

CHILENO ADMITE DESORIENTAR A POESIA

Saulo de Araújo Lemos (UECE)

RESUMO:

A poesia de Nicanor Parra é célebre por seu lado humorístico. Nela, o humor é um ato de cena ou máscara (que se confunde com o corpo que é o poema e se junta a ele), que mistura deboche e falas sérias, desiludidas, melancólicas, como se pudesse rir e lamentar ao mesmo tempo. Trata-se de um ato-máscara como área de indiferenciação, o que diz também afirma a indiferença (descaso, deboche, crueldade) como nota aguda da diferença. A fala-poema de Nicanor pontua uma desconfiança contra a herança metafísica da metáfora, o intelectualismo e mesmo a frivolidade: aparente declaração de niilismo que se desfaz em poeira a partir de um intenso apelo ao outro. Na atuação transmorfa e adstringente do poema de Nicanor, ecoa uma palavra, que é quase um signo não-linguístico de tão inquieta: desorientar. Ela alude à poesia como uma inquietude contra a seriedade e a profundidade, dando-lhe o direito a uma banalidade corrosiva, que não serve de instrumento a apaziguamentos e acomodações. O objetivo deste trabalho é passear por/com essa desorientação, pensar com afeto a poesia de Nicanor, pesar algo do que a crítica continental diz dessa obra e, assim, buscar a desorientação como um movimento que desconfia da própria etimologia dessa palavra. Isso, pela hipótese de uma literatura sul-americana como algo que faz questão de não ter rosto, que quer correr mundo (fazer do mundo uma América Latina, ou borrar esse nome nas placas nos aeroportos) e ser mutante enquanto dure. Assim, a crítica talvez seja hoje o ato insistente de perder sua forma, sua orientação, suas rotulações fáceis ou suas muletas do cânone, gerando novas bandeiras de luta para um continente cultural supostamente subalterno.

Palavras-chave: Nicanor Parra. Poesia contemporânea. Literatura latino-americana. Literatura comparada. Crítica literária.

Na primeira metade do século XX, houve uma multiplicidade de manifestos e obras artísticas que adotaram e redimensionaram as linhas de ação e expressão das vanguardas europeias, que já vinham agindo havia algumas décadas (cf. SCHWARTZ, 2008, 2013). Assim, nos últimos cem anos, as literaturas de vários países sofreram os efeitos daquelas proposições e interferiram com elas. No caso do Chile, uma série de autores do período exerceu a linguagem poética em perspectivas experimentais variadas, e aqui se pode registrar a contribuição de autores como Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Jorge Teiller, Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira Canguilhem e outros (cf. GUERRA, s/d). Pensando nessas coletividades (chilenos, latino-americanos), ler e pensar a obra poética de Nicanor Parra (1914) se mostra um exercício de tensão artística

e política, e não por alguma originalidade essencial que ela manifeste, mas pela sua própria maneira de equacionar e inequacionar o problema da poesia moderna e contemporânea no continente.

Para mover essa proposta de assunto da maneira mais oportuna, parece necessário ler alguns poemas de Nicanor antes de realmente começar a conversa. Para isso, foram escolhidos dois deles: respectivamente, “Test” e “Me retracto de todo lo dicho”:

Qué es un antipoeta:
Un comerciante en urnas y ataúdes?
Un sacerdote que no cree en nada?
Un general que duda de sí mismo?
Un vagabundo que se ríe de todo
Hasta de la vejez y de la muerte?
Un interlocutor de mal carácter?
Un bailarín al borde del abismo?
Un narciso que ama a todo el mundo?
Un bromista sangriento
Deliberadamente miserable?
Un poeta que duerme en una silla?
Un alquimista de los tiempos modernos?
Un revolucionario de bolsillo?
Un pequeño burgués?
Un charlatán?
un dios?
un inocente?
Un aldeano de Santiago de Chile?
Subraye la frase que considere correcta.

Qué es la antipoesía:
Un temporal en una taza de té?
Una mancha de nieve en una roca?
Un azafate lleno de excrementos humanos
Como lo cree el padre Salvatierra?
Un espejo que dice la verdad?
Un bofetón al rostro
Del Presidente de la Sociedad de Escritores?
(Dios lo tenga en su santo reino)
Una advertencia a los poetas jóvenes?
Un ataúd a chorro?
Un ataúd a fuerza centrífuga?
Un ataúd a gas de parafina?
Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
La definición que considere correcta (PARRA, 2009, p. 101-102).

Antes de despedirme
Tengo derecho a un último deseo:
Generoso lector

queima este libro
No representa lo que quise decir
A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra:
Las palabras se vengaron de mí.

Perdóname lector
Amistoso lector
Que no me pueda despedir de ti
Con un abrazo fiel:
Me despido de ti
con una triste sonrisa forzada.

