me encontraba en un desierto y que hastiado de mí mismo
Comenzaba a golpear a una mujer.
Hacía un frío de los demonios; era necesario hacer algo,
Hacer fuego, hacer un poco de ejercicio;
Pero a mí me dolía la cabeza, me sentía fatigado,
Sólo quería dormir, quería morir.
Mi traje estaba empapado de sangre
Y entre mis dedos se veían algunos cabellos
– Los cabellos de mi pobre madre –
“Por qué maltratas a tu madre”, me preguntaba entonces una piedra,
Una piedra cubierta de polvo, “por qué la maltratas”.
Yo no sabía de dónde venían esas voces que me hacían temblar,
Me miraba las uñas y me las mordía,
Trataba de pensar infructuosamente en algo
Pero sólo veía en torno a mí un desierto
Y veía la imagen de ese ídolo,
Mi dios que me miraba hacer estas cosas.
Aparecieron entonces unos pájaros
Y al mismo tiempo en la obscuridad descubrí unas rocas.
En un supremo esfuerzo logré distinguir las tablas de la ley:
“Nosotras somos las tablas de la ley”, decían ellas,
“Por qué maltratas a tu madre”
“Ves esos pájaros que se han venido a posar sobre nosotras”
“Ahí están ellos para registrar tus crímenes”.
Pero yo bostezaba, me aburría de estas admoniciones.
“Espanten esos pájaros”, dije en voz alta.
“No”, respondió una piedra
“Ellos representan tus diferentes pecados”

“Ellos están ahí para mirarte”.
Entonces yo me volví de nuevo a mi dama
Y le empecé a dar más firme que antes.
Para mantenerse despierto había que hacer algo,
Estaba en la obligación de actuar
So pena de caer dormido entre aquellas rocas,
Aquellos pájaros.
Saqué entonces una caja de fósforos de uno de mis bolsillos
Y decidí quemar el busto del dios.
Tenía un frío espantoso, necesitaba calentarme
Pero este fuego sólo duró algunos segundos.
Desesperado busqué de nuevo las tablas
Pero ellas habían desaparecido:
Las rocas tampoco estaban allí.
Mi madre me había abandonado.
Me toqué la frente; pero no:
Ya no podía más.

(Poemas y antipoemas, 1954)

O encontro com tábuas sagradas deveria conduzir à revelação e à libertação. O que ocorre no poema, no entanto, é o oposto. A ausência de revelação é agravada ainda pela situação de incomunicabilidade absoluta entre o sujeito e a Lei. As tábuas não conseguem impor-se sobre o pecador. Há uma dissonância desconfortável entre a primeira reação do sujeito diante do aparecimento das tábuas e o sentimento de desespero que ele lentamente deixa entrever, levando-o ao aborrecimento diante da reprovação expressada pelas tábuas sobre ele.

Num primeiro momento podemos supor, como parece querer o narrador, que a aparição das tábuas da lei não provocou nenhuma alteração grave no sujeito, o que é sugerido pelos bocejos e aborrecimentos. No entanto, a leitura mais atenta revela o aspecto sinistro da influência da Lei: por um lado o único novo elemento introduzido a partir da reação do sujeito é um bocejo, no 25º verso; por outro, se as situações inicial e final do poema são razoavelmente as mesmas, qualitativamente se produz uma mudança considerável. Após o encontro com as tábuas e com os pássaros, que estão ali apenas para testemunhar os seus pecados, o frio e a solidão assumem contornos desesperadores. Também a investida física contra a mulher se torna “mais firme”, e ao final, mesmo que por alguns segundos, o busto de deus é incendiado. Nessa primeira leitura, diríamos que o sujeito não passa, afinal, incólume pela experiência.

Contudo, se por um lado há uma ansiedade e um desespero que se deixam involuntariamente revelar, a despeito da vontade do narrador em ocultá-los sob uma aparente

indiferença, por outro todo esse jogo parece calculado pelo poema, e o desamparo do sujeito, ao final, assume um contorno estranhamente cômico. O poema põe em cena o impulso violento que irrompe como resposta à impotência do sujeito diante da Lei, ao mesmo tempo em que revela a impotência desse próprio impulso. A blasfêmia (agredir a figura da Mãe, queimar o busto de Deus) encontra o seu limite sem ser capaz de anular a influência das tábuas, que se conserva mesmo em silêncio, mesmo quando já desapareceu toda a dimensão sagrada que havíamos encontrado no início do poema. Talvez fosse a algo parecido com isso que Harold Bloom (2006) se referia, no prefácio à edição das obras completas de Parra, quando apontava o chileno como mestre da “ironia da ironia”. E é algo dessa natureza que temos em mente quando nos referimos a uma estratégia profana que começa a ser esboçada aqui, e que será a operação central da antipoesia nos anos seguintes. Se este poema não chega a apresentar a possibilidade de que o confronto com as dimensões da Lei e do sagrado seja resolvido pela saída da profanação, a insuficiência da estratégia blasfema já está posta claramente em cena.

“Moais”, de *Versos de salón*, por sua vez permite que já se veja a relação que a antipoesia estabelece com a dimensão do sagrado que Agamben descreve como aquilo “que de algum modo pertencia aos deuses” e que, “como tal, era subtraído ao livre uso e ao comércio dos homens” (AGAMBEN, 2007).¹⁰⁵ O poema apresenta um sujeito diante das misteriosas esculturas da Ilha de Páscoa, enquanto conjectura sobre o seu significado, sem ser capaz de encontrar nenhuma resposta satisfatória:

MOAIS

No se sabe muy bien si son espíritus
O si son monumentos funerarios
Los más pequeños tienen cuatro metros
Los más grandes alcanzan la docena
Estos últimos vense recostados.

No se sabe muy bien si son de piedra
Esas enormes ráfagas de piedra
Esos antepasados respetables.
Desde lejos parecen de cartón.
El carbono catorce lo dirá.

¹⁰⁵ Como se sabe, Agamben também destaca uma dimensão política no gesto da profanação, no que diz respeito à desativação de um dispositivo de poder que subtrai determinados objetos ao livre uso do sujeito.

Ojalá que jamás se determine
Lo que son esas rocas misteriosas.
(*Versos de salón*, 1962)

Algo semelhante ocorre com o mito de Leda, no poema a seguir, escrito anos depois:

COITUS INTERRUPTUS

Zeus se enamoró de una mortal
y no pudiendo pernoctar con ella
puesto que la belleza dijo nó
decidió transformarse en avechucho
desesperado por aplacar su pasión
aunque fuese bajo la forma de pájaro

ella que era aficionada a las aves
se enamoró locamente del cisne
y se le abrió de piernas al instante
sin sospechar siquiera la burla de que era objeto

la dureza del miembro sin embargo
la longitud y el diámetro del miembro
delataron a Júpiter tonante
en los estertores del acto sexual
y el ingenioso dios o lo que fuere
tuvo que eyacular en el vacío

(*Hojas de Parra*, 1985)

Se a blasfêmia opera através da negação ativa do nome sagrado, pronunciando-o em vão, e desse modo apenas reforça a sacralidade do nome, em ambos os poemas é possível observar, em contraste, a eficiência da operação profana: o caráter misterioso, o significado indefinível e a absoluta indisponibilidade dos Moais para o uso e a compreensão humanas são reafirmados ao fim do poema, mas de maneira que, pelo modo com que o problema é tratado, como uma simples questão ora de datação científica, ora de determinação do material de que são constituídas as estátuas, a esfera do sagrado é imediatamente desativada no momento mesmo da sua asserção. Em princípio não há, por parte do eu que observa as estátuas, intenção de desmistificar o seu significado ou destruir a aura da sua sacralidade, como era o caso do impotente sujeito de “Las tablas”; tampouco há reverência pelo estatuto certamente divino que

o sujeito adivinha nas esculturas. Há certa curiosidade tênue, sob um fundo de indiferença, e a sugestão nada reverente de que “o carbono catorze dirá”, quem sabe, o que significa aquele enigma. O problema do significado oculto das estátuas, contudo, não é atacado frontalmente; não há uma disposição para afirmar, categoricamente, nem a inutilidade da investigação em torno do seu sentido nem a necessidade de desvendá-lo. Ainda assim, o poema não deixa perder de vista que as estátuas são “rochas misteriosas”; contudo, a sua caracterização como “rochas”, justamente, somando-se ainda a referência ao carbono catorze, revela mais interesse nas esculturas apenas enquanto objetos estranhamente ordinários, sobre os quais se tem notícia de que possuem algum mistério, mas o qual é absolutamente inacessível. É nessa inacessibilidade, contudo, que as estátuas se aproximam do sujeito, talvez como mais um mistério entre outros igualmente apenas ligeiramente misteriosos. Do mesmo modo, a dimensão mítica da relação entre Zeus e Leda, na versão parriana, não é nunca questionada, mas a sua sabotagem através da introdução de elementos e palavras cotidianas ou satíricas (como “*avechucho*”), bem como o seu final paródico, em que, ao contrário do mito, Zeus ejacula no vazio, contribuem para que aquilo que pertencia à esfera do transcendente, do mítico e do sobre-humano seja incorporado pela imanência da vida concreta, material e cotidiana.

Estes dois exemplos dizem respeito, nota-se, a tradições mítico-religiosas não-cristãs (os povos da Ilha de Páscoa; a mitologia grega). Contudo, embora fique claro que estratégia profana de Parra não se resume à tradição judaico-cristã – qualquer dimensão do sagrado é um “altar a ser profanado”¹⁰⁶ – a relação entre profanação e cristianismo tem especial importância e peso sobre a obra de Parra, sobretudo em uma sociedade majoritariamente católica como a chilena.

2. Ao longo dos anos 1960, a obra de Parra promove uma crescente desintegração do sujeito lírico, levando ao limite mesmo aquilo que mantinha a coesão interna dos antipoemas anteriores. Articulado através de um princípio de economia da linguagem, o gesto da profanação se torna decisivamente irônico e sintético, inicialmente com os *Artefactos*, publicados em 1972. Ao longo de toda a obra subsequente, Parra experimentará frequentemente com a poesia visual e com a ideia de *artefacto* – poema sintético acompanhado usualmente de uma colagem ou um desenho –, publicando diversas coleções do gênero, entre elas a seção “Artefactos visuales”, de *Antipoems: How to look & feel great* (2004).

Talvez o *artefacto* mais economicamente profano seja “Voy y Vuelvo”:

¹⁰⁶ Verso do poema “Lo que el difunto dijo de sí mismo” (*Versos de salón*).

(“Artefactos visuales”, 2004)

Dois discursos colidem, vindos de áreas distintas da experiência: o discurso cristão sobre a ressurreição e o discurso popular do aviso na porta do armazém, da loja fechada para o almoço. Ambos são um e o mesmo “vou e volto”. A piada é sobrepor esses dois discursos até o ponto em que eles não se distinguem mais. Como de hábito nos *Artefactos*, poemas eminentemente visuais, esta sobreposição, nuclear para a economia do poema, ocorre no plano extralinguístico do desenho ou da ilustração. Mas o que salta aos olhos no choque entre o texto e a imagem é que, do ponto de vista da ortodoxia, o discurso não é blasfemo ou incorreto. Contrariamente à tradição da iconografia cristã, que costuma representar o corpo de Cristo na cruz, enfatizando a encarnação, ao subtrair esse corpo da cena e substituí-lo pelo bilhete (“vou e volto”) o poema enfatiza, por sua vez, a ressurreição. Contudo, a ressurreição representa a sublimação (ao mesmo tempo consumação e anulação) da encarnação, e não consiste em nada além do fato de que, em certo sentido, Jesus “foi e voltou”. Trata-se do evento fundamental do cristianismo, cuja afirmação, base de todos os textos sagrados do Novo Testamento, desde as primeiras epístolas de Paulo, é, juntamente com o mistério da encarnação, o núcleo da fé cristã. A ortodoxia é afirmada, porém, de modo tão explícito que provoca um efeito cômico, o que a torna insuportável para a própria ortodoxia. Trata-se de devolver a cena de Cristo na cruz àquilo que Agamben chamou de “o simples uso humano”: nada mais simples, prosaico e cotidiano do que o aviso na porta do armazém, cuja única função é a do uso, e que nada tem de sagrado. Afirmado de maneira explícita, o discurso sagrado é anulado. O poema parece sugerir que o discurso cristão oficial não está preparado para levar às últimas consequências a ressurreição, o que significaria reconhecer, no momento em que Cristo se dilui no Espírito Santo (do qual

fazem parte o próprio Cristo e o dono do armazém, igual e indistintamente) que ela se torna pura e simplesmente parte da vida.

Outro *artefacto*, “Los tres ladrones”, opera de maneira semelhante:

(*Artefactos*, 1972)

Como se sabe, Cristo foi de fato crucificado da mesma maneira que os ladrões.¹⁰⁷ Embora a sua inocência na cruz seja afirmada pela Escritura e, da perspectiva cristã, ele não seja de fato culpado pelos crimes dos quais era acusado, aos olhos do Império Romano ele deve ser crucificado entre os bandidos. A perspectiva romana é fundamental para que se monte o *pathos* em torno da figura injustiçada de Cristo. A culpa de Cristo, como ladrão, embora seja aquilo que a sua inocência invalida e que o evento da ressurreição anula, é parte, como negativa, da ortodoxia cristã, e está bem documentada pelo Testamento.

Em seu brilhante ensaio sobre a comédia, *The odd one in* (2008), Alenka Zupančič traça uma linha direta e decisiva entre a forma da comédia e a autêntica experiência cristã. Acompanhar essa reflexão esclarece em que medida, afinal, o humor parriano não apenas não

¹⁰⁷ “E também conduziram outros dois, que eram malfeitores, para com ele serem mortos” (Lucas, 23: 32). E ainda: “Mas o dia do Senhor virá como ladrão na noite” (1 Tessalonicenses, 5: 2).

destrói a esfera do sagrado como, ao aderir a ela incondicionalmente, ao profaná-la, realiza o que, nas palavras de Zupančič, é o gesto mais radical do cristianismo: a passagem do “absoluto abstrato para o absoluto concreto”:

The Essence descends from heaven to Earth, and is incarnated in the concrete. It is incarnated, not represented. [...] This is the famous point of the Hegelian reading of the speculative dimension of Christianity: revelation and incarnation also imply that with Christ's death on the Cross (that is, the death of the self or the subject that incarnates the Essence) it is the transcendent God himself who dies, the Beyond as such.

(ZUPANČIČ, 2008, p. 39)

A morte de Deus na cruz (a morte da essência de Deus na morte do corpo de Cristo) é cômica também porque, na encarnação, é replicada a estrutura especulativa da comédia, tal qual retomada por Zupančič. Ou melhor, a “encarnação” não é apenas o momento crucial da teologia cristã, mas também é o momento decisivo do efeito cômico – comédia e cristianismo compartilham, assim, algo que poderíamos chamar de um materialismo do absolutamente concreto, ou do concretamente absoluto: *“Comedy is materialistic because it gives voice and body to the impasses and contradictions of this materiality itself. This is the true incarnation involved in comedy”* (ZUPANČIČ, 2008, p. 47).

Esta visão depende de que a encarnação de Deus em Cristo seja levada a sério, ao pé da letra: o núcleo cômico do cristianismo só vem à tona se forem deixadas de lado todas as contemporizações típicas de uma espécie de teologia moderna desencantada que diz, por exemplo, que a encarnação de Deus em Cristo não deve ser entendida literalmente, mas sim como uma metáfora, uma complexa simbologia (o que é, no fundo, uma grande blasfêmia).¹⁰⁸ O núcleo cômico do cristianismo é, sob essa perspectiva, o fato de que Cristo não representa Deus na terra, mas é a própria encarnação de Deus enquanto homem; esse é, afinal, o argumento de Zupančič, resumidamente. A diferença entre encarnação e representação é o que diferencia o cristianismo, uma religião litúrgica e performática, do paganismo, que é um credo mimético, e está na base da passagem, na cultura ocidental, da tragédia para a comédia.

¹⁰⁸ Esse tipo de contemporização é diferente, por exemplo, da simples abolição pela Igreja do dogma, como no caso do Papa Francisco, que “aboliu” o inferno, dizendo em mais de uma ocasião que não há um lugar com fogo onde queimam eternamente as almas pecadoras, mas que aqueles que não vão para o céu simplesmente “desaparecem”. Nesse caso não há contemporização, mas apenas uma alteração do dogma – e não há, portanto, blasfêmia propriamente. Blasfêmia seria dizer, por exemplo, que o inferno existe, mas não literalmente; diferente de dizer que ele literalmente não existe. Como se vê, a blasfêmia não tem graça alguma. Além do quê, que uma instituição como a Igreja Católica possa instituir a penitência eterna da alma, para séculos mais tarde sugerir que pretende revogá-la, é que é, convenhamos, realmente cômico.

O mistério de Cristo não deixa, por isso, de ser misterioso. Ao contrário, ao se dissolver profanamente a aura em torno da crucificação e devolver Cristo ao “livre uso” da humanidade (conforme, vale dizer, o projeto cristão pregava na sua origem), resta ao mito comparecer junto a todo tipo de outros mistérios cotidianos; isso é, abolir a distinção entre o mistério da cruz e a vida comum (supostamente não-misteriosa), revela que Cristo faz parte, na realidade, do grande mistério cômico da humanidade. Assim, Parra pode afirmar, com humor sarcástico:

SUPONGAMOS QUE ES UN HOMBRE PERFECTO

supongamos que fue crucificado
supongamos incluso que se levantó de la tumba
– todo eso me tiene sin cuidado –
lo que yo desearía aclarar
es el enigma del cepillo de dientes
hay que hacerlo aparecer como sea

(*Emergency poems*, 1972)

Temos aqui o jogo com o primeiro verso/título que havíamos visto anteriormente, expediente usado por Parra a partir dos anos 1970. Já sugeri que o deslocamento do primeiro verso, transformado em título, tem por efeito desconcertar o leitor e perturbar a aura que em geral os títulos dos poemas conferem à composição que os segue. À luz do que vínhamos esboçando antes, como um rompimento da própria moldura (a partir do qual não se pode dizer com clareza onde o poema começa; é como se, desavisadamente, começássemos já em “segunda marcha”), o gesto pode ser entendido como uma profanação do poema por si mesmo, e permite que ele se apresente a nós como um estranho objeto que parece, lembra um poema, mas diante do qual notamos haver algo de errado, fora do lugar. Para além, a piada entre o título e o primeiro verso é muito mais eficaz do que no poema que havíamos visto no capítulo anterior (“No creo en la vía pacífica”). Diferente daquele, aqui é possível dizer a quê/quem o poema se refere apenas no primeiro/segundo verso. Só pelo título, não imaginamos quem poderia ser este “homem perfeito”, mas a referência imediata à crucificação não deixa dúvidas.

É curioso o que ocorre neste primeiro verso depois do título. Que ele não deixe dúvidas de quem está falando (Cristo), torna-se mais interessante porque o que o poema está fazendo, desde o início, é justamente colocar em dúvida alguns traços canônicos deste personagem, através da condicional “suponhamos”. Ademais, “*supongamos que fue crucificado*” é um verso engraçado por si só; o simples fato de levantar dúvida quanto à veracidade da crucificação,

formulando-a deste modo (“suponhamos que...”), perturba a figura sagrada de Cristo e o coloca no mesmo nível que qualquer pessoa a respeito de quem se conta alguma história extraordinária, da qual se pode duvidar. O verso cria ainda uma suspensão que só se resolverá adiante, no arremate do poema, com relação ao que o sujeito pretende dizer, afinal, com estas suposições irônicas. Sabemos que quando alguém começa uma sentença com “suponhamos que...”, provavelmente virá a seguir algum tipo de contra-argumento. O sujeito que começa uma frase assim, podemos supor com segurança, já sabe como pretende terminá-la, já tem um juízo elaborado sobre o caso, e intenciona apenas conceder ao ouvinte (que provavelmente crê na crucificação e na ressurreição) um terreno comum de debate, um ponto pacífico, antes de apresentar as suas razões para contradizê-lo. “Certo, suponhamos que ele foi crucificado. Mas...”. É a espera desse “mas” que ficamos, durante a leitura do poema.

O “mas” chega, afinal, no quarto e no quinto versos (descontando o título), de modo até frustrante, talvez: o “enigma da escova de dentes” dificilmente pode ser equiparado ao enigma da crucificação e da ressurreição de Cristo; parece escandaloso e até de mal-gosto a suposição de que fazer aparecer uma escova de dentes perdida seja um mistério no mesmo sentido que o mistério da cruz. Mas é isso que o poema, impertinentemente, afirma, com o orgulho disparatado que apenas essas figuras parrianas são capazes de demonstrar. Diante disso, temos duas opções: levar este sujeito a sério, ou menosprezá-lo como doido, estúpido. Tenho para mim que as duas opções são verdadeiras, e a graça está nessa superposição. Contudo, levando-o a sério (como ele próprio se leva), talvez descubramos que o que ele está dizendo não é tão disparatado assim, pois, mais uma vez, o que é o mistério de Cristo crucificado senão a dissolução do mistério na vida comum dos homens?

Mais além, o choque e a surpresa causados pelo verso “*es el enigma del cepillo de dientes*” sugerem também que o enigma da escova de dentes é, no fim das contas, o enigma do verso sobre o enigma da escova de dentes. Dito de outro modo, o poema contém em si o próprio enigma a que se refere, como uma espécie de ponto cego da significação. É como se nos perguntássemos, afinal, o que quer dizer este poema que evoca um estranho “enigma da escova de dentes”? Num movimento que em alguns sentidos lembra o “No meio do caminho” de Drummond, o poema se dobra sobre si mesmo, retirando-se para dentro de si, e torna-se absolutamente opaco a qualquer interpretação, seu sentido último sendo apenas a reiteração de um enigma impenetrável e sem sentido.

Profanação, humor e encarnação são todas figuras do mesmo movimento especulativo de retorno do sagrado para o mundano. Um dos ápices desse gesto na obra de Parra, conforme

vimos, é o estranho amálgama cômico/sagrado/profano que é o Cristo de Elqui; outro é o poema “Los dos compadres”, de *Obra gruesa* (1969):

LOS DOS COMPADRES

Buen día compadre Juancho
Buen día compadre Lucho
Adónde va mi compadre
Con este día tan fiero.
Cómo que fiero compadre:
A la capital de Roma.
¿A la capital de Roma?
¡A la capital de Roma!
¡Las cosas de mi compadre!
¡Y qué monos va a pintar
A Roma, compadre Juancho!
Eso lo sé yo no más:
A hablar con el Santo Padre
¡Y qué Santo Padre es ése!
Cómo que qué Santo Padre:
El Santo Padre de Roma
¿El Santo Padre de Roma?
¡El Santo Padre de Roma!
No me haga reír compadre.
Ríase no más compadre.

¿Palabra de hombre que va
A hablar con el Santo Padre?
¡Palabra de chillanejo!
¿Y quién es el Santo Padre?
Él es el Tambor Mayor
De toda la cristiandad.
¿De toda la cristiandad?
¡De toda la cristiandad!
No me haga reír compadre.
Ríase no más compadre.

El Papa no cree en Dios.
¡Cómo que no cree en Dios!
El Papa no cree en nada.

Yo sé que no cree en nada.
¡Las cosas de mi compadre!

Perdone compadre Juancho
¿Le puedo preguntar algo?
Pregunte no más compadre.
¿Y si después se me enoja?
¡Ahora sí que está bueno!
¡Cuidado con enojarse!
En serio, compadre Juancho
¡Qué gana con ir a Roma!
¿Qué gano con ir a Roma?
Sabe de que me gustó:
Desde que nací que ando
Detrás de la vida eterna.
¿En serio, compadre Lucho?
En serio compadre Juancho.
Detrás de la vida eterna.
No me haga reír compadre.

¿No ve como se enojó?
Sabe una cosa compadre
Hablando se ven las cosas:
Lo invito a tomar un trago.

¿Verdad que nuestro planeta
Es el mejor de los mundos?
Así me parece a mí.
¿Verdad que Cristo murió
Para purgar los pecados
De toda la humanidad?

Así me parece a mí.

¿Verdad que murió en la cruz?
¡Claro que murió en la cruz!

¿Fumémonos un cigarro?
¡Fumémonos un cigarro!

Veamos otra pregunta:
La virginidad se pierde
Entre los quince y los veinte:
¿Será posible que existan
Doncellas de cuarenta años?
Perfectamente posible.
¿En serio compadre Juancho?
En serio compadre Lucho.

¡A ver, quién es ese hombre
Que habla desde el balcón!
El Santo Padre de Roma.
¿El Santo Padre de Roma?
¡El Santo Padre de Roma!
Fumémonos un cigarro.

Ahí viene Jesucristo.
¿Cómo, no murió en la cruz?
No sé si murió en la cruz.

¿Y cómo resucitó?
No sé si resucitó:
El hecho es que viene ahí.
¿Viene con la cruz auestas?
Parece que viene solo.
Entonces quiere decir
Que estamos al otro lado.
Así me parece a mí.
¿Por toda la eternidad?
Por toda la eternidad:
¿No ve que viene sin cruz?
¡Dale que viene sin cruz!

Entonces que viva Chile.
Conforme. ¡Que viva Chile!
Viva San Pedro y San Pablo
Viva la Iglesia Romana
Con todos sus feligreses.