Puede que yo no sea más que eso
pero oye mi última palabra:
Me retracto de todo lo dicho.
Con la mayor amargura del mundo
Me retracto de todo lo que he dicho (PARRA, 2009, p. 123)¹.

Frente a muito do que se rotula como poesia por aí, os textos acima podem parecer, para certas sensibilidades, constrangedoramente simples. O que seria uma grande pena. Entretanto, os dois poemas parecem muito apropriados para incomodá-las, e nisso se mostra um tipo de vigor, de entusiasmo. No primeiro deles, os versos oferecidos como definições opcionais para o que seriam o antipoeta e a antipoesia permitem uma peculiar relação entre si, em cada um dos dois grupos. As opções para o que pode ser um antipoeta mostram uma tendência a se afastar do que corriqueiramente poderia ser a definição para um poeta em pontos de vista como o da *belle époque*, do beletismo pré-vanguardas históricas. Se na perspectiva senso comum o poeta é aquele excêntrico que, entretanto, tem um lugar de prestígio social garantido (como resquício de certa idealização romântica), o antipoeta teria algo de próximo a certas funções sociais que estivessem desvirtuadas de seus papéis convencionais: o comerciante falecido, o sacerdote incrédulo, o general sem autoconfiança, o interlocutor em quem não se pode confiar. Para quase cada verso da primeira estrofe, uma imagem distinta. Umas com uma performance mais irônica (o vagabundo que ri do que é mais assustador, o narciso filantropo), outras até mais líricas (o bailarino à beira do abismo).

A prevalência de enunciados irônicos para definir o antipoeta disfarça um pouco outra ironia, que existe na disparidade que torna inconciliáveis, em termos empíricos,

¹ Optamos deliberadamente por colocar os poemas em bloco, em vez de retalhá-los e disseminá-los nesta fala, na expectativa de que isso funcione como um tipo de intensificação da leitura, próximo da maneira como aqueles textos foram expostos na versão oral deste ensaio.

algumas das definições apresentadas, numa oscilação que vai da personificação do ingênuo à do mau-caráter. Isso também pode ser observado na outra estrofe, a que trata de propor definições para a antipoesia. Assim, ela pode ser alguma dentre várias coisas: um exagero injustificado (tempestade em copo d'água), uma fugaz mistura de cor e beleza (a gota de neve na pedra), o desagradável e nojento da matéria fecal, mas também uma verdade dolorosa e oportuna, a pancada na autoridade institucional, uma chuva de caixões, caixões movidos a combustíveis vários, sugerindo que hoje se morre muito, o que dá cabimento a uma pergunta: tantas mortes são alguma espécie de genocídio, de extermínio coletivo, de efeito de poderes sociopáticos? O campo de trânsito do antipoeta e da antipoesia passa por um questionamento da ordem social, de seus resultados inaceitáveis e talvez por alguma possibilidade de mal-estar seguido de recusa, de ânsia por alguma transgressão frente ao inaceitável, ao inerte. A necessidade “imposta” de escolher apenas uma frase para definir antipoeta e antipoesia parece uma infiltração no poema antipoético do autoritarismo que ele insinua querer combater, e nisso há um reforço irônico à maneira de denúncia. A antipoesia se intensifica a partir de sua própria possibilidade de deturpação.

No poema seguinte, “Me retracto de todo lo dicho”, há um tom melancólico, de palavra de velho ou moribundo. O ofício de quem escreveu poesia, talvez ao longo de vários anos, uma vida inteira, mostra-se inteiramente inútil. É ofensivo, já que acarretou o gesto de um pedido de desculpas. Porém, a explicação para tal ato é estranha e pouco convincente: o livro a que concerne o poema “não representa” o que o eu em verso diz ter querido dizer, “apesar de que foi escrito com sangue”. O sangue não sabe das coisas da consciência; a *zoè* está em clara desavença com o *bíos*². O fato de que o livro “não representa” o que a voz-poema quis dizer recebe repetição frasal na primeira estrofe, bem como na última: é algo para que aquela voz parece querer chamar a atenção. O poema não representa o desejo, embora de certo modo o toque: o desejo frustrado é ainda uma afirmação do desejo, de que ele continua, mesmo que oscile entre ânsias agradáveis e dolorosas (o desejo continua informe e sua gramática ainda é mutante, ainda é complexa).