Arriba los españoles

¡Abajo los españoles!
Coños de los mil demonios
Se creen dueños de todo:
Los gringos son buena gente.
¡Los gringos son unos chanchos!
¡Trabajan de sol a sol!
¿Qué tiene que ver el sol?
¡El sol es lo principal!
¡La luna es lo principal!
¡El sol es lo principal!
¡La luna es lo principal
¡La puta que lo parió!
¡Cuidado compadre Juancho!
¡Lo mismo compadre Lucho!

Los turcos son buena gente:
¡Viva la virgen del Carmen!
Bueno, que viva la virgen
Que viva Anita Lizana
Que viva mi general
Carlos Ibáñez del Campo:
¡Total yo no pierdo nada!
¡Al seco por la comadre!

(*Obra gruesa*, 1969)

Trata-se de mais um exemplo de poema dialogado, no qual as elipses da dimensão dramática têm um papel central para que a imaginação do leitor complete as cenas e situe os passos da trajetória errática das personagens. Podemos imaginar que essa trajetória, como uma espiral, se intensifica à medida que os compadres se embriagam e são levados a derivar para fora da rota inicialmente traçada por Juancho, cujo objetivo era ir a Roma falar com o Papa.¹⁰⁹ Já o primeiro encontro com Lucho é um desvio no seu caminho, embora seja, ao mesmo tempo, o ponto de partida e a razão pela qual algum caminho será percorrido, em primeiro lugar. Juancho, antes mesmo de começar, já está fora do caminho.

¹⁰⁹ Embora já de saída a formulação deste destino torne impossível alcançá-lo: a redundância da expressão “a capital de Roma” soa como uma formulação de alguém que não conhece o lugar para onde está indo. Em momento algum Juancho ou Lucho se perguntam qual é, afinal, a capital de Roma, ou se Roma tem, afinal, uma capital. “A capital de Roma” é, desde já, um enigma sem solução, a pergunta para uma pegadinha cuja resposta não existe; é, portanto, um destino impossível, que recua na mesma medida em que nos aproximamos dele.

Conforme bebem e fumam a cada vez que se veem diante da necessidade de resolver seus desacordos, e transitam pouco a pouco da sobriedade à embriaguez, os dois se transformam. Juancho, a certa altura, já não é mais a figura certa e obstinada que parecia ser no início, quando lhe interessava apenas a sua peregrinação a Roma. E a curiosidade de Lucho, que de início parece movê-lo a acompanhar o compadre em razão do seu interesse pelos mesmos mistérios, depois de alguns tragos revela-se igualmente interessada em questões absolutamente mundanas, às quais Juancho dá as mesmas respostas que dava às interrogações espirituais e místicas feitas anteriormente pelo amigo. Juancho, embora movido por um sentimento de fé, quando interpelado por Lucho não faz distinção entre as esferas do sagrado e do mundano; e Lucho tampouco as diferencia, nas suas perguntas, dando a temas sagrados um tratamento cotidiano e a banais auras de sacralidade importâncias desproporcionais. Aos poucos, fica evidente que para as personagens essa distinção não faz sentido. A busca de Juancho se dava, desde o princípio, no interior da esfera cotidiana da vida. Juancho busca ir a Roma falar com o Papa e responde às perguntas do amigo sobre os mistérios da cruz com a mesma casualidade com que toma um trago ou fuma um cigarro, embora não pareça ter muita consciência disso.

Em momento algum o poema blasfema. Pelo contrário, para Juancho e Lucho o sagrado é uma dimensão que inspira algum respeito, e a sua aura é sempre, no plano imediato das personagens, reafirmada. No segundo plano, contudo, ela está sendo desmobilizada e corroída pelo mecanismo da profanação. A certa altura, embora jamais deixem o universo cotidiano (que se torna cada vez mais cotidiano à medida que a bebedeira avança, a linguagem se contrai e o raciocínio perde coerência), Juancho e Lucho começam a ter visões. Aqui, mais uma vez, devemos aproveitar o espaço que o poema nos abre a partir da forma dramatúrgica como se oferece para imaginar as cenas e interpretá-las. Gosto de pensar que essas visões são de mal-entendidos. Os dois, já devidamente embriagados, provavelmente veem um alguém qualquer em uma varanda e julgam ser o Papa; veem um outro bêbado subindo a rua e julgam ser Jesus Cristo. Nesse ponto, há uma expectativa que se cria enquanto os dois esperam Jesus se aproximar, tentando vê-lo à distância. Quando ele se aproxima, no entanto, não há clímax, não há revelação alguma, e a expectativa se dissolve em um cômico “Viva Chile”. Longe de se surpreender com a estranha banalidade de Jesus, os compadres apenas respondem com a mesma banalidade, e seguem caminhando.

Não é possível saber se eles são enganados por essas visões ou se estão brincando, jogando, fingindo. Se estão fingindo, esse fingimento é parte de um complexo jogo de aparências que se desdobra em sintonia com o jogo implicado pela postura da profanação. O

que fica evidente, contudo, é que esses encontros, que eram aqueles que Juancho almejava ter no início, não produzem qualquer relevação, nem levam a uma alteração no curso da trajetória dos dois compadres, pois são eles mesmos produtos de uma trajetória, tanto na ação quanto no discurso, que se desvia a todo momento do seu objetivo.

Nesse sentido, embora o tema seja o mesmo – a relação de subserviência e devoção entre o terreno e o sagrado (representada pela errância peregrina da fé de Juancho) – o caminho descrito pelo poema e pelos seus personagens é oposto àquele percorrido pelas personagens e pelo estilo bíblico. De saída temos uma situação semelhante àquela do início das narrativas bíblicas, com duas vozes que iniciam um diálogo sem qualquer preparação, sem que se as situem no tempo e no espaço, como se viessem do nada, de repente, para representar brevemente, apenas enquanto falam, a própria existência. Também o uso do discurso direto coloca o texto em conexão imediata com a escritura cristã, se comparado por exemplo com o estilo da narrativa greco-romano, no qual a predominância é do discurso indireto (cf. AUERBACH, 2002);¹¹⁰ o poema se desdobra de maneira semelhante ao que Auerbach descreveu como o estilo da narrativa do Antigo Testamento, no qual Deus e seus interlocutores sempre dizem o mínimo necessário e a narração avança sem descrições de tempo, espaço ou objetos que não tenham a função estrita de fazer avançar e cumprir a missão incumbida por essa voz do além. Assim é com Abraão, no exemplo de Auerbach, a quem Deus aparece do nada, no início da narrativa, e a quem é incumbida a tarefa do sacrifício do próprio filho sem maiores explicações. Abraão, que no início está em lugar nenhum, recebe um destino e um objetivo, e se põe em marcha: “De onde vem, não o sabemos, mas a meta é indicada claramente”, explica Auerbach (2002, p. 7).

Assim também, não se sabe de onde vem Juancho, quando Lucho o surpreende, logo no primeiro verso do poema. Entretanto, quando Lucho pergunta, no terceiro verso, para onde Juancho vai, a resposta é certa: a Roma. E quando, ainda na 1ª estrofe, Lucho pergunta o que

¹¹⁰ A mesma tensão entre discurso direto e indireto perpassa a poesia em todas as épocas; há uma consequente concorrência entre as duas possibilidades. Evidentemente, como procuramos já demonstrar no capítulo sobre a poesia dialogada em Parra, as figuras do poeta que emergem de um e de outro estilo são completamente diferentes, e poderíamos mesmo falar em um poeta de raiz clássica, cuja enunciação encapsula os demais discursos; e um poeta de raiz judaico-cristã, cuja força está muito mais na composição e conjugação de retalhos de discursos diferentes e até conflitantes. Parra pertence, nesse sentido, ao segundo tipo. Por sua vez (para efeito de comparação), em muitos de seus melhores momentos, Neruda é um poeta tipicamente clássico – se lembrarmos de “Alturas de Macchu Picchu, embora seja evocado e incitado a falar, o inca morto jamais é representado em discurso direto; embora haja importantes instâncias de discurso direto em *Canto General*, por exemplo, nas partes IV e VIII (“Los libertadores” e “La tierra se llama Juan”), a epopeia é em geral levada a cabo pela voz de um “eu” que articula as demais. Não deixa de ser curioso, por sua vez, que uma das sátiras de Parra com relação a Neruda seja justamente direcionada ao aspecto litúrgico/catolicizante da poesia nerudiana; o deboche, porém, talvez se dirija mais ao aspecto “romano” e menos ao aspecto “apostólico” da igreja nerudiana.

Juancho pretende fazer em Roma, este emenda: “falar com o Santo Pai de Roma”. Contudo, se há uma meta – ir a Roma – essa é uma meta vazia de sentido, e a qual Juancho persegue exatamente por essa razão – porque, ao avesso de um profeta bíblico, ninguém o mandou ir a Roma. Mais: se há uma meta (ir a Roma), ela jamais será cumprida. A trajetória errática dos dois compadres é também avessa ao espírito bíblico da trajetória certa, como na viagem de três dias de Abraão, referida por Auerbach ou como em tantas outras viagens na Bíblia, cuja narração econômica em geral se contenta em dizer apenas: “então viajaram por três dias e chegaram”.

A precária situação em que se encontra o estilo narrativo bíblico, no poema, é disputada ainda pelos dois personagens, cujas relações com o Mistério diferem ligeira mas decisivamente. De certa maneira, Lucho lembra mais uma caricatura dos exegetas da tradição rabínica, cujo interesse primeiro é a interpretação da escritura – o que, na tradição, significa o seu cultivo, isso é, o cultivo da escritura como, ao mesmo tempo, texto a ser infinitamente interpretado e texto a ser jamais completamente decifrado. Juancho, por sua vez, cumpre o papel do profeta incumbido de uma missão – missão que ninguém o mandou cumprir –, e, como bom devoto, se recusa a discutir a doutrina com Lucho, irritando-se das suas perguntas. No fundo, temos a impressão de que os dois sabem, contudo, que estão interpretando os seus papéis; em parte é disso que o efeito cômico depende, e as pausas para tomar um trago e fumar um cigarro, conduzidas não por um narrador onisciente mas pelos próprios dialogantes (já que não há nada além de discurso direto) funcionam como suspensões narrativas de cuja necessidade ambos estão perfeitamente cientes. Cientes também parecem estar ambos da farsa que representam quando encontram o “Papa” e, principalmente, quando dão com “Jesus Cristo” subindo a rua.

Quanto a essas duas figuras que os amigos encontram, caberá talvez a lembrança de uma das melhores comédias sobre o cristianismo, o filme de Monty Python, *The Life of Brian* (1979).¹¹¹ A certa altura, perseguido pelos centuriões por conta das suas atividades terroristas junto aos judeus rebeldes, Brian cai de uma varanda sobre um homem que realizava uma pregação para um pequeno grupo de ouvintes. Do pequeno púlpito ele olha para os lados e vê que há vários outros profetas na praça, cada um pregando para uma pequena multidão distraída. Procurando passar despercebido, Brian começa a improvisar uma pregação para um punhado de cidadãos que param para escutá-lo. Articulando algumas banalidades e moralismos difusos

¹¹¹ No filme, Brian, um jovem judeu da Galileia com crises de identidade, que nasceu em uma manjedoura no estábulo ao lado daquele em que nasceu o Cristo, acaba envolvendo-se – um tanto por vontade própria, um tanto por acidente – com uma pequena organização política de judeus revolucionários que têm por objetivo a derrubada do Império Romano.

(“não julgues pois serás julgado” e coisas do tipo), ele se engaja em uma discussão com alguns cidadãos, dessas típicas dos Python, em que, diante da mensagem, o ouvinte questiona não o seu sentido, mas um detalhe aparentemente insignificante.¹¹² Quando o batalhão de soldados passa, sem notar a sua presença, Brian interrompe uma de suas improvisações e desce do púlpito, aliviado. O povo, porém, demanda que ele continue, mas Brian, que aparentemente nem se lembra mais do que estava falando, já não está mais disfarçado de profeta e, caminhando pela cidade, procura desvencilhar-se da população, que se aglomera à sua volta exigindo que ele conclua o raciocínio, que ele revele o segredo, ao que ele responde impacientemente: “eu não ia dizer nada”, “deixem-me em paz” e “eu não sei”. No entanto já é tarde para Brian, e uma multidão cada vez maior e mais sedenta por um novo profeta o seguirá pelo deserto, crente de que ele é o Messias.

É evidente que, à primeira vista, *The Life of Brian* tem uma dimensão paródica, uma espécie de versão escrachada da história oficial dos Evangelhos. No entanto, a inteligência do filme é precisamente o fato de que não importa se Brian é ou não é capaz de operar milagres, pois a sua divindade se consuma junto à multidão através de uma série de mal-entendidos. Podemos imaginar a vida de Brian como se fosse a história não-escrita do cristianismo, como se o filme nos apresentasse os eventos da vida de Cristo como de fato se passaram. Isso não apenas não desautoriza a versão oficial, mas é precisamente porque foi assim que tudo se passou que podemos compreender que a versão oficial teve razão de ser. Já no fim do filme, a organização de judeus rebeldes – que podemos supor ser uma célula ainda não desenvolvida do que viria a ser a Igreja – revela para nós e para Brian, diante da cruz, que está muito agradecida pelos serviços por ele prestados à causa, e promete honrar a sua memória. Apesar do aparente cinismo da cena, o que importa no cristianismo é de fato a memória coletiva dos acontecimentos, é como a história será contada. O que importa da vida de Cristo não é como ela “realmente foi”, pois isso não tem relevância alguma; importa o que está nos Evangelhos, e o que está escrito, a Palavra, é que tem força de verdade, inclusive sobre os fatos, a ponto de a Palavra tornar-se efetivamente o fato. Essa é a ortodoxia. O que a vida de Brian demonstra exemplarmente é que o Cristo que “realmente foi” também foi, quem sabe, um “Brian”. Quando se fala no núcleo cômico do cristianismo, na piada da crucificação, talvez haja algo dessa natureza em jogo. Afinal, quem foi Cristo senão alguém que foi confundido consigo mesmo?¹¹³

¹¹² A discussão em questão gira em torno da pertinência de se usar pássaros para exemplificar a ideia em favor da qual Brian tentando argumentar.

¹¹³ Outro excelente filme sobre a vida de Cristo, o musical *Jesus Christ Superstar* (1973), termina com uma nota sutil, mas semelhante: já depois da crucificação, passada toda a provação de Cristo, um coro gospel de anjos canta: “*Jesus Christ, Jesus Christ, who are you, what have you sacrificed? / Jesus Christ, Superstar, do you think you*

O que é um verdadeiro profeta senão alguém a quem o povo julga, ainda que erroneamente, ser o profeta? E o que é um milagre senão um interessantíssimo mal-entendido?

De modo semelhante, pouco importa se os personagens que Juancho e Lucho veem na rua são ou não o Papa e Jesus Cristo, e nem o poema faz questão de esclarecer, em momento algum, o que “realmente” está se passando. De modo geral, há uma espécie de teoria da verdade no poema de Parra e em todas essas comédias, uma teoria da Palavra Sagrada como aquilo que está sempre desde já deslocada com relação a si mesma. A verdade do Evangelho não seria menos verdadeira por conta do seu núcleo cômico, da comédia de erros que seria a vida do Cristo ou dos profetas reais. Pelo contrário, é na sua comicidade e nos seus acontecimentos erráticos que está a verdade, a única verdade que importa para o cristão, que é o Evangelho, cujo compromisso com a verdade é total, ao passo que com a veracidade dos fatos é, como sabemos, basicamente zero.

Quem é esse bêbado que sobe a rua cambaleando e que é confundido por dois outros bêbados com Jesus Cristo senão Cristo ele mesmo, o verdadeiro Cristo, isso é, nada mais que um “Brian”? Quem é este senhor que fala de cima do balcão senão o próprio Papa, isso é, um senhor a quem dizem ser o Papa? No limite, saber se essa figura que sobe a rua é ou não é realmente Cristo é completamente irrelevante: Cristo está onde estiverem os fieis. Onde houver um fiel para vê-lo, onde houver fé, a fé genuína (ainda que embriagada) na sua presença, ele ali estará. A força profana que Parra incorpora e que permite aos antipoemas articularem um modo eficiente e divertido de negar instituições, convenções e leis se deve ao fato de que a negação dessas instituições, convenções e leis pode ser inferida a partir delas próprias, dos seus próprios mecanismos internos de discurso.

3.

La muerte no respecta ni a los humoristas de buena ley
para ella todos los chistes son malos
(“Total cero”, *Obra gruesa*, 1969)

Porque é cômico, o mundo da antipoesia é um mundo incompleto. O primeiro lugar em que essa incompletude se manifesta é na fala – mais precisamente, ela emerge da necessidade de se traduzir a experiência da vida em fala, tarefa sempre apenas parcialmente cumprida. O

are what they say you are?”. No limite, todas essas profanações que a princípio questionam a legitimidade de Cristo como Filho de Deus emanam diretamente do interior da própria ortodoxia, do momento crucial da Paixão de Cristo, em que Jesus formula a dúvida derradeira na cruz (“*Eloí, Eloí, lamá sabactâni?*”, “Pai, Pai, por que me abandonaste?” [Mateus, 27: 46; Salmos 22:1]).

imperativo de falar que governa os antipoemas, como se eles falassem de maneira autônoma, a despeito do sujeito, por vezes parece transformar este sujeito em uma espécie de autômato ou (como já vimos) semivivo, um “cadáver ambulante”, na expressão do poema a seguir. Ao mesmo tempo, a fala se traduz em centenas de expressões populares e idiomáticas que aparecem para tentar, sem sucesso, cobrir a distância entre a poesia e a vida. O que é mais produtivo nos antipoemas é sempre fruto desse descompasso, e da impossibilidade de ajustá-lo. Falar e viver, em Parra, são duas condições das quais o sujeito não pode escapar, e que, não obstante, apenas parcialmente se sobrepõem.

“Se me pegó la lengua al paladar” (que pode ser traduzido como “Minha língua grudou no céu da boca”), de *Versos de salón*, é um poema no qual a impossibilidade de falar e o imperativo de seguir falando encontram-se em especial tensão:

SE ME PEGÓ LA LENGUA AL PALADAR

Se me pegó la lengua al paladar
Tengo una sed ardiente de expresión
Pero no puedo construir una frase.

Ya se cumplió la maldición de mi suegra:
Se me pegó la lengua al paladar.

¿Qué estará sucediendo en el infierno
Que se me ponen rojas las orejas?

Tengo un dolor que no me deja hablar
Puedo decir palabras aisladas:
Árbol, árabe, sombra, tinta china
Pero no puedo construir una frase.

Apenas puedo mantenerme en pie
Estoy hecho un cadáver ambulante
No soporto ni el agua de la llave.

Se me pegó la lengua al paladar
No soporto ni el aire del jardín.

Algo debe pasar en el infierno
Porque me están ardiendo las orejas
¡Me está saliendo sangre de narices!

¿Saben lo que me pasa con mi novia?
La sorprendí besándose con otro
Tuve que darle su buena paliza
De lo contrario el tipo la desflora.

Pero ahora me quiero divertir
Empezar a cavar mi sepultura
Quiero bailar hasta caerme muerto
¡Pero que no me tilden de borracho!
Veo perfectamente donde piso
¿Ven como puedo hacer lo que me place?
Puedo sentarme con la pierna encima
Puedo tocar un pito imaginario
Puedo bailar un vals imaginario
Puedo tomarme un trago imaginario
Puedo pegarme un tiro imaginario.

Hoy estoy, además, de cumpleaños
Pongan todas las sillas a la mesa
Voy a bailar un vals con una silla
Se me pegó la lengua al paladar.

Yo me gano la vida como puedo
Pongan todas las sillas a la mesa
Yo no mezquino nada a los amigos
Todo lo pongo a su disposición
– Pueden hacer lo que mejor les plazca –

Mesa a disposición de los amigos
Trago a disposición de los amigos
Novia a disposición de los amigos
Todo a disposición de los amigos.

¡Pero que no me vengan con abusos!

¿Que el alcohol me hace delirar?
¡La soledad me hace delirar!
¡La injusticia me hace delirar!
¡El delirio me hace delirar!
¿Saben lo que me dijo un capuchino?
¡No comas nunca dulce de pepino!
¿Saben lo que me dijo un franciscano?
¡No te limpies el traste con la mano!

Se me pegó la lengua al paladar.

(*Versos de salón*, 1962)

A figura que o poema apresenta, como de hábito nos antipoemas, é um sujeito ambivalente: de um lado, ele se comporta de maneira extremamente desagradável, revela-se indigno, capaz de agressividades e gestos violentos, ainda que seja, no fundo, absolutamente impotente; trata-se de um indivíduo, no fim das contas, desprezível, auto-importante, arrogante. De outro lado, esse mesmo sujeito aparece, na sua impotência de homem traído, como um bêbado desculpável, digno de pena, risível no seu autoconsolo desequilibrado. Muitas vezes os poemas de Parra são confundidos por leitura apressadas como endossamentos de certas atitudes e tipos de sujeito. Ao contrário: como este, muitos poemas de Parra expõem, ali no momento em que o sujeito declara com mais vivacidade a sua potência e virilidade, a fragilidade, a impotência e o ridículo dessas figuras que, no limite, são tristes, patéticas. Quando essas figuras aparecem, em geral são feitas de palhaço. Estamos sempre rindo deles, e não com eles.¹¹⁴

Niall Binns (2012) considera que essa característica marca de maneira fundamental a diferença entre os antipoemas e a poesia tal qual a entendemos segundo o paradigma lírico, a partir da distinção entre piada e poesia proposta pela *Teoría de la expresión poética*, do influente crítico espanhol Carlos Bousoño:

Bousoño formula, como parte de su segunda ley de la poesía, una oposición central entre lo poético e lo cómico, entre el chiste y el poema. Lo contrario de la poesía es el chiste, dice. Según Bousoño, para que exista la emoción estética es fundamental que el lector se identifique con el personaje que habla en el poema. Que, de algún modo, ofrezca su asentimiento al contenido anímico de ese personaje. Ahora bien, dice Bousoño, cuando se trata de un personaje cómico, ese asentimiento no existe, es

¹¹⁴ Em geral essas figuras, quando aparecem, são masculinas, e são vistas muitas vezes cometendo atos atrozes e agressões contra mulheres. Ao mesmo tempo, esses homens acabam sempre por entrar em contradição consigo mesmos e a expor, cedo ou tarde, a sua impotência.

imposible, no nos identificamos con él, rechazamos lo que dice y lo que muestra. Disentimos de él. De ahí el distanciamiento y de ahí la posibilidad de la comicidad. [...] Estamos aquí ante un poeta cómico [Parra]. [...] Ante un poeta que nos ofrece una serie de personajes que nos hablan en sus poemas frente a los cuales disentimos. Muchas veces rechazamos lo que dicen, no podemos identificarnos con ellos porque dicen a veces disparates. Son personajes confusos, contradictorios.

(BINNS, 2012)

Ao recusar a identificação do leitor com o sujeito ou personagem do poema, e mesmo ao rechaçá-la, apresentando um desfile de figuras com as quais não é possível se identificar – ou ao apresentar figuras dignas de dó, pobres diabos que não são capazes de controlar o que dizem ou fazem – a antipoesia recusaria toda uma série de implicações ligadas a um tipo de paradigma poético que, na sua natureza, impõe à poesia uma anti-comicidade. Por sua vez, em larga medida o que caracteriza a antipoesia, é, no fim das contas, precisamente o senso de humor. Ainda segundo Binns:

La poesía española desde la media edad media, quizá desde el gran Quevedo, perdió la comicidad y vivió con varios siglos de solemnidad. [...] Parra formula lo que el llama el postulado fundamental: ‘la verdadera seriedad es cómica’. Eso se convierte en una especie de arte poética, y ofrece el contraste con lo que él llama ‘la seriedad con el ceño fruncido’ [...] Frente a eso él plantea la verdadera seriedad, que es la seriedad de Kafka, de Chaplin, de Tchekhov, de Cervantes y de Quevedo.

(BINNS, 2012)

Nesse sentido, Parra (como todo bom poeta cômico – como Aristófanes, como Villon, como Molière) é impiedoso com as suas figuras, o que as torna ainda mais cômicas. A comicidade em Parra vem à tona sobretudo no que diz respeito a um aspecto da antipoesia cuja origem se encontra em Kafka, e que diz respeito ao fato de que a ausência de culpa não implica na anulação da acusação sobre a qual o sujeito se vê:

Cada hombre intenta un proceso calunioso contra si propio. Esse é o ponto a partir do qual Kafka se move. Por isso, o seu universo não pode ser trágico, mas apenas cômico: a culpa não existe – ou melhor, a única culpa é a autocalúnia, que consiste em acusar-se de uma culpa inexistente (ou seja, da própria inocência, e esse é o gesto cômico por excelência).

(AGAMBEN, 2014, p. 39)

É certamente o caso deste poema, no qual o único a atentar contra a reputação do sujeito é ele mesmo. O gesto que move o poema é, de fato, o da autoacusação ou auto-calúnia, que vai se construindo de maneira errática, com saltos abruptos de contexto e mesmo de situações, até culminar na instalação repentina da situação de festa, com a qual o poema termina.

Para além, é como se esse falar embolado, essa língua que gruda no céu da boca e impede que o sujeito possa “construir frases”, desse conta de uma dimensão linguística pré-cognitiva, ou pré-cultural. Vai-se falando, não importa o quê (“árvore, árabe, sombra, tinta, china”...), mas disso não se busca um novo sentido. É, ao contrário, a pura falta de sentido da linguagem automática. O que surpreende no poema, contudo, é que por causa desse movimento errático da linguagem nos encontramos subitamente no interior da situação mais ordinária da vida cotidiana. O sujeito do poema começa falando sozinho e, de repente, essa dança verborrágica se transforma em uma dança das cadeiras, em um delírio no meio de uma festa de aniversário, em um papelão, quem sabe, que o aniversariante faz, bêbado no meio do salão, gritando com os convidados.

Nos últimos cinco versos, retornamos ao automatismo errático da linguagem, com a citação dos conselhos de dois frades, um capuchinho e um franciscano, totalmente fora de contexto, para encerrar, no último verso, novamente com a sentença-título, que retoma e sintetiza o movimento do poema.

Assistimos no poema a emergência de uma constrangedora situação cotidiana protagonizada por um sujeito não menos constrangedor. O que a vida faz, contudo, é contextualizar a linguagem, organizar o seu movimento originalmente errático e sem-sentido, sem que com isso, porém, a vida mesma alcance qualquer razão de ser. Há pouca relação de causa e consequência, no poema. As ações e falas desencontradas do personagem se sucedem arbitrariamente, conduzindo-o, pelo delírio e pela embriaguez, ao papelão e ao constrangimento público. Tampouco se pode dizer que o sujeito tire dessa experiência qualquer ensinamento ou conclusão. A sucessão de situações e ações não ocorre, muito menos, em função da vontade autodeterminada do sujeito; ao contrário, a vida e a linguagem acontecem ao sujeito, quase a despeito dele. Ainda assim, o sujeito é responsabilizável pelo que diz e faz, ainda que não tenha controle sobre si mesmo. Mais do que em função das suas palavras ou dos seus atos, é ao não assumir essa responsabilidade que ele emerge como a figura desprezível ou desolada como o reconhecemos.

4. Indiferença: da vida como transcendência à vida como fissura. Parra provavelmente concordaria com esta frase do psicanalista argentino Alfredo Eidelsztejn, dita numa conferência no Instituto de Psicologia da USP, em 2012:

La forma más radical de establecer que el Todo no se puede es la forma científica. Las formas poéticas o religiosas siempre dejan el margen de poder intentarlo. Con física ya se sabe que es imposible. En matemática ya se sabe que es imposible.

(EIDELSZTEIN, 2012)

Esse “não-poder-ser-Todo” que Eidelsztejn identifica nas ciências físicas e matemáticas, em oposição a uma pretensão ao Todo na poesia e na religião, diz respeito a algo que atravessa também a antipoesia. Ao ser *antipoesia*, e sobretudo ao aproximar-se de certos paradigmas científicos fundamentais do século XX, como o princípio de descontinuidade da mecânica quântica,¹¹⁵ ela também renuncia ao Todo e é, se quisermos, mais científica, na sua relação com a realidade, do que propriamente poética, se entendermos por poética a pretensão à transcendência do indivíduo pela palavra em direção a algo como um Todo do sujeito.¹¹⁶ É evidente que, sozinha, esta é uma definição insuficiente de poesia, mas serve para montar algumas das bases do problema. Interessa aqui sublinhar que uma perspectiva do não-Todo caracteriza a abordagem antipoética do sujeito e da linguagem, e não à toa o recurso ao humor e à ironia serão as suas ferramentas principais, posto que a comédia ou o efeito cômico, segundo Zupančič (2008), também se caracteriza por uma recusa ao Todo transcendente e a uma adesão à incompletude fundamental da experiência humana na realidade:

The ‘something in life more (or less) than life’ can be seen either as a sublime phenomenal manifestation of the Other scene, or as a real creation or product of life’s own inherent contradiction (‘nonwholeness’). The first alternative is obviously transcendental, with all its theological implications. [...] The perspective of inherent contradiction [...] is by no means simple. It is not simply about immanence, but involves an immanent transcendence.

(ZUPANČIČ, 2008, pp. 53-54)

¹¹⁵ Sobre a passagem da antipoesia dos anos 1960 para os *Artefactos* dos 70, Parra disse, em entrevista a Leonidas Morales: “*Sería un método que podríamos llamar de discontinuo: el método de la física moderna, el método cuántico, que no concibe la realidad como continua sino discontinua. La antipoesia [dos anos 1960] fallaría porque se suponía todavía que era posible reconstituir en su totalidad esa imagen, y ahora el autor se conformaría nada más que con una configuración de puntos*” (MORALES, 2006, p. 91). Em conversa com Iván Carrasco, em 1983, Parra complementa: “*La diferencia fundamental es que en el siglo XIX se trabaja con un criterio de continuidad. La energía, por ejemplo, es un flujo continuo, y en la mecánica cuántica se revisa eso: no, son pulsaciones*” (CARRASCO, 2007, p. 38).

¹¹⁶ O termo “poético”, na fala de Eidelsztejn, parece identificar-se com o paradigma lírico.

Talvez não seja absurdo considerar que o problema do Todo em poesia acaba por se transformar no problema do Absoluto do sujeito poético. Quem diz o poema? Que “eu” é o “eu” de um poema? Em que medida o poema se consome nesse eu que o diz? O que no poema escapa àquele que o enuncia?

A antipoesia de Nicanor Parra comporta, como vimos, uma dimensão negativa. O prefixo *anti* sugere que a antipoesia se projetaria contra algo. Como já vimos, esse algo, no universo parriano, é a poesia de cunho intelectualista, pedante, lírica nos seus modos de subjetivação. O que caracterizaria a posição lírica seria a aspiração à transcendência do sujeito através do poema, num movimento que Adorno caracterizou, com respeito ao contexto de surgimento da lírica moderna, como uma rebelião do sujeito contra a coisificação do mundo (ADORNO, 2003). É essa transcendência que a posição antipoética procura negar. Aqui podemos formular com mais precisão o sentido do gesto negativo da antipoesia, e dizer que, no limite, a negação antipoética, que se dá na forma de uma declaração afirmativa, não vem para destruir a poesia, mas para tornar-se indiferente a ela.

Um dos poemas que melhor articula essa estranha forma de negação é “La poesía terminó conmigo”, de *Versos de salón*:

LA POESÍA TERMINÓ CONMIGO

Yo no digo que ponga fin a nada
No me hago ilusiones al respecto
Yo quería seguir poetizando
Pero se terminó la inspiración.
La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal.

Qué gano con decir
Yo me he portado bien
La poesía se ha portado mal
Cuando saben que yo soy el culpable.
¡Está bien que me pase por imbécil!

La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal
La poesía terminó conmigo.

(*Versos de salón*, 1962)

“Eu não digo que ponha fim a nada”; A poesia terminou comigo”. Como ler essa aparente contradição? Uma hipótese é a de que ela tenha como função esclarecer que o rompimento entre o sujeito e o fazer poético se deu por iniciativa da própria poesia, e não do sujeito: foi a poesia que terminou comigo; eu não pus fim a nada. Nesse sentido, o sujeito não pode ser responsabilizado pelo esgotamento da poesia, nem pela consequente emergência de condições antipoéticas.

A segunda estrofe, porém, conturba essa leitura. Aqui o sujeito reconhece que é “culpável”. Não adianta, aqui, querer ter “se comportado” melhor do que a poesia. Nada se ganha com isso. Aceita-se, numa operação sutilíssima de falsa modéstia, o protagonismo pela derrocada da poesia, mesmo que isso signifique, aos olhos do público, se passar por idiota, desautorizar-se enquanto eu-lírico. O público involuntariamente acaba assumindo o papel e a responsabilidade de chamá-lo de “imbecil”, para que ele aceite o termo recusando-o, e o recuse aceitando-o. Dar como pressuposta a atitude hostil do leitor é uma operação antipoética bastante comum. Assim também o sujeito de “Se me pegó la lengua al paladar” delegava a responsabilidade pelo seu comportamento a difamações feitas sobre ele no inferno.¹¹⁷

O último verso do poema repete o título, mas entre um e outro acontece uma mudança radical de significado. Só ao final do poema nos é permitido ler a expressão “a poesia terminou comigo” como gostaríamos de tê-la lido desde o início, isso é: “eu pus fim à poesia”. Quando chegamos aqui, no entanto, já sabemos que isso não significa exatamente uma autoafirmação mas, na verdade, um esgotamento da disposição para resistir a se auto afirmar, por culpa possivelmente da insistência emulada do público leitor. O que temos é, então, um sujeito que diz ter acabado com a poesia sem, de fato, dá-la por acabada; ou ainda, que não se permite convencer totalmente, embora nos pareça estranhamente resignado. Essa conservação final da poesia em negativo pode ser entendida como uma síntese da poética de Parra.

Os desdobramentos dessa questão nos sugerem introduzir, neste ponto, uma discussão de natureza mais especulativa – algo a que já estamos nos avizinando. Para estabelecer uma premissa, diremos que a passagem da lírica para a antipoesia, à qual começamos a aludir, é uma passagem entre duas concepções de “vida”. E, se isso é verdade, essa passagem encontra um correlato interessante no interior da discussão que Alenka Zupančič empreende contra Henri Bergson, a respeito do que é o cômico, na qual a noção de vida desempenha um papel central. Zupančič escreve:

¹¹⁷ Frequentemente esse tipo de retórica está acompanhada de uma imagética infernal e blasfema, como acontece ser na fala popular chilena, e também na brasileira.

The question is: Is life reducible to itself? According to Bergson, it is. There is such a thing as a pure ‘immaterial’ life. Yet the (conceptual) price of this assertion is that in its unblemished self-identity life becomes an ever-evasive, ungraspable leftover of everything that could actually be said to *be*. Life is what remains after we single out [...] everything there is. In other words: life is what is not. It exists only as an irreducible leftover of what is.

My stance is different: life is not (fully) reducible to itself, which is why it does not constitute transcendence to all there is but, rather, a crack *in* all there is.

(ZUPANČIČ, 2008, p. 118)

Para Bergson, segundo Zupančič, haveria algo como uma “vida imaterial” anterior ao pensamento e à linguagem, e cuja expressão seria a tarefa (impossível) da linguagem levar a cabo. Se traduzirmos a discussão para os nossos termos, poderíamos dizer analogamente que, para a lírica, haveria um sujeito, ou melhor, uma interioridade subjetiva abstrata, anterior à mecanicidade do mundo, e a tarefa da poesia seria dar a este sujeito expressão – expressão sempre imperfeita, já que haveria uma disjunção irreduzível entre essa interioridade do espírito e a materialidade da língua. A poesia seria assim o resultado da incapacidade de fechar esta conta, e esta seria ao mesmo tempo a sua limitação e a sua força. Com efeito, o nosso senso comum compartilha algo dessa ideia: é plausível supor, de fato, que poema nenhum, por mais poderoso que possa ser, é capaz de dar conta com perfeição da complexidade abstrata do sujeito que o expressa.

Nessa linha, segundo Zupančič, Bergson conceberia a linguagem como um “meio usado para expressar nossos sentimentos internos”:

[...] language is a means used by our inner thoughts and feelings to express themselves. And since it is imperfect, deficient as a means, since it does not have an organic life, but is full of mechanical operations, language can strike us as encrusted upon our spirit, betraying its signifying intentionality, unable to keep up with it. In short: living spirituality or living thought precedes all language, yet because it needs language to express itself, its passing from the inside out (through language) can produce all sorts of comic effects.

This conception completely ignores how much the ‘spirit’ can be alive and at work precisely in puns, slips of the tongue, and plays on words.

(ZUPANČIČ, 2008, p. 119)

Essa “traição da intencionalidade significante” da vida pela linguagem se insere no ensaio de Zupančič em uma discussão sobre o problema da “mecanicidade” da vida, e a sua dimensão cômica: é essa mecanicidade inerente à vida ou algo que a invade do exterior? (“*To what extent is mechanical exteriority itself constitutive of the very liveliness of the ‘inner’ spirit?*”, p. 118). A filósofa vê nessa concepção da linguagem (como algo que *trai* o espírito no momento da sua expressão) uma “transcendência”, contra a qual cabe se opor: nesse esquema, inferido a partir de Bergson, o sujeito e a sua vida abstrata e imaterial – a sua individualidade, os seus sentimentos, a sua existência – pertencem a uma dimensão que está além da materialidade do mundo. Para os fins da nossa discussão sobre poesia, é possível dizer que a linha adorniana da “Palestra sobre lírica e sociedade”, de certo modo, compartilha desta concepção: o que seria a individualidade que o poema lírico procura manter viva contra a coisificação do mundo senão uma dimensão transcendente e abstrata, postulada *a priori*, na ameaça do sujeito pela Coisa como condição para o poema lírico? As duas discussões encontram o seu ponto comum na questão da interioridade do sujeito frente a exterioridade do mundo coisificado, com Zupančič assumindo uma posição que, nos nossos termos, com relação à nossa discussão, seria a posição antipoética: “*It is in this sense that the mechanical is intrinsic to life, and cannot be satisfyingly conceptualized in terms of exteriority as opposed and foreign to a vivid spontaneous interiority*” (ZUPANČIČ, 2008, p. 118).

Com efeito, à luz da noção de vida na antipoesia, que recusa a transcendência de uma dimensão subjetiva ou espiritual além do mundo, o aparecimento do sujeito no poema se revela, antes, como uma imanência da fratura constitutiva deste próprio mundo. Neste ponto, Zupančič fornece uma formulação bastante adequada para o que em Parra é a função cômica da linguagem, isso é, a linguagem cotidiana que, através das suas fraturas, falhas, fissuras e erros, mais do que simplesmente se opor àquilo que o sujeito realmente queria dizer, revela ser a expressão mais adequada do sujeito, é a expressão precisa da vida, concebida enquanto o próprio conteúdo-vazio dessa mesma fissura na matéria linguística. A piada, segundo esta visão

[...] concerns the productive dimension of language, not simply words failing to express a certain thought correctly. It concerns the possibility of language itself (with its very mistakes and deficiencies) being productive of thought. [...] We don’t laugh because spirit or thought fail to be expressed, or didn’t get through correctly, we laugh because a thought or spirit *did* emerge, materialize ‘out of nothing’.

(ZUPANČIČ, 2008, p. 119)

Uma vida marcada pelo automatismo da matéria, sem qualquer transcendência, leva a uma linguagem também atravessada pelo automatismo constitutivo da vida. Uma linguagem que se “escreve a si mesma”, muito à maneira como os sujeitos de Parra falam sem saber de antemão o que realmente querem dizer, sem preparar seu discurso, pois não existe, neste universo antipoético da comédia da vida banal, uma vida anterior à linguagem com a qual o resultado da expressão – o poema – possa ser comparado nos termos de uma maior ou menor inadequação da matéria linguística ao espírito abstrato. Com a abolição dessa dualidade entre a transcendência *a priori* da vida e a sua realização imperfeita no poema, abolem-se também as diferenças entre a interioridade do sujeito (o *locus* daquela transcendência vital) e a exterioridade do mundo. Abole-se, assim, a possibilidade da lírica, e abre-se a possibilidade do antipoema, no qual o pensamento ou, nos termos de Zupančič, o “espírito”, está sempre *on the making*; no qual não é o espírito que dispara-se a si mesmo em uma linguagem imperfeita mas, ao contrário, a linguagem, na sua imperfeição irreduzível, que “puxa” o espírito consigo, fundando-o a cada erro, a cada topada consigo mesma, a cada próxima piada, trocadilho, atofalho, paradoxo, contradição e impasse. Poderíamos ousar dizer, para efeitos de concisão, que a antipoesia, antes de ser poesia, é comédia; nela, a linguagem precede o espírito, e a vida é algo como um puro-intervalo, algo sem conteúdo próprio, que emerge no descompasso interno da linguagem consigo mesma: “...when we begin a sentence, we often don’t know exactly how it will end. In this case it is speech itself, with all its automatism [...] that pulls the spirit along” (ZUPANČIČ, 2008, p. 119).

A diferença aqui sublinhada diz respeito a uma leitura da lírica, dentre outras possíveis. Na verdade, como já indicamos, o antipoema não é algo que sucede a lírica, numa sequência de formas literárias que superam umas às outras. O antipoema também possui uma natureza lírica, pois é a linguagem a partir da qual o sujeito se constitui em relação com o mundo. Contudo, uma outra concepção dessa relação aparece, uma concepção que torna obsoletos não os poemas líricos que a antecedem, mas o aparato transcendental através do qual esses poemas podem ser lidos (ou ao menos propõe uma outra chave de leitura, tão convincente, dinâmica e interessante quanto). O que o antipoema representa é a possibilidade de que a poesia, quando pensada, escrita e lida sob esse ângulo, bloqueie certa noção do que é a vida e de quem é o sujeito, e lance luz sobre outra. Se a pista de Zupančič nos leva a algum lugar, podemos dizer que a antipoesia nada mais faz do que introduzir na poesia lírica a comédia – não no sentido de introduzir nela o humor, mas a comédia propriamente tal, a matriz formal do esquema cômico de relações entre a vida e a sua emergência através do seu próprio automatismo. No fim das conas, nesse sentido, Parra está mais próximo de um comediante como Groucho Marx ou

Charlie Chaplin que de qualquer poeta lírico. Se a lírica tem como princípio a autenticidade da experiência do indivíduo, a comédia e a antipoesia partem do princípio oposto: de que não há experiência possível de autenticidade que não esteja atravessada desde já pelo automatismo e pela repetição; que a autenticidade do indivíduo não pode nunca ser autêntica pois não pode ser postulada antes que a própria experiência do sujeito se realize, na sua errância accidental pela linguagem; que não é o indivíduo que move a linguagem, mas a linguagem que, no seu movimento, arrasta consigo o sujeito.

5. Desse modo, sem um sujeito a partir do qual o universo possa ser de antemão concebido como coeso, o mundo de Parra é um mundo suspenso na ausência de sentido. É um mundo já sem a transcendência materialista engajada, mas sobretudo sem um sujeito autônomo e coerente que possa assumir a função de organização e determinação daquilo que o cerca, como ocorre, à sua maneira, na poesia lírica, na qual o sujeito funciona como não apenas como filtro através do qual o mundo é apreendido, mas, muitas vezes, como seu ponto de origem. Se há uma figura do Outro, nos antipoemas – uma figura à qual o discurso do sujeito se direciona, e que confere a este mesmo sujeito e ao seu discurso coerência – essa figura é representada pelo próprio leitor. O leitor, contudo, faz parte da vida; é um Outro incompleto, imperfeito. Um Outro que não funciona, e que, por conta disso, não é capaz de fornecer a esse universo qualquer coesão. No limite, o universo de Parra é um universo não-coeso, é um universo incoerente.

O que não quer dizer que os antipoemas não sejam rigorosos. O modelo epistemológico que devemos ter em mente aqui é, mais uma vez (e segundo a insistência de Parra, que sabia do que estava falando) o modelo quântico: o fato de que o universo seja incoerente e contraditório não implica que essa incoerência não possa ser descrita e, até compreendida. O axioma da claridade que Parra formula em 1958 vale para toda a obra: a incoerência do mundo não produz uma poesia hermética ou obscura; ao contrário, produz uma poesia clara e racional (na linguagem, na forma, na sintaxe), na qual os objetos observados são a não-totalidade e a irracionalidade do mundo e da vida, e, mais do que tudo, os efeitos que essas circunstâncias produzem sobre o sujeito que, independente da sua vontade, nelas se encontra.

Nos antipoemas, aquilo que o sujeito diz de si não lhe pertence necessariamente; ele não é capaz de se definir por autodeterminação, pois, por mais que tente, não é nunca capaz de forjar uma imagem completa e consistente de si, seja para o leitor, seja para si mesmo. Para além, seu discurso se dissolve na linguagem comum, não sendo possível, muitas vezes, dizer se quem fala é um indivíduo ou um conjunto de vozes desconexas, um “eu” coletivo, manifestação da “língua da tribo” à qual Parra alude aqui e ali. Em várias ocasiões, ainda, não mais se distinguem o que

é invenção do autor e o que foi colhido na experiência coletiva, porque aquilo que o autor inventa tem o mesmo ar de familiaridade que aquilo que ele colhe da boca do vendedor de presunto ou do dono do armazém:

[...]
Se reparte jamón a domicilio
¿ Puede verse la hora en una flor?
Véndese crucifijo de ocasión
La ancianidad también tiene su premio
Los funerales sólo dejan deudas:
Júpiter eyacula sobre Leda
Y la fucsia parece bailarina.
[...]

(“Versos sueltos”, *Versos de salón*, 1962)

O poema “Último brindis”, de *Canciones rusas*, desdobra algumas dimensões dessa inquietante incompletude e indecisão, especificamente com relação à experiência do tempo:

ÚLTIMO BRINDIS

Lo queramos o no
Sólo tenemos tres alternativas:
El ayer, el presente y el mañana.

Y ni siquiera tres
Porque como dice el filósofo
El ayer es ayer
Nos pertenece sólo en el recuerdo:
A la rosa que ya se deshojó
No se le puede sacar otro pétalo.

Las cartas por jugar
Son solamente dos:
El presente y el día de mañana.

Y ni siquiera dos
Porque es un hecho bien establecido
Que el presente no existe
Sino en la medida en que se hace pasado

Y ya pasó...,
como la juventud.

En resumidas cuentas
Sólo nos va quedando el mañana:
Yo levanto mi copa
Por ese día que no llega nunca
Pero que es lo único
De lo que realmente disponemos.

(*Canciones rusas*, 1967)

O poema tem uma estrutura simples, que beira o senso comum. A conclusão, contudo, é desconcertante: o sujeito encontra, com relação à sua experiência temporal, um paradoxo insolúvel. Na realidade, não há uma conclusão propriamente dita, mas um beco sem saída. “Último brindis” replica ainda uma passagem célebre das *Confissões* de Santo Agostinho. O trecho é do livro XI, “O Homem e o Tempo”, parágrafo 15, “As três divisões do tempo”. Vale citá-lo extensamente, para que a lógica da sua argumentação se mostre com clareza:

Não digamos pois ‘o tempo passado foi longo’ pois não encontraremos aquilo que tivesse podido ser longo, visto que já não existe desde o instante em que passou. Digamos antes: ‘aquele tempo presente foi longo’, porque só enquanto foi presente é que foi longo. Ainda não tinha passado ao não ser, e portanto existia uma coisa que podia ser longa. Mas logo que passou, simultaneamente, deixou de ser longo, porque deixou de existir.

Vejamos portanto, ó alma humana, se o tempo presente pode ser longo. [...] Porventura cem anos presentes são muito tempo? Considera primeiro se cem anos podem ser presentes. Se o primeiro ano está decorrendo, este é presente, mas os outros noventa e nove são futuros, portanto ainda não existem. [...] Pelo que cem anos não podem ser presentes.

[...]

Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em tais partes, por mais pequeninas que sejam, só a este podemos chamar de presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado que não tem nenhuma duração. Se tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço.

(AGOSTINHO, 2011, pp. 304-306)

Agostinho tentará resolver este problema ainda por muitas páginas. Os títulos dos parágrafos seguintes dão uma ideia da angústia que lhe provoca a questão: 16: “Pode-se medir

o tempo”; 17: “Através do pretérito e do futuro”; 18: “O vaticínio do futuro pelo presente”; 19: “Oração ao Senhor do futuro”; 20: “Conclusão desta análise: nova terminologia” (onde Agostinho irá propor que não falemos mais que existem tempos passados, presentes e futuros, mas falemos que há um presente do passado, como lembrança; um presente do presente, como visão; e um presente do futuro, como esperança); 21: “Novas dificuldades: como se pode medir o tempo?”; 22: “Senhor, desfazei este enigma!”.

A argumentação de Agostinho é basicamente a mesma de Parra, e a estratégia retórica adotada pelo poeta e pelo santo também é a mesma: a demonstração pelo senso comum e pela experiência empírica da inconsistência de se falar em três tempos. Para Agostinho, o futuro e o passado não existem, simplesmente; e o presente, se existe, carece de “dimensão”, ou de “extensão”.¹¹⁸ A diferença está no fato de que Agostinho resolve a matéria, depois de muito invocar Cristo, recorrendo a Deus como agência eterna, para quem tudo é, que tudo sabe e conhece, e para quem o tempo apresenta-se como Um, sua divisão sendo o efeito colateral da finitude da alma humana, que a Deus, na sua infinita presença eterna, não compete.

Parra não pode dizer o mesmo. Replicando quase literalmente a mesma linha de raciocínio e a argumentação, o poema recorre à demonstração pela evidência empírica e à utilização do mais bem afinado senso comum para transformar aquilo que em Agostinho ainda era um paradoxo epistemológico em um paradoxo ontológico, que se reflete na instabilidade de uma incompletude constitutiva da experiência do ser humano no tempo. O lugar ocupado por Deus, garantia de uma consistência final no texto de Agostinho, está vazio no poema. A que o antipoeta brinda, então, o seu último brinde? A um vazio. A uma experiência do vazio. A um não ter nem haver “ontem” ou “hoje”, e a um ter e haver “amanhã” que, na verdade, não se pode ter nem haver. A uma desposseção de toda a experiência temporal, ancorada na mais pura e empiricamente verificável demonstração. Ao fato de que a verdade do sujeito é que ele está apartado do tempo: por mais que seja por ele atravessado e que o atravesse, não há identificação possível entre sujeito e tempo; quando um está, o outro se subtrai. No limite, o tempo é o que não se deixa possuir, pois só se deixa possuir aquilo que é completo – aquilo que pode ser contado como “um”. Não parece por acaso que os verbos “*tenemos*”, no 2º verso, e “*pertenece*”, no 7º – verbos que sugerem a ideia de posse – se transformem no “*disponemos*” do último verso. Aquilo de que “*dispomos*” não necessariamente é algo que *possuímos*, e o poema parece fazer questão de marcar progressivamente esta passagem. Tratam-se, dispor e possuir, de dois modos de relação diferentes, e até, se quisermos, opostos: com efeito, dizemos que algo está “à

¹¹⁸ “[O futuro] portanto, nasce daquilo que ainda não existe, atravessa aquilo que carece de dimensão, para ir para aquilo que já não existe” (AGOSTINHO, 2011, p. 311).

nossa disposição” precisamente quando nos referimos a algo que não é nosso, que não possuímos, mas sobre o qual temos direito ao uso, temporariamente.

Mesmo nos casos mais radicais na poesia moderna o axioma da completude e da consistência raramente é desafiado. Se para os surrealistas, por exemplo, era o caso de torcer a razão unindo aquilo que racionalmente não poderia ser unido, para a antipoesia se trata de reconhecer, tal qual na experiência contraditória do tempo, que o mundo já começou partido. O sujeito pode, no máximo, tentar juntar os cacos dessa experiência fragmentária, sem jamais chegar a uma forma unívoca.

Talvez em razão dessa crescente percepção, Parra conclui, nos anos 1970, que a antipoesia das décadas anteriores havia fracassado, e que era preciso recorrer a um “novo método”. Na citação completa, da qual vimos um trecho em nota há algumas páginas:

Sería un método que podríamos llamar de discontinuo: el método de la física moderna, el método cuántico, que no concibe la realidad como continua sino discontinua. La antipoesia fallaría porque se suponía todavía que era posible reconstituir en su totalidad esa imagen, y ahora el autor se conformaría nada más que con una configuración de puntos. En la imposibilidad de reconstituir efectivamente este hombre inicial, renunciamos a esa empresa baladí y nos vamos a conformar exclusivamente con reconstituir ciertos puntos que pertenecieron a ese sujeto.

(PARRA, 1970 apud MORALES, 2006, p. 91)

A catástrofe não está diante de nós, mas é anterior a tudo: no início houve uma catástrofe, uma desintegração. Tudo já começou perdido, e o que há a fazer é tentar (sem nunca obter sucesso) remediar essa primeira catástrofe. Seria tentador imaginar que há algo aqui que se assemelha ao mito judaico-cristão da queda do Paraíso, e o próprio Parra sugere esse paralelo vez ou outra. Não obstante, o erro do paradigma da queda, nessa perspectiva, é conceber uma unidade harmoniosa inicial da qual o homem e a mulher caem. Não é este o caso aqui: aquela aparente unidade à qual os fragmentos dispersos da realidade podem retornar não passa disso – de uma aparência. A verdade é que aquilo que explodiu nunca esteve verdadeiramente coeso. O processo de desintegração do sujeito da antipoesia entre os anos 1950 e 1970, de *Poemas y antipoemas* a *Artefactos*, é a repetição dessa explosão inicial, cujos fragmentos são lançados cada vez mais longe e com maior velocidade.

[Es] como el proceso de desintegración atómica: desintegración con liberación de grandes cantidades de energía. Ese es el principio de la bomba atómica. Se desintegran los elementos, pero las radiaciones están ahí a disposición. [...] Se trata de sacar algunos

electrones que están muy sumergidos en las capas interiores del átomo. Esto es muy difícil, pero cuando se logra e entonces el átomo irradia energía, de grandes señales luminosas.

(PARRA, 1970 apud MORALES, 2006, p. 95)

6. *A verdadeira seriedade é cômica.*

ENTONCES

no se extrañen
si me ven simultáneamente
entre dos ciudades distintas

oyendo misa en una capilla del Kremlin
o comiéndome un hot-dog
en un aeropuerto de Nueva York

en ambos casos soy exactamente lo mismo
aunque parezca absurdo soy el mismo

(*Emergency poems*, 1972)

A força da antipoesia é ser capaz de incorporar a contradição sem dissolver-se em mero *nonsense*. Ao contrário, o jogo de tensões torna-se mais tenso na medida em que é apresentado e afirmado como lógico, racional. O absurdo não é absoluto: depende do paradigma adotado. O que a antipoesia parece pedir é que se considere a possibilidade de que existam outras formas de se pensar o mundo, o sujeito e o tempo-espaço. A impossibilidade de estar no Kremlin e em Nova York ao mesmo tempo tem um sentido especial no contexto da Guerra Fria, é certo. Contudo, essa impossibilidade é relativa, e depende da posição adotada pelo observador.

Para além, como cientista, Parra não poderia distinguir tempo e espaço de maneira absoluta, e muitos de seus poemas jogam com essa indistinção, manipulando um e outro. Assim, um poema parriano sobre o tempo dirá ser possível, na experiência cotidiana, que um dia seja mais longo que um ano e comporte “várias eternidades”. Se antes tínhamos o problema de se estar em dois lugares no mesmo instante de tempo, aqui temos muitos tempos contraditórios e auto-excludentes no mesmo lugar (Santiago):

CRONOS

En Santiago de Chile
Los
 días
 son
 interminablemente
 largos:
Varias eternidades en un día.

Nos desplazamos a lomo de mula
Como los vendedores de cochayuyo:
Se bosteza. Se vuelve a bostezar.

Sin embargo las semanas son cortas
Los meses pasan a toda carrera
Y los años parecen que volaran.

(*Canciones rusas*, 1967)

A incompletude e o senso comum têm grande proximidade em Parra, formando o par que constitui o mundo antipoético, mundo que é, por essa razão, tragicômico (ou antes: comitrágico, já que é a piada que está sempre em primeiro plano). Há na experiência do senso comum algo de natureza incompleta: o senso comum, em Parra, é sustentado em si mesmo, sem nenhuma reserva; mas é precisamente o gesto de sustentá-lo até o final que termina por minar as bases sobre as quais o mundo, compreendido a partir do senso comum, se sustenta. A insistência e a adesão incondicionais ao senso comum são a crítica maior da antipoesia à totalidade orgânica ou harmônica de um mundo que pudesse, a partir disso, fazer sentido. O que se dilui no senso comum parriano, no limite do seu paradoxo, é precisamente qualquer mundo sobre o qual se possa elaborar um senso comumente sabido. Ao final estamos diante do senso comum, mas não entendemos nada (o que é um efeito mais próximo da piada do que da poesia). Ali no momento em que a linguagem é compartilhada por todos, ela se dissolve numa série de erros, fragmentos, enganos, fracassos e defeitos, incapaz de dar conta da totalidade do mundo da qual é, não obstante, a promessa. Em *Hojas de Parra* há um poema que realiza essa operação de maneira exemplarmente engraçada:

PROYECTO DE TREN INSTANTÁNEO ENTRE SANTIAGO Y PUERTO MONTT

La locomotora del tren instantáneo
está en el lugar de destino (Pto. Montt)
y el último carro
en el punto de partida (Stgo.)

la ventaja que presenta este tipo de tren
consiste en que el viajero llega
instantáneamente a Puerto Montt en el
momento mismo de abordar el último carro
en Santiago

lo único que debe hacer a continuación
es trasladarse con sus maletas
por el interior del tren
hasta llegar al primer carro

una vez realizada esta operación
el viajero puede proceder a abandonar
el tren instantáneo
que ha permanecido inmóvil
durante todo el trayecto

Observación: este tipo de tren (directo)
sirve sólo para viajes de ida

(Hojas de Parra, 1985)

Duas coisas incompatíveis encontram-se atadas à força pelo absurdo da obviedade com que o poema se resolve, atraindo e repelindo uma a outra repetidamente: a possibilidade de viajar instantaneamente de trem de uma cidade a outra e o desafio de fazê-lo sem que o trem se mova. Como a resposta a uma charada cômica (“o que é o que é: viaja instantaneamente sem sair do lugar?”), o projeto do trem instantâneo entre Santiago a Puerto Montt impõe-se para atender a exigência do viajante hipotético (chegar instantaneamente a Puerto Montt) a preço de abolir a própria viagem. Dito de outro modo, a viagem instantânea só se realiza plena e irrefutavelmente quando é abolida, quando o espaço que deveria ser percorrido entre as duas

cidades é reduzido a zero (pois o trem ocupa todo este espaço, sendo incapaz de sair do lugar, mesmo porque isso se tornou desnecessário) e o tempo de viagem é, por sua vez, alongado ao infinito (já que, uma vez que não há espaço para o trem se locomover, não há tempo suficiente no mundo para que essa viagem se complete). Como, no infinito, o tudo e o nada se encontram e se indistinguem (essa é a premissa cômica), o tempo infinito é o mesmo que a ausência de tempo, que a instantaneidade; do mesmo modo, no limite das coisas, o infinitamente próximo e o infinitamente longe são um e o mesmo. Sobra para o pobre passageiro (comicamente, excessivamente) percorrer o que restou desta transformação de tempo infinito em tempo-zero, de um lado, e de espaço-zero em espaço infinito, de outro: o espaço entre as duas cidades. A piada consiste, ao final, no fato de que tudo se moveu e se transformou sem que nada saísse do lugar, e a única coisa que se manteve fixa foi a escala humana do passageiro, que é quem deve mover-se. Diga-se de passagem, a sugestão de percorrer o espaço entre duas cidades dentro de um trem, como se este fosse um deslocamento aceitável de se pedir por gentileza ao passageiro para que o realize, possui a mesma estrutura: neste caso, o que se atrai e repele mutuamente é o pedido cotidiano pelo deslocamento do passageiro, comum em viagens de trem, e a distância absurda que precisa ser percorrida por ele.

Essa indistinção entre infinitamente perto e infinitamente longe, entre o infinitamente demorado e o instantâneo, representa uma inconsistência interna à ideia de unidade, o que nos traz de volta, pela via da estrutura cômica, à questão da incompletude, da impossibilidade de que o mundo se constitua enquanto Um. Do mesmo modo que é aceitável que o trem, uma vez ocupando todo o espaço entre as duas cidades, não precisa mais percorrer espaço nenhum, e que a viagem, por conta da imobilidade do trem, deverá demorar infinitamente (e portanto será instantânea), devemos inferir que só há unidade de tempo ou de espaço no limite em que tempo e espaço não são capazes de se constituir como Um espaço ou Um tempo – mas se partem internamente, sempre e já em dois.

Se levarmos esse raciocínio às últimas consequências, descobriremos que a mesma estrutura governa a dialética entre a seriedade e a comédia (“a verdadeira seriedade é cômica” quer dizer: a seriedade infinita, ao extremo, não se distingue da ausência de seriedade), e entre o absurdo e a lógica: não há nada mais absurdo que a lógica, como sabem todos os bons comediantes. Como sabiam os irmãos Marx. Em uma cena de *A night at the opera* (1935), Chico e Groucho estão prestes a assinar um contrato, mas, como não conseguem chegar a um acordo quanto às cláusulas, optam por rasgá-las fora uma a uma, até sobrar para cada um apenas um pequeno retalho de papel. Isso é, só há acordo entre as duas partes do contrato quanto a não

haver contrato – e é esse nada, esse não-contrato que deve ser assinado. No momento, então, em que finalmente ocorrerá a assinatura, o seguinte diálogo se dá:

Groucho: Just put your name down there and the deal is legal.

Chico: I forgot to tell you, I can't write.

Groucho: That's all right, there's no ink in the pen anyhow! But listen, it's a contract, isn't it? We've got a contract!

Chico: Oh sure!

Ao final da cena, Groucho e Chico, que em nenhum momento do diálogo discordaram efetivamente de nada – pois progressivamente, como dois cavalheiros, concordaram que discordavam e que, portanto, o melhor era rasgar esta e aquela cláusula para evitar o conflito – terminam sem contrato, concordando em não assiná-lo, isso é, concordando verbalmente e de comum acordo com o fato de que não assinarão o contrato, mas selando assim o contrato que acabaram de rasgar. O projeto de trem instantâneo de Parra compartilha essa mesma natureza do não-contrato entre as partes. No caso do poema, trata-se do não-contrato entre o bom senso do idealizador do projeto (que pede apenas que o passageiro se desloque através dos vagões por todo o trajeto) e a demanda não atendida do passageiro, que queria chegar instantaneamente a Puerto Montt.

A diferença que Alenka Zupančič (2008, pp. 135-139) propõe entre a estrutura de temporalidade da piada e da “sequência cômica”, ou *gag*, ajuda a esclarecer a familiaridade entre o poema de Parra e o diálogo dos irmãos Marx. Zupančič atribui à piada e à *gag* dois tratamentos distintos do princípio de prazer, ou “satisfação”, postos em jogo por uma e por outra: na piada, a satisfação vem sempre ao final, através de uma *punchline* que re-significa os elementos anteriores da própria piada. Um exemplo de piada na obra de Parra é a quadra “Yo no me caso con viuda”, cujo refrão repete um motivo tradicional da poesia popular andina:

Yo no me caso con viuda
increíble pero cierto
por no ponerle la mano
donde se la puso el muerto.

O último verso funciona como *punchline*, explicitando as razões pelas quais o sujeito não se casa com viúvas. O que nos faz rir, neste caso, é a ousadia do baixíssimo gosto da piada, que não obstante fornece a explicação mais precisa e razoável de porque não se casar com uma

viúva, do ponto de vista da superstição popular de não seguir os passos de um morto para não ter o mesmo destino que ele. Seja como for, é evidente que a satisfação da qual Zupančič fala vem apenas ao final, e reorganiza em retrospectiva os elementos dos três versos anteriores, sobretudo a ideia de casamento, que a princípio poderia nos sugerir algo como uma união, um encontro entre duas pessoas, e que ao final é completamente re-significada na forma de um bruto e grosseiro “pôr a mão”. Também a rima, que só se consuma no último verso, é essencial para que a *punchline* estabeleça não apenas essa redefinição de sentido no conteúdo da piada, mas também a sua homofonia com as cantigas infantis e com as quadras populares, de onde grande parte do seu efeito cômico provém, uma vez que esse sentido, redefinido pela intromissão do mau-gosto dos últimos dois versos, está em completa desconjuntura com o que se esperaria de uma quadrinha popular ou de uma canção de brincar infantil, tanto pelo tom inadequado quanto pela seriedade do assunto.

“Proyecto de tren instantáneo de Santiago e Puerto Montt” tem outra estrutura. Já na primeira estrofe a *punchline* é revelada. Na verdade, podemos dizer que a primeira estrofe do poema, em si mesma, já é uma piada – poderia ser lida isoladamente, e teria o mesmo efeito cômico das *Coplas de navidad*. Contudo, o poema não termina nesta primeira piada, mas, como na sequência cômica definida por Zupančič, o que se segue é um “manter viva e aberta” aquela satisfação ou prazer que disparou a *gag*. Como se passasse a explicar a piada, o poema se dedica a enumerar as vantagens que o trem instantâneo teria, o seu funcionamento, as suas limitações. No entanto, toda essa explicação está desde já contaminada pela “discrepância” (conforme o termo de Zupančič) que se estabeleceu na primeira estrofe, e que determina a comicidade de tudo o que se segue: “*The inaugural surplus introduces a fundamental discrepancy that drives comedy further and further, and it is this surplus/discrepancy itself that serves as the ‘glue’ of the comic events*” (ZUPANČIČ, 2008, p. 140).

Do mesmo modo, na *gag* dos irmãos Marx o ato de rasgar repetidamente o contrato a cada cláusula e a cada novo desacordo provoca a discrepância que gera a primeira satisfação, o primeiro riso, e que determina e conduz toda a sequência que dali se desdobra, até o retalho que sobra para ser assinado e a não-assinatura deste não-contrato por dois cavalheiros que, precisamente por conta daquela primeira discrepância, são capazes de selar o acordo que o contrato estabelecia em primeiro lugar.

Essa ambivalência do resultado que se constitui a partir de uma discrepância, de um riso diante do absurdo, carrega um signo que também poderíamos caracterizar como tragicômico; de fato, a experiência do paradoxo do óbvio, tão cara em Parra, é a marca da liberdade de um sujeito que se vê livre de todo mistério, mas que não pode seguir adiante a partir daí, limitando-

se a contemplar sem contemplação (como se contempla uma piada) essa existência nua na qual, como na sentença de Alberto Caeiro, o único mistério é não haver mistério.

Pensadas não necessariamente como estruturas, mas como gêneros literários, no seu sentido usual, comédia e tragédia, no limite, se confundem – sobretudo a comédia e a tragédia modernas. Kafka é certamente o exemplo máximo dessa ambiguidade, mas já há uma dimensão melancólica e trágica na figura certamente cômica do Quixote, e há também, no Rei Lear, uma das personagens mais perfeitamente trágicas do teatro mundial, um aspecto cômico, na sua velhice gagá. Cômico precisamente na sua incapacidade de saber-se trágico. Os bobos de Shakespeare sempre estão ali, no dobrar da esquina das tragédias, prontos para ressaltar essa dimensão. Não foi à toa que Parra, representante de uma tradição que não crê na fácil separação entre as coisas, e sendo um poeta eminentemente cômico, traduziu o *Rei Lear* de Shakespeare. A tragicomicidade da antipoesia, ou o seu efeito tragicômico (ou comitrágico) tem por causa uma aparelhagem tal que visa inverter os sentidos espontâneos que usualmente se atribui aos vetores trágico e cômico.¹¹⁹ Dizemos que o herói trágico é aquele cujo sacrifício redime a comunidade (a propósito do qual René Girard fala em um “bode expiatório”),¹²⁰ e, por consequência, redime a si mesmo, sai da história para entrar no mito: para isso, é fundamental que ele seja culpado do que quer que seja acusado. E dizemos do herói cômico aquele que salta por cima dos próprios ombros e age como se soubesse que tudo não passa de um jogo de aparências, no qual a tragédia é apenas um mal-entendido: essa é a sua inocência fundamental.

¹¹⁹ Alenka Zupančič caracteriza a tragicomédia como um gênero a parte, marcado pela repetição da tragédia. A ideia é a de que a tragédia só pode se realizar uma vez; se for repetido, o trágico perde o seu efeito – o que não quer dizer, e este é o ponto importante, que ele se torna cômico. Zupančič argumenta que, ao contrário, a tragicomédia é ainda pior, em termos de horror e miséria, do que a tragédia, pois ao contrário desta não há mais, na tragicomédia, espaço para redenção daquele que sofre: “a verdadeira miséria não chega nem a ser trágica”. A tragicomédia seria, então, a repetição mecânica ou banalização do horror, simplesmente. Evidentemente, não é disso que se trata em Parra, ou não apenas disso; não obstante, algo se repete na antipoesia, e alguma zona de intersecção entre o cômico e o trágico certamente se produz nessa repetição. A princípio eu sugeriria pensar a antipoesia, para seguir a pista de Zupančič, não como uma tragicomédia, mas como uma *comitrágica*; se para Zupančič a tragicomédia é uma “comédia da tragédia” (enquanto a comédia, diga-se de passagem, é – muito a propósito, especulativamente – descrita como “comédia da comédia”), a comitrágica da antipoesia poderia ser caracterizada como uma tragédia da comédia. Digamos, algo que se inicia como comédia mas que possui um fundo trágico, sem ser propriamente nunca uma tragédia de fato – mas, e essa implicação teria consequências, deixando de ser puramente cômico. A ideia de uma comitrágica, contudo, não se sustenta nesses termos; com efeito, se pensarmos no esquema de Zupančič, só são possíveis os três gêneros: tragédia, tragicomédia e comédia; ou: tragédia, comédia da tragédia e comédia da comédia. Uma “tragédia da comédia” seria impossível; seria desde já pura e simplesmente cômica, pois a repetição, necessária para se construir este hipotético quarto termo, já é um aspecto da comédia. Em outras palavras, se a tragédia repetida pode se tornar tragicomédia, a comédia repetida não pode nunca se tornar nada além daquilo que ela já era: comédia. Ou ainda: por ser a repetição pura e simples, por ser constituída apenas pelo próprio mecanismo de repetição, a comédia não pode ser repetida. (Para ver esta discussão levada a cabo com muito mais desenvoltura, cf. ZUPANČIČ, 2008, p. 175).

¹²⁰ GIRARD, 2008, pp. 91-115.

As figuras que aparecem nos poemas de Parra estão permanentemente tensionadas entre estas duas inversões: por um lado, o destino do herói trágico é verdadeiramente cômico; toda a montagem redentora que o sacrifício confere ao herói, na tragédia, cobra como preço a ignorância de que o próprio sacrifício que redime o herói – e garante a sua tragicidade – não passa de um artifício, de uma simulação. Por outro, o verdadeiro destino da personagem cômica é trágico: não porque não comporta qualquer redenção, mas porque essa auto-transcendência, esse sair de si mesmo, típico do gesto cômico – que é o gesto do estranhamento do teatro épico de Brecht, ou das comédias dos irmãos Marx – é em si uma espécie de sacrifício, um comprometimento com um universo mimético cuja consequência é, forçosamente, o encontro com a opacidade do seu próprio destino.

VII. TENSÃO: O SENTIDO DA RUPTURA – Negar o que nunca houve

1. Ao fim e ao cabo, é preciso pensar com calma o gesto antipoético que pretende instalar-se como ruptura em relação a uma era anterior da poesia. Colocar-se a si mesmo contra “tudo o que veio antes” é um gesto particularmente moderno, que marca a aventura intelectual e cultural dos séculos XIX e XX em muitos dos seus momentos decisivos; como tal, esse gesto pode ser compreendido, ele mesmo, como fenômeno do seu tempo. Mladen Dolar sintetizou este problema ao elencar diversos exemplos de ruptura na modernidade (apenas para contexto, o objetivo de Dolar na citação a seguir é ilustrar a tendência pós-metafísica que, segundo ele, teria tomado conta da filosofia após Hegel, e cujo mote, de Nietzsche a Deleuze, seria declarar superado o “duplo paradigma do *telos* e da Totalidade”):

There once was an Era ruled by these monsters [as noções de *telos* e Totalidade], and particularly in the monstrous figure of Hegel, as a short-hand for an epoch. [...] But did such an Era and such a figure ever exist? This myth is concomitant with other foundational myths of Modernity, inaugurating Modern art, like *mimesis*: “there once was the mimetic art, that Modernity has heroically done away with”. Against this, one could maintain two theses: first, there never was such a thing as mimetic art, as it is usually described; and second: no, Modernity has rather disavowed the mimetic core, without bidding farewell to it. Or to take for instance the Brechtian notion of estrangement [...]: “there once was the Aristotelian theatre, based on empathy and identification; and then Brecht came along and undermined its presuppositions by the effect of estrangement”. But did such a theatre ever exist? Consequently, one could maintain, there never was such a theatre which would answer this description – and second: nevertheless, the Brechtian estrangement didn’t quite dismantle it. Or the narrative of Benjamin’s notorious piece, which is usually spelled out like: “there once was the Auretic art, and the advent of mechanical reproduction has dismantled it”. Again one could maintain this: there never was quite the art to answer that description.

(DOLAR, 2013)

Não é a pertinência do diagnóstico de Dolar quanto à tendência pós-metafísica da filosofia contemporânea que nos interessa aqui, mas a sua forma. A reflexão de Dolar nos convida a estender a mesma pergunta também a Parra e à antipoesia; parafraseando-a, poderíamos dizer que, segundo a linha antipoética, “houve certa vez uma arte pura, do Olimpo, uma poesia de terno e gravata, eloquente, pedante, contaminada por um cristianismo clandestino, ancorada no paradigma da criação e na qual o sujeito é um ser coerente e coeso... até que veio a antipoesia e pôs fim a tudo isso, propondo no seu lugar uma poesia suja, das ruas,

cotidiana, vulgar, marcada pelo retorno ao paradigma da *poiesis*, da arte como fazer, e não como criação, e na qual o sujeito é um conjunto de estilhaços incoerentes e inconstantes”.¹²¹

Ao que, ainda parafraseando Dolar, seguiria a resposta: nunca houve tal poesia pura, nem nos momentos mais engomados do Romantismo, do Modernismo ou do Parnasianismo; e mesmo assim, a antipoesia nunca foi capaz de se livrar desse paradigma poético tradicional. Algo dessa consciência, diga-se de passagem, pode estar subjacente já na própria estrofe final de “La montaña rusa”. A leitura habitual deste poema costuma sublinhar o êxito do poeta que se vangloria por ser capaz de fazer o leitor sair da “modorra catártica” da poesia tradicional; contudo, creio que o oposto *também* é verdadeiro. A substituição de um paradigma por outro não traz consigo uma promessa de felicidade, mas um aviso, potencialmente disruptivo e violento, que se trata, no limite, do potencial fracasso de toda a empreitada antipoética – fracasso esse que persegue de muito perto, como um fantasma, toda a obra de Parra:

[...]

Suban, si les parece.

Claro que yo no respondo si bajan

Echando sangre por boca y narices.

(*Versos de salón*, 1962)

A observação pode interessar por revelar o profundo núcleo moderno da obra de Parra, em consonância com as obras de Baudelaire, Brecht, Benjamin, mas também de Nietzsche, Wittgenstein, Deleuze – esse “ser contemporâneo por fracasso”, por fracassar ali no mesmo lugar em que todo o pensamento contemporâneo a ele também fracassa, no instante em que se exige que se rompa com a era anterior. Na verdade, não há maneira mais consistente de pertencer a uma época do que fracassar da mesma maneira que as suas principais linhas de força fracassam.

É na tensão com a poesia de um autor como Borges, por exemplo, projetado por Parra como um dos cânones absolutos da moderna poesia hispano-americana, que essa dialética vem à tona – embora poucas vezes essa tensão seja tematizada de maneira direta tão como no poema “Quedate con tu Borges”, cuja declamação e análise subsequente encerram a “Charla de Temuco”, conduzida por Parra no Liceo de Niñas Gabriela Mistral, em Temuco, 1982:

¹²¹ “Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa”.

QUEDATE CON TU BORGES

él te ofrece el recuerdo de una rosa amarilla
vista al anochecer
años antes que tu nacieras
interesante, puchas qué interesante!
en cambio yo no te prometo nada
ni dinero ni sexo ni poesía
un yogurt es lo + que podría ofrecerte.

Talvez este poema sea ilustrativo para decir algo acerca de cómo se constituye un antipoema. Ustedes ven que empieza muy solemne el poema, empieza simplemente repitiendo y traduciendo unas líneas de un poema de Borges. Esas líneas me encantaron, las aprendí de memoria. Él escribió este poema en inglés; en inglés creo que dice así: *“I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before you were born”*. [...] Esto es poesía pura y del más alto coturno, evidentemente. Pero fíjense en lo que viene inmediatamente a continuación: “Interesante, puchas qué interesante! / En cambio yo no te prometo nada / Ni dinero ni sexo ni poesía / Un yogurt es lo más que podría ofrecerte”. La primera parte, evidentemente, es poesía y la segunda parte es antipoesía. Pero yo diría también que la segunda parte es vida: la primera parte es vida, pero la segunda parte también lo es.

(PARRA, 2015, p. 187)

2. A “vulgaridade” da qual Parra fala para caracterizar o elemento que a antipoesia pretenderia introducir à poesia ocidental (e a qual o *yogurt* acima representa), está não apenas no repertório de temas que entram na sua poesia, mas também, como vimos no exemplo do Cristo de Elqui, na sua retórica e na articulação rítmica, que procura desfazer a eloquência “bem-feita” da poesia “de terno e gravata”. Esta vulgaridade da “língua da gente” é aquilo que não cessa de retornar na obra de Parra, como um refluxo ou, para dizer vulgarmente, como os dejetos de um encanamento entupido. Já em *Emergency poems*, publicado alguns anos antes dos primeiros sermões de Elqui, ela está primeiro plano, no poema “Moscas en la mierda”:

MOSCAS EN LA MIERDA

Al señor -al turista- al revolucionario
me gustaría hacerles una sola pregunta:
¿alguna vez vieron una nube de moscas

revolotear en torno a una plasta de mierda
aterrizar y trabajar en la mierda?
¿han visto moscas alguna vez en la mierda?

porque yo nací y me crié con las moscas
en una casa rodeada de mierda.

(*Emergency poems*, 1972)

A repetição é um dos expedientes da vulgaridade; naquilo que causa enjoo, nojo, repulsa, está sempre envolvida alguma operação de repetição – a repetição do que retorna, do que se recusa a descer, a ser assimilado pelos bons modos; a repetição que tanto se reprime nos manuais do “bem escrever”, nas aulas de redação; o imperativo de não repetir palavras, o uso de sinônimos como garantia ou demonstração de boa cultura e elegância retórica. O poema, por sua vez, faz o oposto: os versos repetem insistentemente os dois elementos nucleares do título, “*mierda*” e “*moscas*”, conferindo-lhes um ritmo que poderíamos chamar sem reservas, dado também o conteúdo explícito do poema, de vulgar. À exceção dos dois primeiros versos, introdutórios na matéria, que apresentam os interlocutores a quem se quer questionar e, em seguida, colocam a questão do que virá a seguir, todos os versos que se seguem trazem ou a palavra “*merda*”, ou a palavra “*mosca*”, ou as duas (v. 6), sempre ao final; o esquema de últimas palavras dos versos é o seguinte: *revolucionario – pregunta – moscas – mierda – mierda – mierda – moscas – mierda*. Esta glosa com as palavras que encerram os versos talvez resuma bem o poema: aí está o seu núcleo, que poderia ser reduzido somente a esta frase, ou anti-frase, gramaticalmente desarticulada, e tão mais eloquente por isso: “*revolucionário, pergunta: moscas, merda, merda, merda... moscas merda?*”. Há um humor implícito nesse expediente vulgar da repetição, que certamente foge às convenções da fala educada, e beira a inconveniência e a agressividade. Não por acaso, ainda, o poema iguala desde o primeiro verso o turista ao revolucionário, como se ambos compartilhassem, talvez, a idealização de uma vida simples ou pobre, em meio à qual o eu-lírico sabe haver apenas “*merda*” e “*moscas*”.

Não obstante, quando Parra diz estar opondo ao vício do pedantismo a vulgaridade, é preciso entender que, uma vez que está sendo mobilizada a dimensão da tal “cultura popular” a que ele tanto recorre, se está mobilizando também um dispositivo interno da antipoesia, o qual eu gostaria de propor que seja pensado com respeito ao nexos constitutivo da tradição metafísica ocidental entre ser e ente, ou essência e existência. Aquele comum a que Zurita se refere (talvez forçando um pouco a barra) como o “profundo comunismo das palavras”, em referência à antipoesia parriana (ZURITA apud PARRA, 2014), não pode se manifestar como

expressão de um indivíduo (o poeta) mas deve se manifestar como expressão de todos, “na língua da tribo”. Esta poesia do senso comum (não no sentido do que é simplório, mas daquilo que é o sentido comum da relação com a linguagem) é, no limite, uma poesia *impessoal*. Quanto mais “eus” aparecem nos antipoemas, tanto mais impessoal ela se torna, pois estes “eus” não são mais do que o “eu” que fracassa em *tomar para si* a linguagem, privatizá-la, fazer dela a expressão de uma individualidade sem par na experiência dos outros mortais. No dialeto antipoético, a ideia de “poetizar” está pejorativamente ligada à ideia de individualização da palavra, de privatização da linguagem comum da tribo.

Por outro lado, os antipoemas tampouco funcionam através da mera identificação com a experiência do leitor, como se este pudesse dizer: “eu também sinto isso, isso também me pertence”; ao contrário, a experiência do encontro com a antipoesia é a experiência de encontro com aquilo que fundamentalmente não pertence a ninguém; é a identificação de um estranhamento, de uma impossibilidade de identificar-se totalmente com o poema, ao mesmo tempo em que ele se apresenta como aquilo que mais corresponde à experiência comum e cotidiana da linguagem. Com efeito, diante da obra de Parra, encontramos uma inversão cômica do contraditório par aristotélico “terror e piedade”: uma anti-catarse humorística que alterna permanentemente entre o gozo e o autodesprezo. A substância dos antipoemas, o “comum da linguagem”, pertence apenas a si mesma, e – emprestando a expressão de Agamben – usa a si mesma.

É nos *Artefactos* que isso se torna mais evidente. A partir de 1972, com a publicação dessa coleção de curtos poemas visuais, pequenas *boutades*, colagens e desenhos feitos à mão, aquilo que (sendo um pouco mais rigoroso) chamamos de “antipoemas”, isso é, a poesia parriana dos anos 1950-60, encontra o seu limiar.

Los artefactos resultan de la explosión del antipoema. En la *Antología* de Jorge Elliot, del año 57, viene un poema que se llama “Versos sueltos”, donde yo intercalo varios textos que son como avisos: “se reparte jamón a domicilio”, “véndense crucifijo de ocasión”. Ahí están ya los artefactos, pero todavía no se ha producido la explosión del poema. Bueno, los artefactos son más bien como fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la muchedumbre. Primero tiente que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de una gran cantidad de energía y pueden atravesar entonces la capa exterior del lector.

Esses poemas visuais curtos, que muitas vezes parecem querer deixar de ser poesia e se transformar em piada, constituem uma ruptura interna à antipoesia, um limiar a que a experiência dos anos 1950-60 chega, e que só será resolvida com a fragmentação da obra, a partir dos anos 1970, em uma multiplicidade de poemas visuais, colagens, fórmulas concisas, e logo em sermões de pregação, poemas ecológicos, trocadilhos, discursos, instalações etc. Com efeito, a partir de *Artefactos* deixa de ser possível falar da obra de Parra apenas como um conjunto de livros de versos, como na obra de um poeta “tradicional”; desse momento em diante, ela passa a incorporar diversas e contraditórias manifestações não apenas escritas, mas visuais e orais, que irreversivelmente terão, no conjunto da obra, pé de igualdade com a poesia em verso que, até o fim, seguirá sendo publicada em livro.

Não obstante, um aspecto decisivo (já presente nos primeiros livros) vem à tona com o limite a que chegam os antipoemas, nos anos 1970. Fazer a poesia do senso comum, condensada nos *Artefactos* como um estranho amálgama de propaganda publicitária e fórmula matemática, cujo imperativo é dizer o máximo com o mínimo, significa perguntar: o que é o comum da linguagem? E logo: como esse comum se manifesta na experiência? A primeira pergunta diz respeito à própria substância da linguagem; a segunda, à sua manifestação concreta, singular.

Sobre esta questão, a entrevista de Leonidas Morales com Parra, de 1970, dá pistas de que, nos *Artefactos*, trata-se de fazer com que a linguagem aluda a alguma dimensão anterior ao próprio objeto linguístico que realiza este gesto:

L.M.: En un cierto sentido el artefacto contendría una suerte de gesto indicativo.

N.P.: Un gesto indicativo, una interjección.

(MORALES, 2006, p. 88)

Do que se trata, exatamente, esse gesto indicativo? Para onde a famosa figura de Parra, o coração com olhos, desenhado repetidamente por ele em todo o canto da obra, está insistentemente apontando?

¹²² Ainda que os *Artefactos* representem uma “explosão do antipoema”, é claro que “antipoesia” se refere a todo o arco da experiência parriana; não faria sentido dizer que a partir dos anos 70 Parra deixa de fazer antipoesia, senão que, nos seus termos, deixa por um período de fazer antipoemas – o que é muito diferente.

RESPUESTA DEL ORÁCULO

Hagas lo que hagas te arrepentirás

(“Las bandejitas de la Reina”, *Obras públicas*, 2006)¹²³

Falar em uma “interjeição” significa, em princípio, assumir que a palavra poética se relaciona com uma substância anterior à linguagem, indicando-a? Se a nossa leitura da antipoesia a partir da teoria da comédia de Zupančič tem validade, não há qualquer tipo de essencialismo do espírito na obra de Parra. É preciso entender, então, que tipo de ideia de substância esse “comum” da linguagem representa, se é que se pode falar nesses termos.

Na segunda parte de *O uso dos corpos* (o último volume da saga *Homo Sacer*, que saiu em italiano em 2014) Agamben demonstra como o nexos problemático entre essência e existência – a ambiguidade da relação entre uma e outra, sempre na gangorra entre identidade e diferença – constitui o centro nervoso, nunca resolvido, da metafísica ocidental, que tem

¹²³ Publicado também em “Artefactos Visuales”, catálogo de exposição (org. Colombina Parra, Hernán Edwards, Marcial-Cortés Monroy), Universidad de Concepción, março/ 2002.

origem no par potência/ato de Aristóteles, e se desdobra no mesmo par ser/ente de Heidegger. Falar na relação entre o ser e o ente é falar na relação entre uma substância (una, infinita, indeterminada, genérica) e a sua manifestação no mundo (múltipla, finita, determinada e singular). Na tradição escolástica e teológica investigada por Agamben, esse problema é o problema, naturalmente, de como Deus se manifesta na sua criação: é o mundo uma emanção da substância divina, idêntico a ela, ou são as pessoas, as coisas e tudo o que existe algo essencialmente diferentes de Deus, embora dele derivem, na terminologia escolástica, como “causa primeira”?

A solução do impasse, para Agamben, está na teoria do sujeito de Foucault, segundo a qual o “‘Si’ não é nem uma substância nem o resultado objetivável de uma operação (a relação consigo): é a própria operação, a própria relação” (AGAMBEN, 2017, p. 125). Desse modo, podemos dizer que não há substância ou essência antes da relação da linguagem consigo mesma: a linguagem é essa relação, esse usar a si mesma, o que estaria de acordo com a ideia de Zupančič de que, na comédia, não há um espírito pressuposto que se manifesta na linguagem, mas, ao contrário, o que ocorre na linguagem cômica é, precisamente, a *produção* de um espírito incompleto, fragmentário, contraditório e, o mais importante, processual. É a isso que remonta, no limite, o problema do *uso* da linguagem na antipoesia: não apenas a categoria do “uso” nos serve para esclarecer o caráter profano da sua relação com a arquitetura simbólica do ocidente (conforme demonstramos nos capítulos anteriores), mas também é a partir do uso de si que a linguagem, nos antipoemas e sobretudo nos *Artefactos*, vem a ser. Nestes poemas concisos e precisos, é como se a linguagem pusesse a si mesma em prática, o que se confirma a partir da constatação de que não se pode falar, segundo o próprio Parra já apontara, em um “sujeito” dos *Artefactos*, propriamente dito, e muito menos em um “eu”. O “sujeito” dos *Artefactos* lembra muito mais o sujeito evasivo e disperso de um grafite ou de uma pichação em um muro do que o “eu” da tradição poética ocidental, e o poema está muito mais no gesto da sua inscrição neste “muro” da linguagem do que, propriamente, na articulação de uma subjetividade poética singularizada:

La identidad [psicológica] se pierde totalmente en los artefactos. En el personaje de *Versos de salón* y de *La camisa de fuerza* hay una unidad, eso es innegable. Hay un tipo de histeria, un tipo de conflicto psicológico, pero perfectamente determinado. En cambio el rostro desaparece totalmente en los artefactos.

(PARRA, 1970 apud MORALES, 2006, p. 94)

(Artefactos, 1972)

Curiosamente, Agamben identifica um paralelo entre o impasse substância/existência no exemplo da caligrafia – o que, para pensar a poética de Parra, tem especial interesse, pois a caligrafia é um dos elementos centrais que passam a fazer parte da obra a partir de *Artefactos*. Juntamente com a colagem e o desenho feito à mão, a caligrafia de Parra, longe de ser um elemento utilitário, mero repositório de símbolos de notação linguística, adquire um caráter consequente na construção de sentido e de efeito dos antipoemas visuais, conforme se observa no exemplo que vimos acima (“Respuesta del oráculo”). Agamben caracteriza como “tensão” o que ocorre quando os dedos se contraem para gravar a letra no papel: é uma tensão que se produz entre as dimensões da substância e da manifestação, da essência e da existência. Isso pois a caligrafia particular põe em tensão precisamente o limite entre o individual e o comum, assim como um rosto humano é sempre ao mesmo tempo único, irrepetível, e representativo de um padrão reconhecível e compartilhado. Por mais diferente que cada sujeito escreva uma determinada letra, um “a” é sempre um “a”, um “h” é sempre um “h”, e assim por diante (há toda uma ciência forense construída em torno deste problema).

A caligrafia de Parra é especialmente interessante nesse sentido, ainda, por se tratar de uma escrita propositalmente exagerada, que oscila entre o barroco e o infantil, com letras cheias de firulas desnecessárias, adornos e rococós, como se, no gesto mesmo da escrita sobre o papel,

o autor estivesse, mais uma vez, zombando daquele “poetizar” que individualiza a linguagem e apropria-se da experiência. Nesse sentido, o personagem visual que aparece nos *artefactos* (o coração com olhos) é a representação mais clara dessa tensão entre a caligrafia inconfundível de Parra e a dimensão de uma “substância comum”.¹²⁴ Tanto no uso “desubjetivado” da relação entre sujeito e língua, que traz à tona um fazer-se a si mesma da linguagem, quanto na absoluta tensão representada pelo recurso da caligrafia – o mais individualizado e o mais comum dos recursos – a obra de Parra a partir dos anos 1970 passa a pôr em cena também no plano da visualidade a perpétua tensão entre estas duas dimensões.

A disputa de Parra sempre fora, desde o início, com a eloquência poética;¹²⁵ no mesmo sentido, a antipoesia pisa e repisa, ao longo das décadas, distintas tentativas de empurrar para um segundo plano a expressão individual do autor, em favor das múltiplas expressões que ganham corpo na linguagem do dia a dia. Evidentemente, o efeito prático e poético desse esforço é o retorno violento de uma expressão profundamente marcada por uma eloquência particular, que, conforme a obra se desenvolve, pode ser cada vez mais facilmente identificada como “parriana”. É uma contradição; de qualquer modo, Parra não desiste, e quanto mais a antipoesia se transforma em uma marca registrada sua, mais ele a quer como uma “língua da tribo”.

3. A certa altura da sua entrevista com Parra, Morales observa que os *Artefactos* são “*formas de lenguaje que tú no creas ni inventas [...] sino que las encuentra ya listas y acabadas*” (MORALES, 2006, p. 85). Respondendo, Parra põe em questão uma importante operação da sua trajetória poética, que diz respeito à reorientação da ideia de criação de volta ao sentido original do paradigma poético:

Personalmente la palabra ‘creación’ la he eliminado hace mucho tiempo de mi vocabulario. Me parece una palabra pomposa, mitológica y engañosa. Yo prefiero usar en vez de la palabra ‘creación’, la palabra ‘hacer’.

(PARRA, 1970 apud MORALES, 2006, p. 85)

¹²⁴ Vale notar ainda que, ao contrário do que faziam os poetas concretos brasileiros, que desde os anos 1950 experimentavam com elementos de serialismo e repetição, utilizando tipografias vindas do universo da publicidade e da indústria e incorporando aspectos da cultura de reprodução em massa, Parra está recorrendo também à visualidade, mas frequentemente fazendo-o a partir do polo oposto, recuperando o desenho e a caligrafia como elementos que remetem ao mesmo tempo à infância e à civilização pré-industrial.

¹²⁵ “1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia” (“Notas sobre la lección de la antipoesía”, *Hojas de Parra*, 1985).

Longe de ser apenas controvérsia terminológica, a preferência pela palavra “fazer” implica na recusa de toda uma tradição ocidental da atividade poética, cujo início se deu com a substituição do termo grego *poiesis* (que quer dizer justamente “produzir” ou “fazer”) pelo latino *creatio*, manobra da qual deriva o paradigma estético e teológico que herdamos hoje.¹²⁶

A ironia é que, ao lançar-se contra esse paradigma, que está na base de toda a poesia ocidental, Parra recupera precisamente o sentido original de poesia, conforme o seu uso antigo. Este é mais um dentre os vários paradoxos: a antipoesia não encampa uma batalha simplesmente contra a poesia, mas realiza uma luta interna à poesia, no limite, pelo sentido original de poesia: poesia como o uso da linguagem por si mesma:

L.M.: Me gustaría ahora que tú trataras de describir lo que es un artefacto.

N.P.: Yo prefiero decir que un artefacto es una configuración lingüística autosuficiente, que se basta a sí misma. La palabra “autosuficiente” es una noción que viene de otros sectores del pensamiento, no está muy manoseada y no presupone un juicio de valor... Una configuración lingüística que tiene sus leyes propias, digamos, que se sostiene por sí misma. Una estructura lingüística, en último término, primaria sí, muy elemental...

(MORALES, 2006, p. 88)

Na crítica que Parra repete aqui e ali aos poetas “pequenos deuses” está implícita a crítica ao paradigma da criação *ex nihilo*. Andreas Speer, em artigo para a revista *Viso* (2008), localiza isso a que estamos nos referindo na diferença, em Tomás de Aquino, entre o primeiro modo de criação, a criação a partir do nada, reservada exclusivamente a Deus, e o terceiro, que diz respeito à atividade da criação humana, à “produção como atividade, como *facere*”, para lembrar que o exemplo de Tomás de Aquino para este terceiro modo de criação, a criação como “fazer”, é o artista ou artesão (*artifex*):

Ele esclarece esse terceiro modo de produção tomando como exemplo o *artifex*, que permanece preso tanto aos dados prévios materiais quanto às formas substanciais, ou seja, à natureza, na medida em que esta significa a matéria e a forma de uma coisa e detém o caráter de um princípio (*Summa theologiae* I, q. 45, a. 2, c).

(SPEER, 2008)

¹²⁶ Segundo os teólogos medievais, Deus *criou* o mundo a partir de um modelo que ele via na sua mente.

Com a desintegração do sujeito, cujos fragmentos e estilhaços saem em disparada nos *Artefactos* de Parra, não faz mais sentido sustentar o paradigma da criação *ex nihilo*, que depende sempre de uma dialética da vontade como gesto criador que opera a passagem do não ser ao ser; na *poética*, no fazer do artefato, ao contrário, aquilo que vem a ser o faz a despeito, no limite, de uma vontade soberana – faz-se como “por si só”. Paradoxalmente, contudo, esse “por si só” se dá apenas através da ação humana, não mais compreendida como entidade mediadora entre essência e fenômeno, como na figura do criador excepcional, mas antes como o nome, simplesmente, de uma relação da linguagem consigo mesma.

4. Especialmente no ponto de virada representado pelos *Artefactos* é onde mora ao mesmo tempo o signo da ruptura antipoética e o seu, por assim dizer, calcanhar de Aquiles. Se, como sugere Dolar, todos os gestos de ruptura que marcam a modernidade estão atravessados por essa estranha dialética negativa (o que se nega nunca existiu em verdade, e não obstante não desaparece totalmente no ato de negar), isso que não desaparece na antipoesia, mesmo após o seu *tour de force* chegar ao limite dos *Artefactos*, é, precisamente, a *tensão*. Quem coloca a questão em termos precisos é, novamente, o próprio Parra, consciente do problema ao responder à pergunta de Morales sobre se o método da “palavra falada” representa um enfrentamento com a ideia de “tensão poética”:

Esta tensión a mí me molesta personalmente. Me parece una forma peligrosa de impostación, de engolamiento, de convención. Es el último reducto de la convención poética, y ahí hay que pegar fuerte. Hay que llegar a un lenguaje completamente suelto, tan suelto como lo es el de la palabra hablada.

(PARRA, 1970 apud MORALES, 2006, p. 87 – grifo meu)

A tensão a que Parra se refere, fica claro, diz respeito ao que o entrevistador diz ter a ver com o que, na poesia digamos “poética”, “poetizada”, seria a base de sustentação da Beleza – a “beleza como refinamento da forma”, como coloca Parra, respondendo. A isso a antipoesia definitivamente diz que recusa, e de fato não se pode falar em Beleza nesses termos, na obra de Parra, embora já tenhamos visto que refinamento da forma e palavra falada, em que pese o que alega o antipoeta, não se opõem com toda essa veemência nos antipoemas;¹²⁷ ao contrário, a hipótese que defendemos é de que, nos antipoemas, fica evidente que um refinamento da forma existe na própria fala cotidiana (o que o próprio Parra sabe muito bem; foi ele, mais uma vez,

¹²⁷ Muito embora tenhamos que reconhecer que aí a palavra “refinamento” já perdeu todo o sentido.

quem disse que o “decassílabo é a língua da tribo” [PARRA 1989]). Por sua vez, algo da fala cotidiana existe mesmo na forma mais refinada, já que a antipoesia reporta-se ao mesmo comum da linguagem e da experiência ao qual almejam, por diferentes caminhos, todos os poetas, por mais líricos ou formalmente conservadores que sejam.

Seja como for, não se pode deixar de notar o caráter sintomático, parriano no extremo, de uma sentença como “...y ahí hay que pegar fuerte. Hay que llegar a un lenguaje completamente suelto”. Se *hay que pegar fuerte* para que algo se solte, não estaríamos de volta a uma tensão? E, mais uma vez, se as nossas hipóteses têm algum fundamento, ao ler a antipoesia como uma poesia da contradição, da falha, do fracasso, do paradoxo, não estamos o tempo todo sublinhando que a sua força é, precisamente, a sua tensão? Por mais que Parra diga o que diz, a leitura dos antipoemas é um encontro sucessivo com os mais interessantes paradoxos e contradições; sintoma disso talvez seja o fato de que praticamente todas as reflexões deste trabalho – que representam uma parcela mínima das reflexões possíveis sobre a antipoesia – terminam por encontrar algum impasse, alguma impossibilidade. Tem sido profissão de fé desta pesquisa não procurar resolvê-los, mas apenas demonstrá-los, apontá-los, e esperar que a sua exposição os mantenha abertos e instigantes.

O paradoxo final é, então, que o caminho da tensão máxima leva à soltura absoluta da palavra falada. Não se chega à poesia da vida comum simplesmente “deixando a linguagem estar” – e se sugerimos acima, com a ideia de que a linguagem “usa” a si mesma, que algo dessa natureza está em jogo, o contrário é mais verdadeiro: o usar a si mesma da linguagem não quer dizer que há algo de passivo nesse uso, pelo contrário; “*ahí hay que pegar fuerte*” quer dizer: mesmo quando a linguagem usa a si mesma, e o poeta resume-se, como nos *Artefactos*, a um “zoólogo caçando bichos” (catando nas ruas as frases mais interessantes, polindo-as e exibindo-as), mesmo e principalmente aí, a tensão está: a tensão entre uma poesia que não quer, de maneira alguma, ser tensa, que rejeita toda a geografia de tensões da poesia anterior, e que no caminho se reencontra, outra e outra vez, com o fato de que esta é a tensão formal que a constitui, irremediavelmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Nicanor Parra

PARRA, Nicanor. *100 años*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014.

_____. *Antipoems: How to feel better & look great*, edição bilingue, trad. Liz Werner, Nova York: New Directions, 2004.

_____. *Antiprosa*, Santiago: UDP, 2015.

_____. *Artefactos* (1972), in. PARRA, *Obras Completas & algo +*, I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

_____. “Artefactos Visuales”, catálogo de exposição (org. Colombina Parra, Hernán Edwards, Marcial-Cortés Monroy), Universidad de Concepción, março/ 2002.

_____. *Discursos de sobremesa*, Santiago: UDP, 2006.

_____. *El último apaga la luz – obra selecta*, Santiago: Lumen, 2017.

_____. *Emergency poems* (1972), trad. Miller Williams, Nova York: New Directions, 1972.

_____. *Lear Rey & Mendigo*, Santiago: UDP, 2004.

_____. *Hojas de Parra* (1985), in. *El último apaga la luz – obra selecta*, Santiago: Lumen, 2017.

_____. *Nuevos sermones y predicas del Cristo de Elqui*, Santiago: Universidad de Chile, 1979.

_____. *Obra gruesa*, Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

_____. *Obras Completas & algo +*, I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

_____. *Obras Completas & algo +*, II, Barcelona: Gutenberg, 2011.

_____. *Poemas y antipoemas*, Madri: Cátedra, 2011.

_____. *Poemas y antipoemas*, Santiago: Nascimento, 1963.

_____. *Sermones y predicas del Cristo de Elqui*, Santiago: Universidad de Chile, 1977.

_____. *Versos de salón* (1962), in. *Obras Completas & algo +*, I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

Sobre Nicanor Parra

AGURTO, Ernesto Pfeiffer. "Aproximación a la primera etapa escritural de Nicanor Parra, 1935-1946", *Anales de Literatura Chilena*, n. 33, jun/2020, PUC-Chile, pp. 239-266.

ANÔNIMO. "Los artefactos de Nicanor Parra: una exposición de su verdadero pensamiento político". *Puro Chile*, Santiago, 11 de fevereiro de 1973.

BAYONA, Jorge Ladino Gaitán. "Una risa en el desierto: el arte de la resurrección y sermones y prédicas del Cristo de Elqui", *La Palabra*, n.27, Tunja, 2015 (http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302015000200010).

BINNS, Niall. *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 149-174 (<https://core.ac.uk/download/pdf/290003394.pdf>).

_____. "Después de vivir un siglo – 100 años de Nicanor Parra", *Turia*, n. 112, pp. 18-28, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2014 (http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/despues-de-vivir-un-siglo-100-anos-de-nicanor-parra).

_____. "Herencias antipoéticas: Vicente Huidobro y Nicanor Parra", *Nuevo Texto Crítico*, III: 18, 1996, pp. 139-152.

_____. "Introducción", in. PARRA. *Obras Completas & algo +*, vo.l. I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

_____. "La lógica cultural de las sociedades contemporáneas: los *mass media* en la antipoesía", in. *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, Berne: Meter Lang, 1999 (<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/vals2.html>).

_____. "Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra", *Revista Chilena de Literatura*, 51, 1997, pp. 81-97 (<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39373/40986>).

_____. "Nicanor Parra y la poesía dialogada", *Atenea*, n. 510, Universidad de Concepción, 2014. (Disponível através do link: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622014000200005).

_____. "Té, margarina y austeridad. Nicanor Parra en la postguerra inglesa", *Revista Chilena de Literatura*, n. 91, Santiago, nov/2015 (<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n91/art05.pdf>).

_____. “T. S. Eliot y la otra vanguardia en Chile (Neruda y Parra)”, *Arrabal*, 1, 1998, pp. 175-182 (<https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140443/191983>).

BLOOM, Harold. “Prefacio”, in. PARRA. *Obras Completas & algo +*, I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

CARRASCO, Iván (org.). *Nicanor Parra – documentos y ensayos antipoéticos*, Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago, 2007.

CASTILHO, Juan Francisco Toro. “A recepção crítica de Nicanor Parra no Chile”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

COSTA, René de. “Introducción”, in. PARRA, Nicanor. *Poemas y antipoemas*, Madri: Catedra, 2011.

CUSSEN, Felipe. “Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados”, *Acta Literaria*, n. 46, Concepción, 2013 (<http://letras.mysite.com/fcus080816.html>).

FUENTE, José Alberto de la. “Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra”, *Literatura y lingüística* n. 18, Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 2007. (https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112007000100003).

GOTTLIEB, Marlene. “El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra”, *Atenea*, n. 510, Universidad de Concepción, 2014 (https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622014000200003).

IBAÑEZ-LANGLOIS, José Miguel. “La poesía de Nicanor Parra”, in. PARRA, Nicanor. *Antipoemas – Antología (1944-1969)*, Barcelona: Seix Barral, 1976.

_____. *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago: Nascimento, 1975.

LIHN, Enrique. *Introducción a la poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1952.

MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago: Tajamar, 2006.

_____. *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago: Andrés Bello, Estudios Filológicos, 1972.

MUÑOZ, Antonia Javiera Cabrera. “Antipoesía em *Lear rey & mendigo* de Nicanor Parra”, Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PINHEIRO, Tiago Guilherme; SILVA, Gabriela Soares da. “Convergências da poesia russa moderna na América Latina dos anos 1960: Nicanor Parra, Boris Schnaiderman, Haroldo e Augusto de Campos”. *El jardín de los poetas: revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, ano 6, n. 10, 2020.

SALVATIERRA, Prudencio de. “Poetas y antipoetas”, *Diário Ilustrado* 15/11/1962, “Apêndice: Sobre *Versos de salón*”, in PARRA, Nicanor. *Obras Completas & algo +*, I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

SCHOPF, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía – ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago: LOM Ediciones, 2000.

_____. *El desorden de las imágenes – Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*, Santiago: Editorial Universitaria, 2010.

_____. “Estructura del antipoema”, *Atenea*, 399, 1963, pp. 140-153 (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-71442.html>).

_____. “Figura de la Vanguardia”, *Revista Chilena de Literatura*, 33, 1989, pp. 133-138 (<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40459/42010>).

_____. “La antipoesía y el vanguardismo”, *Acta Literaria*, 10-11, 1985-1986, pp. 33-76.

_____. “La escritura de la semejanza en Nicanor Parra”, *Revista Chilena de Literatura*, 2-3, 1970, pp. 43-131 (<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/42219/44201>).

_____. “Las huellas del antipoema” (<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/huellas.html>).

_____. “Parra: Arqueología del antipoema”, *Texto Crítico*, N.28, 1984, pp.13-33 (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:341914>).

_____. “Prólogo: Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio”, in PARRA. *Obras Completas & algo +*, I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

SOBOTTKA, Mary Anne Warken Soares. “Traduzir antipoesia: tradução comentada do espanhol para o português de *Sermões y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

URRUTIA, María Eugenia. “El antipoema: modelo invertido del poema tradicional”, *Cifra nueva*, N°1, Trujillo, janeiro de 1992 (http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0006.pdf).

YAMAL, Ricardo. “La ironía antipoética: del chiste y del absurdo al humor negro”, *Revista Chilena de Literatura*, 21, 1983, pp. 63-91 (<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41318/42867>).

ZAMBRA, Alejandro. “Em fingimento del yo en el antipoema: estudo teórico y analisis de *Sermões y prédicas del Cristo de Elqui*, de Nicanor Parra”. Tese de Doutorado, Pontificia Universidade Católica de Chile, Facultad de Letras, 2008.

Referências bibliográficas gerais

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*, trad. Marco Antônio Casanova, São Paulo: Zahar, s/d.

_____. *Minima Moralia*, trad. Artur Mourão, Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *Minima Moralia*, trad. E. F. N. Jephcott, Nova York: Verso, 2005.

_____. “Palestra sobre lírica e sociedade”, in. *Notas sobre literatura*. trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*, trad. Artur Mourão, Lisboa: Edições 70, s/d.

AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*, trad. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte: Autêntica, 2018a.

_____. *Nudez*, trad. Davi Pessoa Carneiro, Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. “O fim do poema”, trad. Sérgio Alcides, *Revista Cacto*, vol. 1, agosto/2002.

_____. *O fogo e o relato – ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*, trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle, São Paulo: Boitempo, 2018b.

_____. *O sacramento da linguagem – arqueologia do juramento (Homo Sacer II, 3)*, trad. Selvino José Assmann, Belo Horizonte: ed. UFMG, 2011.

_____. *O uso dos corpos*, trad. Selvino J. Assmann, São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Profanações*, trad. Selvino J. Assmann, São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *The end of the poem: studies in poetics*, trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press, 1999

AGOSTINHO. *Confissões*, trad. A. Ambrósio de Pina e J. Oliveira Santos, Petrópolis: Vozes de Bolso, 2011.

ANDERS, Günther. “Commandments of the Atomic Age”, 1957, in ANDERS, Günther; EATHERLY, Claude. *Burning Conscience*, Nova York: Monthly Review Press, 1961.

_____. *Kafka: pró e contra*, trad. J. Guinsburg, São Paulo: ed. Perspectiva, 1969.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ARANTES, Paulo. *Extinção*, São Paulo: Boitempo, 2007.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, trad. Samuel Titan Jr.; José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

AYALA, Matías. “Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn”, *Revista Alpha*, Chile, s/d, pp. 253-266 (https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012014000100017).

BADIOU, Alain. *Breve tratado de ontologia transitória*, trad. Alexandre Emílio, Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. *Em busca do real perdido*, trad. Fernando Scheibe, São Paulo: Autêntica, 2017.

_____. *Logiques des mondes – L’être et l’événement 2*, Paris: Éditions du Seuil, 2006.

_____. *São Paulo – a fundação do universalismo*, trad. Wanda Caldeira Brant, São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *The age of the poets*, trad. Bruno Bosteels, Nova York: Verso, 2014.

BARADIT, Jorge. *Historia secreta de Chile, vols. 1 e 2*, Santiago: Sudamericana, 2015 e 2016.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*, trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA *Sagrada – Edição Pastoral*, trad. Euclides Martins Balancin; Ivo Storniolo, São Paulo: Paulus, 1990.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2011.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo: Cultrix, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Poems 1913-1956*, org. John Willet; Ralph Manheim; Erich Fried, Nova York: Methuen, 1976.

CHAUD, Pedro Bahamondes. “Un Rasputín a la chilena: las extravagantes andanzas del Cristo de Elqui”. *The Clinic*, 07 de maio de 2021 (<https://www.theclinic.cl/2021/05/07/un-rasputin-a-la-chilena-las-extravagantes-andanzas-del-cristo-de-elqui/>).

COHEN, Gustave. *La vida literária en la edad media: la literatura francesa del siglo IX al XV*, Cidade do México: FCE, 1997.

COPJEC, Joan. *Imagine there's no woman: ethics and sublimation*. MIT Press, 2004.

DIARIO Ilustrado. “Un demente con delírio místico”. Reportagem, fevereiro de 1931.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*, Cambridge (MA): MIT Press, 2006.

_____. “Cutting Off the King's Head” in *Lacan contra Foucault*, Nadia Bou Ali, Rohit Goel (org.), Bloomsbury Academic, 2018.

_____. “Where does power come from?”, *New Formation*, n. 35: *The ethics of violence*, 1998.

DUBUY, Georges. *As três ordens, ou o imaginário do feudalismo*, trad. Maria Helena Costa Dias, Lisboa: Estampa, 1982.

DUPUY, Jean-Pierre. *Economy and the future – a crisis of faith*, trad. M. B. DeBevoise, Michigan State University, 2014.

_____. (org.) *Self-deception and paradoxes of rationality*, Stanford: CSLI Publications, 1998

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – volume 2: formação do Estado e civilização*, trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival*, trad. Cyrill Edwards, Oxford University Press, 2006.

_____. *Parzival*, trad. Ilse Brugger; Ángel Rosenblat, Universidad de Buenos Aires, 1947.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*, trad. Célia Euvaldo, São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, vol. 4 – 1980-1988, Paris: Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund. *O chiste e a sua relação com o inconsciente*, trad. Jayme Salomão, São Paulo: Imago, 1977.

FUKUYAMA, Francis. “The End of History?”, *The National Interest*, 1989.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil – Debates y dilemas del escrito revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2000.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*, São Paulo: Edusp, 2012.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*, trad. Martha Conceição Gambini, São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*, trad. Alípio Correia de Franca Neto, São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HEGEL, G.W.F. *Ciência da Lógica, I. A Doutrina do Ser*, trad. Agemir Bavaresco; Christian G. Iber; Federico Orsini; Marloren L. Miranda, Petrópolis: Vozes, 2016.

_____. *Cursos de estética, vols. II e IV*, trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp, 2000.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*, Compañía Ibero-americana de publicaciones, 1931.

_____. *El espejo de agua y Ecuatorial*, Santiago: Pequeño Dios Editores, 2011.

HUIZINGA, Johan. *The waning o the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, trad. F. Hopman, Londres: Penguin Books, 1987.

KOTKIN, Stephen. *Stalin – vol. I, Paradoxes of Power, 1878-1928*, Nova York: Penguin, 2014.

JAMESON, Fredric. “Future city”, *New Left Review*, n. 21, mai-jun 2003.

_____. *O inconsciente político*, trad. Valter Lellis Siqueira, São Paulo: Ática, 1992.

JARDIM, G.R.; SANTOS, C.S. “É possível a lírica após Auschwitz? – Uma propedêutica à Dialética Negativa de Adorno”, *Revista Literatura e Autoritarismo*, UFSM, Dossiê n. 12, nov. 2012 (http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie12/RevLitAut_art05.pdf).

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*, trad. Álvaro Cabral; Antonio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending*, Oxford University Press, 2000.

LACAN, Jacques. *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, São Paulo: Zahar, 2006.

LIHN, Enrique. *Album de toda especie de poemas – antologia personal*, Santiago: Lumen, 2018.

LINDSAY, R. B.; MARGENEAU, H. “El problema de la causalidad”, trad. Nicanor Parra, in. PARRA. *Obras Completas & algo +*, I, Barcelona: Gutenberg, 2006.

LORCA, Federico García. *Antología Poética*, Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2007

LOURENÇO, Frederico (trad.). *Bíblia – vol. II: Novo testamento – Apóstolos, Epístolas, Apocalipse*, trad. Frederico Lourenço, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LOYOLA, Hernán. “Notas”, in. NERUDA, Pablo. *Canto general*, Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poemas*, trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaidermann, São Paulo: Perspectiva, 2009.

MISTRAL, Gabriela. *Antología de poesía y prosa*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2011.

NERUDA, Pablo. *Antologia Poética*, trad. Eliane Zagury (bilíngue), Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. *Canto general*, Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

_____. *Crepusculário*, trad. José Eduardo Degrazia (bilíngue), São Paulo: L&PM, 2007.

_____. *Odas elementales*, Buenos Aires: Contemporánea, 2004.

_____. *Residencia en la tierra*, Buenos Aires: Losada, 1969.

ORTEGA, Julio. “Prólogo – para volver al *Canto general*”, in. NERUDA, Pablo. *Canto general*, Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

OVIEDO, José Miguel. “Prólogo”, in. VALLEJO, César. *Antología poética*, Madri: Alianza Editorial, 2001.

PROENÇA, Cavalcanti M., *Ritmo e poesia*, Coleção Rex, s/d.

ROJAS, Gonzalo. *Antología de aire*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RUDA, Frank. *Abolishing freedom: a plea for a contemporary use of fatalism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*, São Paulo: Boitempo, 2009.

SALAZAR, Gabriel. *Historia de la acumulación capitalista en Chile (apuntes de clase)*, Santiago: LOM Ediciones, 2003.

SANTIAGO, Siviano. (org.) *Carlos & Mário – Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*, trad. Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letas, 1999.

SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare – The complete Works* (org. G. Taylor; S. Wells), Oxford, 1991.

SPEER, Andreas. “Tomás de Aquino e a questão de uma possível estética medieval”, *Viso: cadernos de estética aplicada*, n. 4, jan-jul/2008.

STERZI, Eduardo. *A prova dos nove – alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*, São Paulo: Lumme Editor, 2008.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, vols. 1-3, Santiago: Universitaria, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis: Vozes, 2005.

TRITTEN, Tyler. *The late F.W.J. Schelling’s criticism of Metaphysics*, Boston/Berlin: De Gruyter, 2012.

VALLEJO, César. *Antología poética*, Madri: Alianza Editorial, 2001.

_____. *Poemas humanos*, Buenos Aires: Losada, 2002.

_____. *Poesia completa*, Cidade do México: Premià, 1978.

_____. *Trilce*, Talleres Lima: Tipograficos de la Penitenciaria, 1922.

VILLON, François. *Poesia*, trad. Sebastião Uchoa Leita, São Paulo: Edusp, 2000.

WELLS, Bronte. “Nightmarish Romanticism: The Third Reich and the Appropriation of Romanticism”, *University of Alberta, Constellations*, vol. 9, n. 1, 2018 (<https://journals.library.ualberta.ca/constellations/index.php/constellations/article/view/29341/21350>).

ŽIŽEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas*, trad. Maria Beatriz de Medina, São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *For they do not know what they do – enjoyment as a political factor*, Nova York: Verso, 1991.

_____. *Interrogating the real*, org. Rex Butler; Scott Stephens, Londres: Continuum, 2005.

ZUPANČIČ, Alenka. *The odd one in – On Comedy*, Cambridge (MA): MIT Press, 2008.

ZURITA, Raúl. *Anteparáiso*, Madri: Visor, 2016.

_____. *Inri*, Santiago: FCE, 2017.

Audiovisual

A NIGHT at the opera. Dir. Sam Woods. EUA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1935. Ficção (93 min.)

BADIOU, Alain; ŽIŽEK, Slavoj. “Is Lacan an Antiphilosopher?”, UCLA, 28 de maio de 2010 (<https://www.youtube.com/watch?v=Fv5VMf-RJx4&t=634s> – acessado em 12/07/2018).

BINNS, Niall. “Antidiálogos sobre Nicanor Parra”, Casa de América, Universidad de Salamanca, 11 de abril de 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=ETd42BHUQD0> – acessado em 07/10/2019).

CACHUREO: Apuntes sobre Nicanor Parra. Dir. Guillermo Cahn. Chile, Foco Films, 1982 (produzido entre 1977 e 1981). Documentário (<https://www.youtube.com/watch?v=u1N8wDPObCk> – acessado em 23/04/2019).

DOLAR, Mladen. “Interview with Slovene philosopher Mladen Dolar”, Radio24Syv, 2012 (https://www.youtube.com/watch?v=m6sG1nw0m_w – acessado em 24/10/2021)

_____. “*Si fractus illabatur orbis*”, Villanova University, Pennsylvania, EUA, 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=liDeHZh4qJg> – acessado em 16/02/2018).

EIDELSZTEIN, Alfredo Sergio. “A topologia na clínica psicanalítica de Jacques Lacan” (conferência), Instituto de Psicologia da USP, 19 e 20 de setembro de 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=y35vOf8O6vo&t=2885s> – acessado em 17/10/2021).

JESUS Christ Superstar. Dir. Norman Jewison. EUA, Universal Pictures, 1973. Musical (106 min.)

KOTKIN, Stephen. “Spheres of influence” (série de conferências), IWM, Viena, abril/2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=sNHFGb5X7R8> – acessado em 18/04/2019).

_____. “Stalin: Waiting for Hitler, 1929-1941” (conferência), American Historical Association, Washington D. C., 12 de março de 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=cNmvgTLmg2o> – acessado em 31/08/2020).

LIHN, Enrique; PARRA, Nicanor. “Conversación de Nicanor Parra con Enrique Lihn”, s/d (<https://www.youtube.com/watch?v=xH7mvPToCDs> – acessado em 13/04/2020).

MONTY Python and the Holy Grail. Dir. Terry Gilliam; Terry Jones, Irlanda, Python (Monty) Pictures, 1975. Ficção (92 min.)

NERUDA, Pablo. “Alturas de Macchu Picchu”, leitura realizada em 10 de março de 1947, Santiago, Chile (<https://www.youtube.com/watch?v=tHHmTL1EBso> – acessado em 28/09/2019).

NICANOR Parra Sandoval. Dir. Gloria Camiruaga; Lotty Rosenfeld. Chile, TVN, 1991. Documentário (VHS, 42 min.) (<https://www.youtube.com/watch?v=PPLKDy8lmCs> – acessado em 23/04/2019).

PARRA, Nicanor. “Coplas en vivo”, Recital, Feria Internacional de los Libros, s/d (<https://www.youtube.com/watch?v=KB3N8lcAax8&t=105s> – acessado em 11/12/2021).

_____. “Discurso de Biobío”, Universidad de Concepción, 1996 (<https://youtu.be/8JPEVq1EYFg> – acessado em 15/08/2018).

_____. “El show de los libros” (entrevista), Chile, 1994 (<https://www.youtube.com/watch?v=1wEgFl9aAug> – acessado em 24/09/2017).

_____. “Entrevista a Nicanor Parra (RTVE.ES) 2001”, trecho de programa televisivo, Madri, 2001 (<https://www.youtube.com/watch?v=6j-mLF3vbGs> – acessado em 11/04/2020).

_____. Recital no Círculo de Bellas Artes, Madri, 1986 (<https://www.youtube.com/watch?v=fQng90EUMtl&t=1043s> – acessado em 10/10/2019).

_____. “Talca, Chillán & Londres. Un discurso que está por escribirse”, Universidad de Talca, 1998 (<https://www.youtube.com/watch?v=xoqpBZp3Vio>).

ROJAS, Gonzalo. “La Belleza de Pensar” (entrevista), Santiago, 1999 (<https://www.youtube.com/watch?v=GdcJuukyUWM> – acessado em 10/10/2019).

ŽIŽEK, Slavoj. “Euthanasia of Tolerant Reason”, Nova York, maio de 2006 (<https://www.youtube.com/watch?v=5OUMZ5iFqNE> – acessado em 03/01/2018).

ZURITA, Raúl. “La Belleza de Pensar” (entrevista), Santiago, 1995 e 2006 (<https://www.youtube.com/watch?v=GVemLsV0vXs> ; <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8&t=240s> – acessados em 10/10/2019).

ANEXO: POEMAS TRADUZIDOS DE NICANOR PARRA¹²⁸

(Tradução: João Mostazo)

<i>De Poemas e antipoemas</i> (1954)	258
Autorretrato	258
Advertência ao leitor	260
As tábuas	262
<i>De Versos de salão</i> (1962)	264
A montanha russa	264
Moais	265
Múmias	266
Viagem pelo inferno	267
A donzela e a morte	269
Mulheres	271
Conversa galante	273
A poesia terminou comigo	274
Borboleta	275
Versos soltos	276
Minha língua grudou no céu da boca	278
O que o defunto disse de si mesmo	281
Discurso fúnebre	285
<i>De Canções russas</i> (1967)	288
Último brinde	288
Cronos	289

¹²⁸ Compõem este Anexo as traduções de todos os poemas de Nicanor Parra mencionados ao longo deste trabalho. Os poemas estão organizados aqui de acordo com o livro em que foram originalmente publicados, e são apresentados na ordem em que aparecem nos respectivos livros. A conclusão destas traduções não seria possível sem a inestimável contribuição de Gabriel Edé.

De <i>Obra grossa</i> (1969)	290
Eu pecador	290
Manifesto	292
Os dois compadres	296
Chile	301
De <i>Emergency poems</i> (1972)	302
Se o papa não rompe com USA	302
Suponhamos que é um homem perfeito	303
Então	304
Moscas na merda	305
Tempos modernos	306
Canção para passar o chapéu	307
De <i>Sermões e pregações do Cristo de Elqui</i> (1977)	310
X	310
XVI	311
XXIII	312
XXIV	313
De <i>Novos sermões e pregações do Cristo de Elqui</i> (1979)	314
XLI	314
XLII	315
LIII	317

De “Ecopoemas” (<i>Poesía política</i> , 1983)	318
Pedestres	318
O mundo atual... ..	319
Já não pedimos pão... ..	320
Catastrofista?... ..	321
Caros alunos	322
Francamente não sei o que dizer... ..	323
 De <i>Folhas de Parra</i> (1985)	324
Descanse em paz	324
Projeto de trem instantâneo entre Santiago e Puerto Montt	325
Coitus Interruptus	326
O anti-Lázaro	327
 “Eu não me caso com viúva...” (quadra)	329
 De <i>Antipoems: How to look & feel great</i> (2004)	330
 Ressureição	330
 De <i>Meias sem par</i> (c. 1990 [2017]) ¹²⁹	331
 Fique com seu Borges	331

¹²⁹ *Calcetines huachos*, conjunto de poemas escritos em meados dos anos 1990, publicado em trechos na antologia *El último apaga la luz*, 2017.

DE *POEMAS E ANTIPOEMAS* (1954)

AUTORRETRATO

Considerem, rapazes,
Esta língua roída pelo câncer:
Sou professor de um colégio obscuro
Perdi a voz de tanto dar aula.
(Depois de tudo ou nada
Faço quarenta horas semanais.)
Que tal a minha cara dada a tapas?
Verdade que dá pena só de olhar!
E o que dirão desse nariz já podre
Pela poeira de giz degradante.

Em matéria de olhos, a três metros
Não reconheço nem minha própria mãe.
O que acontece? – Nada.
É que perdi a vista dando aulas:
A pouca luz, o sol,
A venenosa lua miserável.
E tudo para quê,
Para ganhar um pão imperdoável
Duro que só a cara do burguês
E com sabor e com cheiro de sangue.
Para quê nós nascemos como homens
Se nos dão uma morte de animais?

Pelo excesso de trabalho, às vezes
Vejo formas estranhas pelo ar,
Ouço corridas loucas,
Risadas e conversas criminosas.
Olhem bem essas mãos
E essas bochechas brancas de cadáver,

Esses poucos cabelos que me sobram,
Essas rugas escuras infernais!
E apesar disso, fui como vocês,
Jovem, cheio de belos ideais,
Sonhei fundindo o cobre
E polindo as faces do diamante:
E aqui estou eu, hoje
Atrás de uma mesa desconfortável
Embrutecido pelo tique-taque
Das quinhentas horas semanais.

ADVERTÊNCIA AO LEITOR

O autor não responde pelos incômodos que podem causar seus escritos:

Ainda que lhe pese

O leitor tem que se dar sempre por satisfeito.

Sabelius, que além de teólogo foi um humorista consumado,

Depois de ter reduzido a pó o dogma da Santíssima Trindade

Por acaso respondeu pela heresia?

E se chegou a responder, como respondeu!

De que maneira descabelada!

Se baseando em que cúmulo de contradições!

Segundo os doutores da lei este livro não deveria ser publicado:

A palavra arco-íris não aparece em nenhum lugar,

Muito menos a palavra dor,

A palavra torquato.

Cadeiras e mesas sim figuram a granel,

Caixões! materiais de escritório!

O que me enche de orgulho

Porque, a meu ver, o céu está caindo aos pedaços.

Os mortais que tenham lido o Tractatus de Wittgenstein

Podem bater no peito com orgulho

Porque é uma obra difícilima:

Mas o Círculo de Viena se dissolveu há anos,

Seus membros se dispersaram sem deixar rastros

E eu decidi declarar guerra aos cavalieri di la luna.

Minha poesia pode perfeitamente não levar a lugar nenhum:

“As risadas deste livro são falsas!”, argumentarão meus detratores

“Suas lágrimas, artificiais!”

“Em vez de suspirar, nestas páginas se boceja”

“Esperneia como uma criança de colo”

“O autor se faz entender através de espirros”

Pois bem: eu vos convido a queimar vossos navios.
Como os fenícios pretendo formar meu próprio alfabeto.

“Pra quê incomodar o público então?”, perguntarão os amigos leitores:

“Se o próprio autor começa desprezando seus escritos,
O que esperar deles?”

Cuidado, eu não desprezo nada
Melhor dizendo, eu exalto meu ponto de vista,
Me vanglorio das minhas limitações
Ponho nas nuvens as minhas criações.

Os pássaros de Aristófanes
Enterravam nas próprias cabeças
Os cadáveres dos seus pais.
(Cada pássaro era um verdadeiro cemitério voador.)
A meu ver
Chegou a hora de modernizar essa cerimônia
E eu enterro minhas plumas na cabeça dos senhores leitores!

AS TÁBUAS

Sonhei que me encontrava em um deserto e que farto de mim mesmo
Começava a golpear uma mulher.
Fazia um frio dos demônios; era necessário fazer algo,
Fazer fogo, fazer um pouco de exercício;
Mas tinha dor de cabeça, me sentia fatigado,
Só queria dormir, queria morrer.
Minhas roupas estavam empapadas de sangue
E nos meus dedos havia alguns cabelos
– Os cabelos da minha pobre mãe –
“Por que maltratas tua mãe?”, me perguntava então uma pedra
Uma pedra coberta de pó, “por que a maltratas?”.
Eu não sabia de onde vinham essas vozes que me faziam tremer,
Eu olhava minhas unhas e as mordida,
Sem sucesso, tratava de pensar em algo
Mas só via à minha volta um deserto
E via a imagem desse ídolo,
Esse deus meu, que me assistia fazer essas coisas.
Apareceram então uns pássaros
E ao mesmo tempo na escuridão descobri umas rochas.
Num esforço supremo consegui distinguir as tábuas da lei:
“Nós somos as tábuas da lei”, elas diziam,
“Por que maltratas tua mãe?”
“Vês estes pássaros que vieram pousar sobre nós”
“Eles estão aí para registrar teus crimes”.
Mas eu bocejava, me aborrecia destas advertências
“Espantem esses pássaros”, eu disse em voz alta
“Não”, respondeu uma pedra
“Eles representam teus diferentes pecados”
“Eles estão aí para te olhar”.
Então eu me volvei de novo para a minha dama
E comecei a dar nela mais forte do que antes.
Para ficar acordado tinha que fazer algo,

Era obrigado a agir
Sob pena de cair dormindo entre aquelas rochas,
Aqueles pássaros.
Tirei então uma caixa de fósforos de um dos bolsos
E decidi queimar o busto do deus.
Sentia um frio espantoso, precisava me aquecer
Mas esse fogo só durou alguns segundos.
Desesperado busquei de novo as tábuas
Mas elas tinham desaparecido:
As rochas tampouco estavam ali.
Minha mãe tinha me abandonado.
Pus a mão na testa, mas não:
Eu não podia mais.

DE *VERSOS DE SALÃO* (1962)

A MONTANHA RUSSA

Durante meio século

A poesia foi

O paraíso do tonto solene.

Até que cheguei eu

E me instalei com minha montanha russa.

Subam, se assim quiserem.

Só não sou responsável se descerem

Sangrando pela boca e pelo nariz.

MOAIS

Não se sabe muito bem se são espíritos
Ou se são monumentos funerários
Os menorzinhos têm uns quatro metros
Os maiores alcançam uma dúzia
Estes últimos se encontram deitados.

Não se sabe muito bem se são de pedra
Essas enormes rajadas de pedra
Esses antepassados respeitáveis.
De longe parecem de papelão.
O carbono catorze vai dizer.

Tomara que jamais se determine
O que são essas rochas misteriosas.

MÚMIAS

Uma múmia caminha pela neve
Outra múmia caminha pelo gelo
Outra múmia caminha pela areia.

Uma múmia caminha pelo prado
Uma segunda múmia a acompanha.

Uma múmia conversa ao telefone
Outra múmia se olha no espelho.
Uma múmia dispara seu revólver.

Todas as múmias trocam de lugar
Quase todas as múmias se retiram.

Várias múmias se sentam à mesa.
Umas múmias oferecem cigarros
Uma múmia parece que dançava.

Uma múmia mais velha do que as outras
Dá de mamar ao seu filho de colo.

VIAGEM PELO INFERNO

Em uma sela de cavalo
Fiz uma viagem pelo inferno.

No primeiro círculo vi
Umas figuras encostadas
Contra uns sacos de trigo.

No segundo círculo andavam
Uns homens de bicicleta
Sem saber onde parar
Pois as chamas os impediam.

No terceiro círculo vi
Uma só figura humana
Que parecia hermafrodita.

Essa figura retorcida.
Dava de comer a uns corvos.

Segui trotando e galopando
Pelo espaço de várias horas
Até que cheguei a uma cabana
No interior de um bosque
Onde vivia uma bruxa.

Um cachorro quis me morder.

No círculo de número quatro
Vi um velho de longas barbas
Calvo como uma melancia
Que construía um pequeno barco
No interior de uma garrafa.

Me lançou um olhar afável.

No círculo número cinco
Vi uns jovens estudantes
Jogando futebol tupiniquim¹³⁰
Com uma bola de meia.
Fazia um frio selvagem.
Tive que passar a noite
Em claro num cemitério
Aconchegado a uma tumba
Para não morrer de frio.

No dia seguinte continuei
Minha viagem por umas colinas
E vi pela primeira vez
Os esqueletos das árvores
Incendiadas pelos turistas.

Só restavam dois círculos.

Em um eu vi a mim mesmo
Sentado a uma mesa negra
Comendo carne de pássaro:
Minha única companhia
Era um aquecedor a parafina.

No círculo número sete
Não vi absolutamente nada
Só ouvi barulhos estranhos
Escutei umas risadas espantosas
E uns suspiros profundos
Que me perfuravam a alma.

¹³⁰ No original, “araucano”, termo usado pelos espanhóis para se referir aos indígenas mapuches. Aqui aparece como expressão usada ironicamente para se referir ao que é tipicamente chileno, análoga ao nosso “tupiniquim”.

A DONZELA E A MORTE

Uma donzela loira se apaixona
Por um cavaleiro que parece a morte.

A donzela lhe chama ao telefone
Mas ele finge não ouvir tocar.

Vão por umas colinas
Cheias de lagartixas coloridas.

A donzela sorri
Mas a caveira não enxerga nada.

Chegam a uma cabana de madeira
A donzela se estende num sofá
Enquanto a caveira olha de canto

A donzela oferece uma maçã
Mas a caveira recusa em silêncio
E finge que está lendo uma revista.

A donzela róiça
Apanha uma flor que está em um vaso
E a lança de repente, à queima-roupa.

Ainda assim a morte não responde.

Vendo que nada do que faz adianta
A donzela terrível
Queima todos os navios de uma vez:
Fica nua diante do espelho
Porém a morte segue imperturbável.

Ela fica balançando a cintura
Até que o cavaleiro a possui.

MULHERES

A mulher impossível,
A mulher de dois metros de estatura,
A senhora de mármore de Carrara
Que não fuma nem bebe,
A mulher que não quer se desnudar
Por ter medo de ficar grávida,
A vestal intocável
Que não quer ser mãe de família,
A mulher que respira pela boca,
A mulher que caminha
Virgem até a suíte nupcial
Mas capaz de reagir como um homem,
A que ficou nua por simpatia
Porque adora música clássica
Aquele ruiva que gozou de braços,
A que só se entrega por amor,
A donzela que olha com um olho,
Aquele que só se deixa possuir
No divã, à beira do abismo,
A que odeia os órgãos sexuais,
A que se une apenas com seu cão,
A mulher que finge que está dormindo,
(O marido a ilumina com um fósforo),
A mulher que se entrega porque sim,
Porque a solidão, porque o esquecimento...
A que chegou à velhice donzela,
A professora míope,
A secretária de óculos escuros,
A senhorita pálida de óculos
(Ela que não quer nada com o falo),
Todas essas walkírias,
Todas essas parteiras respeitáveis

Com seus grandes e pequenos lábios
Vão acabar me tirando do sério.

CONVERSA GALANTE

– Faz uma hora que estamos aqui

Mas você sempre me responde o mesmo;

Quer me deixar louca com as suas piadas

Mas as suas piadas eu sei de cor.

Você não gosta da boca ou dos olhos?

– É claro que sim, que eu gosto dos olhos.

– Mas por que não beija eles, então?

– Mas é claro que eu vou, eu vou beijá-los.

– Você não gosta de seios e coxas?

– Como que eu não ia gostar dos seios!

– Mas então, por que você não reage?

Pega neles, aproveita essa chance.

– Eu não gosto de pegá-los a força.

– E pra quê então me fez tirar a roupa?

– Eu não te disse pra tirar a roupa.

Foi você mesma que tirou a roupa:

Se veste, antes que chegue o seu marido.

Em vez de discutir

Se veste, antes que chegue o seu marido.

A POESIA TERMINOU COMIGO

Eu não digo que ponha fim a nada
Eu não tenho ilusões a esse respeito
Eu queria seguir poetizando
Mas acabou-se toda a inspiração.
A poesia se comportou bem
Eu me portei terrivelmente mal.

O que ganho em dizer
Eu me comportei bem
A poesia se comportou mal
Quando sabem que sou eu o culpado.
Não me importa passar por idiota!

A poesia se comportou bem
Eu me portei terrivelmente mal.
A poesia terminou comigo.

BORBOLETA

No jardim que mais parece um abismo
A borboleta chama a atenção:
Interessa seu voo recortado
Suas cores brilhantes
E os círculos negros que enfeitam as pontas das asas.

Interessa a forma do abdômen.
Quando gira no ar
Iluminada por um raio verde
Como quando descansa do efeito
Que lhe produzem o orvalho e o pólen
Grudada no anverso de uma flor
Não a perco de vista
E se desaparece
Para além da cerca do jardim
Porque o jardim é pequeno
Ou por excesso de velocidade
A sigo mentalmente
Por alguns segundos
Até que recupero a razão.

VERSOS SOLTOS

Um olho branco não me diz nada
Até quando posar de inteligente
Para quê completar um pensamento.
Há que lançar as ideias ao ar!
A desordem também tem seu encanto
Um morcego luta contra o sol:
A poesia não incomoda ninguém
E a fúcsia parece bailarina.

A tormenta se não é sublime é chata
Estou farto do deus e do demônio
Quanto custa este par aqui de calças?
O galã se livra da namorada
Nada mais antipático que o céu
O orgulho eles pintam de pantufas:
A alma que se preza não discute.
E a fúcsia parece bailarina.

Quem embarca num violino naufraga
A donzela se casa com um velho
Pobre gente não sabe o que diz
Com amor não se implora a ninguém:
Em vez de leite lhe saía sangue
Só por diversão cantam as aves
E a fúcsia parece bailarina.

Uma noite dessas quis me matar
O rouxinol sabe rir de si mesmo
A perfeição é um saco sem fundo
Tudo o que é transparente nos seduz:
Espirrar é o maior prazer que há
E a fúcsia parece bailarina.

Já não resta garota pra abusar
Na sinceridade mora o perigo
Eu ganho a minha vida a pontapés
Entre o peito e as costas há um abismo
Há que deixar morrer o moribundo:
O banheiro é a minha catedral
E a fúcsia parece bailarina.

Entrega-se presunto a domicílio
Dá para ver as horas numa flor?
Vende-se crucifixo de segunda
A velhice também tem o seu prêmio
Os funerais só nos deixam dívida:
Júpiter ejacula sobre Leda
E a fúcsia parece bailarina.

Nós ainda vivemos em um bosque
Não escutas o murmúrio das folhas?
Por que não me dirias que isto é um sonho
O que eu digo deve ser assim
Na minha opinião, tenho razão
Eu também sou um deus à minha maneira
Um criador que não produz nada:
Eu me dedico a bocejar com tudo
E a fúcsia parece bailarina.

MINHA LÍNGUA GRUDOU NO CÉU DA BOCA

Minha língua grudou no céu da boca
Tenho uma sede ardente de expressão
Mas não posso construir uma frase.

Cumpriu-se a maldição da minha sogra:
Minha língua grudou no céu da boca.

O que será que acontece no inferno
Que me deixa orelhas tão vermelhas?

Dói tanto que não consigo falar
Posso dizer palavras isoladas:
Árvore, árabe, sombra, nanquim
Mas não posso construir uma frase.

Mal consigo me manter em pé
Estou feito um cadáver ambulante
Não suporto nem água de torneira.

Minha língua grudou no céu da boca
Não suporto nem o ar do jardim.

Alguma coisa acontece no inferno
Porque estão ardendo as minhas orelhas
E está saindo sangue do nariz!

Alguém sabe o que tem minha namorada?
Eu a peguei beijando outro sujeito.
Acabei tendo que dar umas porradas
Caso contrário o cara a deflorava.

Mas agora eu quero é me divertir

Começar a cavar minha sepultura
Quero dançar até cair morto
Mas que não me rotulem de bêbado!
Vejo perfeitamente aonde piso
Olha como eu faço o que eu quiser
Posso sentar com a perna para cima
Posso tocar um apito imaginário
Posso dançar uma valsa imaginária
Posso tomar um porre imaginário
Meter na testa um tiro imaginário.

Além de tudo estou de aniversário
Ponham todas as cadeiras à mesa
Vou dançar uma valsa com uma cadeira
Minha língua grudou no céu da boca.

Eu ganho a vida fazendo o que posso
Ponham todas as cadeiras à mesa
Eu não recuso nada aos meus amigos
Deixo tudo à sua disposição
– Podem fazer o que lhes der na telha –

Mesa à disposição dos amigos
Pinga à disposição dos amigos
Namorada à disposição dos amigos
Tudo à disposição dos amigos.

Mas não venham se aproveitar de mim!

Ah! É que o álcool me faz delirar?
A solidão é que me faz delirar!
A injustiça é que me faz delirar!
O delírio é que me faz delirar!
Sabem o que me disse um sacristão?

Não coma nunca doce de melão!¹³¹

Sabem o que me disse um franciscano?

Não limpe nunca a bunda com a mão.

Minha língua grudou no céu da boca.

¹³¹ No original, “dulce de pepino” provavelmente se refere a um doce preparado com uma fruta semelhante a um melão, conhecida no Chile como *pepino melón*, e no Brasil como melão-andino.

O QUE O DEFUNTO DISSE DE SI MESMO¹³²

Aproveito com grande satisfação
Esta oportunidade maravilhosa
Que me concede a ciência da morte
Pra fazer alguns esclarecimentos
Sobre as minhas aventuras na terra.
Mais adiante, quando tiver tempo,
Eu vou falar da vida após a morte.

Quero rir um pouco
Como fazia quando estava vivo:
O saber e o riso se confundem.

Quando nasci minha mãe perguntou
O quê que eu vou fazer com este moleque
Me dediquei a encher sacos de farinha
Me dediquei a quebrar uns cristais
Me escondia detrás dos roseirais

Comecei de ajudante de escritório
Mas os documentos comerciais
Me colocavam de cabelo em pé.

Meu arqui-inimigo foi o telefone.

Tive dois ou três filhos naturais.

Um escrivão que com os mil demônios
Se enfureceu comigo pelo “crime
De abandonar a primeira esposa”.
Me perguntou “por que a abandonou?”

¹³² As notas deste poema são do próprio autor.

Respondi batendo na escrivaninha:
“Essa mulher se abandonou a si mesma”.

Estive a ponto de ficar maluco.

Minhas relações com a religião?
Atravessei a cordilheira a pé
Disfarçado de frade capuchinho
Transformando os ratos em pombas.

Já não me lembro como nem por quê
Dei de “abraçar a carreira das letras”.

Procurei deslumbrar os meus leitores
Através do sentido do humor
Mas causei uma péssima impressão.

Me tacharam de doente dos nervos.
Claro, me condenaram às galeras
Por enfiar o nariz no abismo.

Me defendi com unhas e dentes!

Escrevi em araucano e em latim
Os demais escreviam em francês
Versos que faziam tremer os dentes

Com esses versos extraordinários
Fazia graça do sol e da lua
Fazia graça do mar e das rochas
Mas o mais estúpido com certeza
Era que fazia graça da morte¹³³

¹³³ Os mortais se acreditam imortais

Puerilidade talvez? – Falta de tato,
Mas eu fazia graça até da morte!¹³⁴

Minha inclinação às ciências ocultas
Me fez devoto do sambenito¹³⁵
De charlatão do século dezoito
Mas estou certo
De que é possível sim ler o futuro
Na fumaça, nas nuvens ou nas flores.
Fora isso, profanava os altares.
Até que me pegaram em flagrante.
Moral da história: cuidado com o clero.

Me desloquei por parques e jardins
Como uma espécie de novo Quixote
Mas não travei duelo com moinhos
Nunca tive problemas com as ovelhas!

Dá pra entender o que eu quero dizer?

Fiquei conhecido em toda a comarca
Por minhas extravagâncias infantis
Eu, que era um ancião respeitável.

Parava pra falar com os mendigos
Mas não por motivos religiosos
Só para abusar da paciência!

Para não me indispor com o público
Simulava ter ideias claras
Me expressava com grande autoridade
Mas a situação era difícil

¹³⁴ Tudo me parecia divertido

¹³⁵ Peça de roupa usada por penitentes, e, na Inquisição, para indicar os condenados pelo tribunal (N. do T.).

Confundia Platão com Aristóteles.

Desesperado, já fora de mim
Idealizei a mulher artificial.
Mas nunca fui palhaço de verdade
Porque de súbito ficava sério¹³⁶
Submergia em um abismo escuro!

Acendia a luz à meia noite
Tomado de obscuros pensamentos
Que pareciam órbitas sem olhos.
Não me atrevia a mover nem um dedo
Com receio de irritar os espíritos.
Ficava olhando a lâmpada parado.

Seria possível fazer um filme
Sobre as minhas aventuras na terra
Só que eu não quero me confessar
Quero apenas dizer estas palavras:

Situações eróticas absurdas
Repetidas tentativas de suicídio
Mas eu morri de morte natural.

Os funerais foram muito bonitos.
O caixão me pareceu perfeito.
Mesmo não sendo cavalo de corrida
Grato pelas coroas tão bonitas.

Não riam diante do meu túmulo
Porque posso quebrar este caixão
E sair em disparada pelo céu!

¹³⁶ Querubim ou demônio derrotado

DISCURSO FÚNEBRE

É um erro acreditar que as estrelas
Possam servir para curar o câncer
Os astrólogos dizem a verdade
Só que a esse respeito se equivocam.
Doutor, é o caixão que cura tudo.

Este senhor acaba de morrer
E pediu que o seu melhor amigo
Disse uma palavra em homenagem
Só que eu não queria blasfemar
Só queria fazer umas perguntas.

A primeira pergunta desta noite
É referente à vida após a morte:
Quero saber se há vida após a morte
Nada mais, só se há vida após a morte.

Eu não quero me perder neste bosque.
Vou me sentar nesta cadeira preta
Perto do sepulcro do meu pai
Até que alguém resolva o meu problema.
Alguém tem que saber esse segredo!

Como não vai saber o marmorista
Ou o que troca o morto de camisa.
O que constrói a cripta sabe mais?
Que cada um me diga o que sabe
Todos eles trabalham com a morte
Eles devem poder me responder!
Coveiro, coveiro, diga a verdade
Como assim não vai ter um tribunal,
Ou são os próprios vermes os juízes?!

Tumbas que mais parecem lanchonetes
Respondam, ou arranco os meus cabelos
Porque já não respondo por meus atos
Só quero dar risada e soluçar.

Nossos antepassados conheciam
Bem os ritos e as receitas da morte:
Disfarçavam o morto de fantasma
Como para deixá-lo ainda mais longe
Como se a própria distância da morte
Não fosse por si incomensurável.

Há uma grande comédia funerária.

Dizem que o cadáver é sagrado
Mas todos tiram sarro com os mortos.
Com que objetivo os enfileiram
Como se fossem latas de sardinha?!

Dizem que o cadáver deixou pra trás
Um vazio difícil de preencher
E compõem versos em sua homenagem.
Falso, porque a viúva não respeita
Nem o caixão nem o leito do defunto!

Um professor acaba de morrer.
Para quê se despedem os amigos?
Para que ressuscite por acaso?
Para exhibir seus dotes oratórios!
E para quê se arrancam os cabelos?
Para estalar os dedos das mãos!
Em resumo, senhoras e senhores,
Só eu me compadeço pelos mortos.

Eu me esqueço da arte e da ciência
Pra visitar suas moradas miseráveis.

Apenas eu, com a ponta do meu lápis,
Faço soar o mármore das tumbas.

Eu ponho as caveiras nos seus lugares.

Os pequenos ratinhos me sorriem
Porque sou eu o amigo dos mortos.

Estou velho, não sei o que me acontece.
Por que sonho que estou pregado à cruz?
Já fecharam as últimas cortinas.
Eu passo a mão atrás da minha cabeça
E vou bater um papo com os espíritos.

DE CANÇÕES RUSSAS (1967)

ÚLTIMO BRINDE

Quer queira, quer não
Temos apenas três alternativas:
O ontem, o presente e o amanhã.

E nem sequer três
Porque como disse o filósofo
O ontem é ontem
Pertence a nós apenas na memória:
A uma rosa que já se desfolhou
Não se pode tirar mais outra pétala.

As cartas por jogar
São somente duas:
O presente e o dia de amanhã.

E nem sequer duas
Porque é um fato bem estabelecido
Que o presente não existe
Senão na medida em que se torna passado
E já passou...,
como a juventude.

No fim das contas
Só nos resta mesmo o amanhã:
Eu ergo minha taça
A esse dia que não chega nunca
Mas que é o único
De que realmente dispomos.

CRONOS

Em Santiago do Chile

Os

dias

são

interminavelmente

longos:

Várias eternidades em um dia.

Nos deslocamos sobre lombo de mula

Como os vendedores de cochayuyo:¹³⁷

Se boceja. Se boceja de novo.

Ainda assim as semanas são curtas

Os meses passam a todo vapor

Eosanosparecemquevoam.

¹³⁷ “Vendedores de cochayuyo”, figura típica chilena, que vende típica alga comestível chilena.

DE *OBRA GROSSA* (1969)

EU PECADOR

Eu galã imperfeito

Eu dançarino à beira do abismo,

Eu sacristão obsceno

Filho prodígio do lixo,

Eu sobrinho – eu neto

Eu conspirador de marca maior

Eu senhor das moscas

Eu esquartejador de andorinhas,

Eu jogador de futebol

Eu nadador do Estero de las Toscas,¹³⁸

Eu violador de tumbas

Eu satanás doente de caxumba,

Eu conscrito refratário¹³⁹

Eu cidadão com direito a votar,

Eu pastor do diabo

Eu boxeador derrotado pela própria sombra,

Eu bebedor distinto

Eu devoto bom de garfo

¹³⁸ “Estero de las Toscas”, pequeno riacho que atravessa a cidade de Chillán, local de nascimento de Parra.

¹³⁹ No original, “conscripto remiso” refere-se ao cidadão que, convocado para o Serviço Militar Obrigatório, deixa de comparecer no dia da apresentação. No Brasil, a expressão que designa esta situação é “conscrito refratário”.

Eu campeão de cueca¹⁴⁰
Eu campeão absoluto de tango
De guaracha,¹⁴¹ de rumba, de valsa,

Eu pastor protestante
Eu malandro, eu pai de família,

Eu pequeno burguês
Eu professor de ciências ocultas,

Eu comunista, eu conservador
Eu compilador de velhos santos,

(Eu turista de luxo)

Eu ladrão de galinha
Eu dançarino imóvel no ar,

Eu carrasco sem máscara
Eu semideus egípcio com cabeça de pássaro,

Sobre uma pedra de papelão:
Façam-se as trevas
Faça-se o caos,
façam-se as nuvens,

Eu delinquente nato
Pego em flagrante

Roubando flores à luz da lua
Peço perdão a torto e a direito
Mas não me declaro culpado.

¹⁴⁰ Gênero musical popular típico do Chile, formado por quadras rimadas.

¹⁴¹ Gênero de música popular originado em Cuba.

MANIFESTO

Senhoras e senhores

Esta é nossa última palavra.

– Nossa primeira e última palavra –:

Os poetas desceram do Olimpo.

Para os mais velhos

A poesia foi um objeto de luxo

Mas para nós

É um artigo de primeira necessidade:

Não podemos viver sem poesia.

À diferença dos mais velhos

– E digo isso com todo o respeito –

Queremos sustentar

Que o poeta não é um alquimista

O poeta é um homem como todos

Um pedreiro que constrói uma parede:

Um construtor de portas e janelas.

Nós só conversamos

Na linguagem de todos os dias

Descremos de signos cabalísticos.

E mais uma coisa:

O poeta está aí

Para que a árvore não cresça torta.

Esta é nossa mensagem.

Denunciamos o poeta demiurgo

O poeta Barata

O poeta Rato de Biblioteca

Todos estes senhores
– E digo isso com muito respeito –
Devem ser processados e julgados
Por construir castelos no ar
Por desgastar o espaço e o tempo
Redigindo sonetos para a lua
Por agrupar palavras ao acaso
À última moda de Paris.
Para nós não:
O pensamento não nasce na boca
Nasce no coração do coração.

Nós repudiamos
A poesia de óculos escuros
A poesia de capa e espada
A poesia de chapéu de palha.
Em troca propiciamos
A poesia a olho nu
A poesia de peito aberto
A poesia de cabeça descoberta.

Descremos de ninfas e tritões.
A poesia tem que ser isso:
Uma garota rodeada de espigas
Ou não ser absolutamente nada.

Agora, veja, no plano político
Eles, nossos avós imediatos,
Nossos bons avós imediatos!
Se retrataram e se dispersaram
Ao passar pelo prisma de cristal.
Uns poucos se tornaram comunistas.
Eu não sei se eles foram realmente.
Suponhamos que foram comunistas

Só sei de uma coisa:
Que não foram poetas populares,
Foram uns reverendos poetas burgueses.

Tem que dizer as coisas como são:
Só um ou outro
Soube chegar ao coração do povo.
Toda vez que puderam
Se declararam de palavra e de fato
Contra a poesia dirigida
Contra a poesia do presente
Contra a poesia proletária.

Aceitemos que foram comunistas
Mas a poesia foi um desastre
Surrealismo de segunda mão
Decadentismo de terceira mão,
Tábuas velhas devolvidas pelo mar.
Poesia adjetiva
Poesia nasal e gutural
Poesia arbitrária
Poesia copiada dos livros
Poesia baseada
Na revolução da palavra
Em circunstâncias que devem ser fundadas
Na revolução das ideias.
Poesia de ciclo vicioso
Para meia dúzia de eleitos:
“Liberdade absoluta de expressão”.

Hoje, fazendo a cruz, nós perguntamos
Para quê escreveram essas coisas
Para assustar o pequeno burguês?
Tempo perdido miseravelmente!

O pequeno burguês não reage
A não ser quando se trata do estômago.

E vão assustar ele com poesia!

A situação é esta:

Enquanto eles estavam
Por uma poesia do crepúsculo
Por uma poesia da noite
Nós promovemos
A poesia do amanhecer.
Esta é a nossa mensagem.
As alvoradas da poesia
Devem chegar a todos igualmente
Tem poesia o bastante pra todos.

É isso, companheiros
Nós condenamos
– E isso sim eu digo com respeito –
A poesia de pequeno deus
A poesia de vaca sagrada
A poesia de touro furioso.

Contra a poesia das nuvens
Nós opomos
A poesia da terra firme
– Cabeça fria, coração queimando
Somos terrafirmistas convictos –
Contra a poesia de café
A poesia da natureza
Contra a poesia de salão
A poesia de praça pública
A poesia de protesto social.

Os poetas desceram do Olimpo.

OS DOIS COMPADRES

Bom dia compadre Juancho

Bom dia compadre Lucho

Aonde vai meu compadre

Neste dia tão duro?

Como duro, compadre?

À capital de Roma.

À capital de Roma?

À capital de Roma.

Essas coisas do meu compadre!

E que diabos vai fazer

Em Roma, compadre Juancho?

Isso só eu sei:

Vou falar com o Santo Padre.

E que Santo Padre é esse?

Como que Santo Padre?

O Santo Padre de Roma

O Santo Padre de Roma?

O Santo Padre de Roma!

Não me faça rir, compadre.

Pode rir compadre.

Jura que você vai

Falar com o Santo Padre?

Palavra de chillanejo!¹⁴²

E quem é o Santo Padre?

Ele é o Mestre de Bateria

De toda a cristandade.

De toda a cristandade?

De toda a cristandade.

Não me faça rir compadre.

¹⁴² Natural de Chillán, cidade no sul do Chile onde Parra passou a juventude.

Pode rir compadre.

O Papa não crê em Deus.

Como que não crê em Deus?

O Papa não crê em nada.

Eu sei que ele não crê em nada.

Essas coisas do meu compadre!

Desculpa, compadre Juancho,

Posso perguntar uma coisa?

Não precisa nem pedir, compadre.

E se você ficar bravo?

Ah, essa é boa!

Não vai ficar bravo, hein?!

Falando sério, compadre Juancho,

O que você ganha indo a Roma?

O que eu ganho indo a Roma?

Sabe de uma coisa:

Desde que eu nasci eu ando

Atrás da vida eterna.

É sério, compadre Lucho?

É sério, compadre Juancho.

Atrás da vida eterna.

Não me faz rir, compadre.

Viu, você ficou bravo!

Sabe de uma coisa, compadre,

É falando que se vê:

Te convido a tomar um trago.

É verdade que o nosso planeta

É o melhor dos mundos?

Não sei, acho que sim.

É verdade que Cristo morreu

Para purgar os pecados
De toda a humanidade?

Não sei, acho que sim.

É verdade que morreu na cruz?
Claro que morreu na cruz!

Fumamos um cigarro?
Fumamos um cigarro!

Vejamos outra pergunta:
A virgindade se perde
Entre os quinze e os vinte:
Será possível que existam
Donzelas de quarenta anos?
Perfeitamente possível.
É sério, compadre Juancho?
É sério, compadre Lucho.

Ó lá, quem é esse homem
Falando em cima do balcão?
É o Santo Padre de Roma.
O Santo Padre de Roma?
O Santo Padre de Roma!
Fumemos um cigarro.

Lá vem Jesus Cristo.
Como? Não morreu na cruz?
Não sei se morreu na cruz.

E como ressuscitou?
Não sei se ressuscitou:
O fato é que ele vem aí.

Vem com a cruz nas costas?
Parece que vem sozinho.
Então quer dizer
Que estamos do outro lado.
Não sei, acho que sim.
Por toda a eternidade?
Por toda a eternidade:
Não tá vendo que ele vem sem cruz?
Tô vendo que ele vem sem cruz!

Então que viva Chile.
De acordo. Que viva Chile!
Viva São Pedro e São Paulo
Viva a Igreja Romana
E todos os paroquianos.

Vivam os espanhóis
Abaixo os espanhóis!
Putos dos mil demônios
Acham que são donos de tudo:
Os gringos são boa gente.
Os gringos são uns porcos!
Trabalham de sol a sol!
O que tem que ver o sol?
O sol é o principal!
A lua é o principal!
O sol é o principal!
A lua é o principal!
À puta que te pariu!
Cuidado, compadre Juancho!
O mesmo, compadre Lucho!

Os turcos são boa gente:
Viva a nossa senhora do Carmo!

Bom, viva a nossa senhora

Viva Anita Lizana¹⁴³

Viva meu general

Carlos Ibañez del Campo!

Não tenho nada a perder!

De uma vez, pela comadre!

¹⁴³ Tenista chilena (1915-1994), número um do mundo em 1937.

CHILE

Dá risada ver os camponeses de Santiago do Chile
com a testa franzida
indo e vindo pelas ruas do centro ou pelas
ruas dos arredores
preocupados-lívidos-mortos de susto
por razões de ordem política
por razões de ordem sexual
por razões de ordem religiosa
dando de barato a existência
da cidade e de seus habitantes:
ainda que esteja demonstrado que os habitantes ainda não nasceram
nem vão nascer antes de sucumbir
e Santiago do Chile é um deserto.

Achamos que somos país
e a verdade é que somos apenas paisagem.

DE *EMERGENCY POEMS* (1972)

SE O PAPA NÃO ROMPE COM USA

Se o Kremlin não rompe com USA

Se Luxemburgo não rompe com USA

Por que diabos eu vou romper?

SUPONHAMOS QUE É UM HOMEM PERFEITO

suponhamos que foi crucificado
suponhamos inclusive que levantou da tumba
– tudo isso aceito sem reparo –
o que eu gostaria de esclarecer
é o enigma da escova de dentes
é preciso fazê-la aparecer de qualquer jeito

ENTÃO

não estranhem
se me virem simultaneamente
entre duas cidades diferentes

ouvindo a missa em uma capela do Kremlin
ou comendo um hot-dog
em um aeroporto de Nova York

em ambos os casos sou exatamente a mesma coisa
ainda que que pareça absurdo sou o mesmo

MOSCAS NA MERDA

Ao senhor – ao turista – ao revolucionário
eu gostaria de fazer uma só pergunta:
alguma vez viram uma nuvem de moscas
revoando em torno de um pedaço de merda
aterrissar e trabalhar sobre a merda?
viram alguma vez moscas na merda?

porque eu nasci e me criei com as moscas
em uma casa rodeada de merda.

TEMPOS MODERNOS

Atravessamos tempos calamitosos
impossível falar sem cometer o crime da contradição
impossível calar sem ser cúmplice do Pentágono.

Se sabe perfeitamente que não há alternativa possível
todos os caminhos levam a Cuba
mas o ar está sujo
e respirar é um ato falho.

O inimigo diz
que a culpa é do país
como se os países fossem homens.

Nuvens malditas giram em torno de vulcões malditos
embarcações malditas empreendem expedições malditas
árvores malditas se desfazem em pássaros malditos:
tudo contaminado de antemão.

CANÇÃO PARA PASSAR O CHAPÉU

Na sua chácara de Iásnaia Poliana
viveu muitos anos o conde Leon Nicolaievich Tolstói
não fazia a barba – andava sempre descalço
que Deus o tenha no seu santo reino
só comia cenoura crua

Vocês querem saber quem sou eu
com esta barba branca tolstoiana
pedindo esmola em praça pública
ai...! eu sou um dos seus netos legítimos

A Revolução foi dura comigo
por quê que eu vou falar o que não é
cada um que me dê o quanto pode
(aqui começa a passar o chapéu)
serve qualquer coisa até um copeque

Ai...! seu eu te contasse o que eu sofri
imagina um neto de Conde
pedindo esmola em praça pública:
é pra ficar de cabelo em pé!

Pra piorar minha mulher fugiu com outro
me largou por um capitão do exército
dizendo que eu era paralítico
não vou negar que eu seja paralítico –
eu tremo como uma folha na tormenta –
mas isso não é motivo pra romper
um sacramento da Santa Mãe Igreja Católica
como quem estoura um balão de festa:
tem senhoras mulheres no século XX
que deviam desmaiar de vergonha

Tende piedade deste pobre corno
eu não tenho outra fonte de renda.

Por quê que eu vou falar o que não é
sofro de uma doença sem cura
contraída na inocência da infância:
tenho o lado direito paralisado
posso cair morto a qualquer momento

Minha doença se chama encefalite letárgica.

E como se não bastasse
acabam de me operar da vesícula
se quiserem mostro a cicatriz.

Ai...! eu não tenho um segundo de paz
por quê que eu vou falar o que não é
os moleques de rua me perseguem, jogam pedras
tem que ter um parafuso a menos
pra ficar rindo de um velho desdentado
que não tem nem onde cair morto
Se meu querido avô estivesse vivo
eu não tinha que ficar pedindo esmola
amanhã ia ser outro dia!¹⁴⁴

Diga-se de passagem preciso juntar 17 dólares
antes que eu tenha outro ataque
é pra pagar minha dose de heroína
pra bom entendedor meia palavra

¹⁴⁴ No original, “otro gallo muy diferente me cantaría!” faz referência à expressão popular “otro gallo cantaría”, que quer dizer algo como “a história seria outra”. A expressão famosamente aparece na canção “Gallo rojo, gallo negro”, do compositor espanhol Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003). A canção, com forte entonação política, se converteu em hino da luta contra a ditadura franquista, e se tornou popular no Chile nos anos 1960 graças à gravação de Rolando Alarcón.

se não vai ser por bem
vai ter que ser por mal
por quê que a gente vai falar o que não é
eu já sou homem crescido também
mão pra cima seus veadinhos de merda
ligeiro ligeiro ou desço o cacete!

DE *SERMÕES E PREGAÇÕES DO CRISTO DE ELQUI* (1977)

X

Quando minha mãezinha deixou de existir
eu decidi com firmeza
não me deixar vencer pela ira
e pagar insolência com bondade
ironia com doçura cristã
arrogância com humildade de cordeiro
por mais vexatória que fosse a provocação
ainda assim confesso que mais de uma vez estive a ponto
de me rebelar contra o Criador
por permitir tamanhas atrocidades.

XVI

A mim me parece evidente
que religião e lógica no limite
vêm a ser praticamente o mesmo
se deveria somar
como quem reza uma ave maria
se deveria rezar
como quem efetua uma operação matemática
orações e preces claro que sim
cerimônias diabólicas não
humilhemo-nos ante o grandioso
para que não se ria o Satanás.

XXIII

E estes são os desafios do Cristo de Elqui:
que levantem a mão os corajosos:
duvido que ninguém se atreve
a tomar uma taça de água benta
duvido que ninguém é capaz
de comungar sem confissão prévia
duvido que ninguém se atreve
a fumar um cigarro de joelhos
não largam o osso – não largam o osso!¹⁴⁵
duvido que ninguém é capaz
de arrancar uma folha da bíblia
já que o papel higiênico acabou
olha aqui, duvido que ninguém se atreve
a cuspir na bandeira chilena
primeiro teria que cuspir no meu cadáver
aposto minha cabeça
que ninguém ri como eu
quando os filisteus o torturam.

¹⁴⁵ No original, “gallinas cluecas – gallinas cluecas!”, expressão popular para se referir a alguém que não abre mão de algo, como uma galinha que protege os ovos.

XXIV

Quando os espanhóis chegaram no Chile
se encontraram com a surpresa
de que aqui não havia ouro nem prata
neve e *trumao*¹⁴⁶ sim: *trumao* e neve
nada que valesse a pena
os alimentos eram escassos
e continuam sendo vocês vão dizer
é o que eu queria sublinhar
o povo chileno tem fome
sei que por pronunciar esta frase
posso ir parar em Pisagua¹⁴⁷
mas o incorruptível Cristo de Elqui não pode ter
outra razão de ser que a verdade
o general Ibañez que me perdoe
no Chile não se respeitam os direitos humanos
aqui não existe liberdade de imprensa
aqui mandam os multimilionários
o galinheiro está a cargo da raposa
claro que eu vou pedir que me digam
em que país se respeitam os direitos humanos.

¹⁴⁶ Tipo de solo seco, típico do Chile, de origem vulcânica.

¹⁴⁷ Região inóspita na costa do Chile, que serviu como campo de detenção e extermínio de opositores do regime de Pinochet durante a ditadura.

DE NOVOS SERMÕES E PREGAÇÕES DO CRISTO DE ELQUI (1979)

XLI

Tudo pode ser provado com a Bíblia
por exemplo que Deus não existe
por exemplo que o Diabo manda mais
por exemplo que Deus
é masculino e feminino ao mesmo tempo
ou que a Virgem Maria era mulher dada
é só saber um pouco de hebraico
para lê-la no original
e interpretá-la como deve ser
é questão de análise lógica

Têm razão os amigos cétricos
tudo pode ser provado com a Bíblia
é questão de saber embaralhá-la
é questão de saber adulterá-la
é questão de saber esquartejá-la
como quem esquarteja uma galinha:
me vê outra rodada de cerveja!

XLII

A presença do Espírito Santo
se percebe com toda a nitidez
no olhar de uma criança inocente
em um botão que está prestes a se abrir
em um pássaro que se equilibra sobre um galho

acho difícil que alguém duvide
da presença do Espírito Santo
em um pão recém-saído do forno
em um copo de água cristalina
em uma onda que quebra na pedra

teria que ser cego de nascença!

até um ateu treme de emoção
diante de uma sementeira que se inclina
sob o peso das espigas maduras
diante de um belo cavalo de corrida
diante de um volkswagen último modelo

o difícil é saber detectá-lo
onde parece que ele não está
nos lugares mais prestigiosos
nas atividades inferiores
nos momentos mais desesperados

aí falha o senso comum dos mortais

quem pode dizer que o percebe
nas agruras da velhice
nos enfeites das prostitutas
nas pupilas dos moribundos?

e não obstante também está ali
pois como o sódio ele está em toda parte
os Pais da Igreja que o digam!

Nos ajoelhemos uma vez mais
em homenagem ao Espírito Santo
sem cujo aval nada nasce nem cresce
nem muito menos morre neste mundo.

LIII

E estas são as profecias do Cristo de Elqui
logo muito logo a esquerda vai vencer
se prepara companheiro
e os senhores exploradores
que amarrem bem as calças
agora é a vez do povo
claro que os conchenchos¹⁴⁸
vão tentar impedir com todos os meios
assassinato – dólares – ITT¹⁴⁹
impossível senhoras e senhores
lembrem destas palavras proféticas
um socialista vai subir ao poder
em mal momento vocês vão dizer
isso eu já não sei
o que eu sei é que ele vai se suicidar
quando descobrir que foi traído.

¹⁴⁸ “Conchenchos”, figura do meio rural chileno, intermediário informal que tira vantagem sobre os camponeses.

¹⁴⁹ Multinacional norte-americana que financiou opositores ao governo de Salvador Allende às vésperas do golpe de estado no Chile.

DE “ECOPOEMAS” (*POESÍA POLÍTICA*, 1983)

PEDESTRES

Heróis

anônimos

da

ecologia

O MUNDO ATUAL?
O ¡MUNDO ATUAL!

Já não pedimos pão
teto
nem abrigo
nos conformamos com um pouco de ar
EXCELÊNCIA!

CATASTROFISTA?

claro que sim

mas MODERADO!

CAROS ALUNOS

adeus caros alunos

e agora a defender os últimos cisnes de pescoço negro

que vão sobrando neste país

a pontapés

a socos

ao que vier:

a poesia vai nos agradecer

outra medida revolucionária

perdoar todos os delitos de amor

e viveremos muito + felizes

anistia sexual

amor amor amor amor amor

e por favor nada de formar casais

entre casais só existe derrota

Francamente não sei o que dizer
estamos à beira da 3ª Guerra Mundial
e ninguém parece se dar conta de nada
se destruírem o mundo
acham que eu vou criá-lo outra vez?

DE FOLHAS DE PARRA (1985)

DESCANSE EM PAZ

claro – descanse em paz

e a umidade?

 e o musgo?

 e o peso da lápide?

e os coveiros bêbados?

e os ladrões de flores?

e os ratos que roem o caixão?

e os malditos vermes

que aparecem por toda parte

tornando impossível a morte

ou vocês acham que a gente

não se dá conta de nada...

incrível dizer descanse em paz

sabendo que isso não é possível

só pra falar qualquer coisa por falar

saibam que nos damos conta de tudo

as aranhas correndo pelas pernas

como Pedrito Lastra por sua ca(u)sa

não deixam dúvida quanto a isso

deixemos de conversa mole

diante da tumba aberta de par em par

tem que dizer as coisas como são:

vocês a afogar as mágoas

e nós para o fundo do abismo

PROJETO DE TREM INSTANTÂNEO ENTRE SANTIAGO E PUERTO MONTT

A locomotiva do trem instantâneo
está no lugar de destino (Pto. Montt)
e o último carro
no ponto de partida (Stgo.)

a vantagem que apresenta esse tipo de trem
consistem em que o viajante chega
instantaneamente a Puerto Montt no
momento mesmo em que embarca no último carro
em Santiago

a única coisa que precisa fazer em seguida
é caminhar com suas malas
pelo interior do trem
até chegar ao primeiro carro

uma vez realizada esta operação
o viajante pode desembarcar
do trem instantâneo
que permaneceu imóvel
durante todo o trajeto

Observação: este tipo de trem (direto)
serve só para viagens de ida.

COITUS INTERRUPTUS

Zeus se apaixonou por uma mortal
e não podendo pernoitar com ela
visto que a beleza disse não
decidiu que ia virar um passarão
louco para aplacar sua paixão
ainda que sob a forma de pássaro

ela que era obcecada por aves
se apaixonou loucamente pelo cisne
e abriu as pernas no mesmo instante
sem sequer suspeitar da piada de que era objeto

a dureza do membro no entanto
a longitude e o diâmetro do membro
delataram Júpiter tonante
nos estertores do ato sexual
e o engenhoso deus ou o que fosse
teve que ejacular no vazio.

O ANTI-LÁZARO

Morto não se levante dessa tumba
você ganharia o quê ressuscitando
uma façanha

 e depois

 a rotina de sempre
não te convém meu velho não convém

o orgulho o sangue a avareza
a tirania do desejo venéreo
as dores causadas pela mulher

o enigma do tempo
as arbitrariedades do espaço

reconsidera morto reconsidera
você não lembra como eram as coisas?
qualquer dificuldade você explodia
com impropérios a torto e a direito

tudo te incomodava
você já não aguentava
nem a presença da sua própria sombra

memória curta meu velho memória curta!
seu coração era um monte de escombros
– estou citando seus próprios escritos –
e da sua alma não ficava nada

pra quê voltar ao inferno de Dante
só pra que se repita a comédia?
divina comédia uma ova
jogos de luz – miragens

conversa pra boi dormir
isso sim seria um disparate

você é feliz cadáver é feliz
no seu sepulcro não te falta nada
seus problemas são águas já passadas

alô – alô está escutando?

quem não preferiria
o amor da terra
às carícias de uma triste prostituta
ninguém em sã consciência
a não ser que tenha pacto com o diabo

fica dormindo homem fica dormindo
longe das agulhadas da dúvida
amo e senhor de seu próprio caixão
na quietude da noite perfeita
livre leve e solto
como se nunca tivesse estado acordado

não ressuscite por nenhum motivo
não tem por quê ficar nervoso
como disse o poeta
você tem a morte toda pela frente

“EU NÃO ME CASO COM VIÚVA...” (QUADRA)

Eu não me caso com viúva
por certo ainda que torto
porque não ponho a mão
onde pôs o morto.

DE ANTIPOEMS: HOW TO LOOK & FEEL GREAT (2004)

RESSURREIÇÃO

Uma vez em um parque em Nova York

Uma pomba veio morrer aos meus pés

Agonizou durante alguns segundos

E morreu

Mas o mais insólito

Foi que ressuscitou de imediato

Não me dando tempo pra reagir

E levantou voo

Como se nunca tivesse estado morta

Ao longe, soaram alguns sinos

Eu fiquei olhando ela ziguezaguear

Entre as estátuas de mármore

& minhas tripas roncaram estrondosamente

& eu me pus a cuspir este poema

DE MEIAS SEM PAR (c. 1990 [2017])

FIQUE COM SEU BORGES

ele te oferece a lembrança de uma rosa amarela

vista ao amanhecer

anos antes que tu nasceras

interessante, puxa que interessante!

em troca eu não prometo nada

nem dinheiro nem sexo nem poesia

te ofereço um iogurte nada +