Nas estrofes seguintes, o tom persiste e mantém a máscara melancólica do pedido de desculpas, reiterado pelos versos que novamente se repetem e encerram o ato-verso. Entretanto, isso não esgota uma possibilidade de leitura em confronto com a

² Para uma conceituação de *zoè* e *bíos*, bem como suas relações na contemporaneidade, ver AGAMBEN (2007).

totalidade da obra de Parra; seu caráter crítico e irônico, em muitos textos³, torna difícil crer num pedido de desculpas que parece vindo de um alguém humilhado, envergonhado do que disse. Se essa abordagem redutora é possível, ela convive com a possibilidade em suspenso de que aí se trata de mais uma das *bromas* que tanto povoam este longo poema que é o conjunto da produção poética de Parra. O poema, por meio da limpidez de sua frase, faz os sentidos possíveis vacilarem. Zombar do leitor é uma forma de tocá-lo e de fazer da literatura algo que chame o movimento, disse ontem e sempre Baudelaire. A incerteza do caráter cômico na passagem reforça nela um agenciamento de comicidade. O poema, ao abranger duas possibilidades de leitura ou duas máscaras (melancolia e ironia), intensifica, desse modo, seu potencial de interferência, sua politização particular, de partícula, pulverizadora, como um gesto em suspenso, mas continuamente material.

Autor de cerca de 25 obras de poesia, Parra⁴ tem formação acadêmica em Física e Matemática. O fato de ter recebido diversos prêmios nacionais e internacionais, bem como de ter obtido ao longo dos anos um reconhecimento praticamente unânime da crítica literária contemporânea, não o estimulou a abandonar sua atitude reservada, alheia a entrevistas e a monumentalizações de sua figura. A obra de Parra é tecida com fios heterogêneos. No correr de seus volumes, expressa saudosismo memorial, melancolia, desilusão política tocando o pessimismo, humor debochado, irônico, métricas tradicionais, quase populares, versos livres, além de recursos gráficos não verbais (linhas, cruces e arranjos de página especializados, mallarmaicos). Essas características não se aglutinam como unidades coerentes dentro de cada texto, mas fazem de cada um deles um exercício de mestiçagem. Junto a isso, há fiapos de vozes dispersos nos poemas, sem identificação, como que vindas de outro lugar, de não se

³ Vide vários de seus poemas, como “Advertência ao lector”, “Los vicios del mundo moderno”, “Soliloquio de um individuo”, “Inflación”, “El hombre imaginário”, “Manifiesto”, “Advertências”, “Discurso fúnebre” etc. (cf. PARRA, 2009).

⁴ A bibliografia sobre Parra no Brasil é bastante escassa. Algumas leituras breves, em geral em antologias e artigos (acadêmicos ou não), apontam basicamente afirmações que parecem ser relativamente triviais a respeito da obra de Parra: sua relação com as vanguardas históricas, o caráter antipoético, a ironia mesclada de melancolia, o afastamento em relação a certa grandiloquência notada em autores chilenos como Gabriela Mistral, Pablo Neruda e Vicente Huidobro, o caráter inovador de sua poesia para a literatura chilena do século XX, certo tom de desilusão à medida que o século XX avançava, certo tom teatral de sua poesia. Ver, dentre outros: BELLINI, 1997, p. 335; CORRE, 2001, p. 41; GOTTLIEB, 2014, p. 23-39. OVIEDO, 2005, p. 142-151; SIEBENMANN, 1997, p. 337-340. Nesse sentido, registramos aqui um agradecimento especial a Carlos Alberto della Paschoa, da Biblioteca José García Nieto, do Instituto Cervantes do Rio de Janeiro. Segundo Carlos, tanto publicações das obras de Parra como da bibliografia crítica a seu respeito são bastante raras, mesmo no Chile; as poucas edições existentes são sobretudo publicações espanholas.

sabe quem, fantasmáticas, sonoras, vibrantes. Oscilando entre a ironia e a melancolia, os poemas lidos acima seriam uma pequena amostra desse poema múltiplo.

Por definição de seu próprio autor, a obra poética de Parra pode ser descrita como uma “antipoesia” (o que se deu especialmente devido ao título de seu segundo livro, *Poemas y antipoemas* (1954). Em prefácio à antologia *Chistes para desorientar la poesía* (PARRA, 2009), María Nieves Alonso e Gilberto Triviños contam que Parra, mesmo considerado um autor próximo às vanguardas artísticas latino-americanas, desagradava-se do hermetismo que via nelas, optando deliberadamente por métricas e dicções mais próximas de uma concepção popular, de certa forma medieval. Esses usos se mesclam ao verso livre e a uma linguagem que, assim como em Carlos Drummond de Andrade, em Manuel Bandeira, na poesia concreta e em outras produções da modernidade, despoja-se radicalmente da metáfora como condição ao poema. O que, por sua vez, permite imagens que são antes da ordem da interferência com a realidade empírica que de sua figuração representativa (o que estaria conforme à fundação de uma linguagem “neutra” de poesia, ou seja, aberta ao espaço em comum, heterogêneo e, dessa maneira, impessoal do poema). Outro componente da poesia do chileno são certos recursos visuais, que, junto com a abertura habitual do poema na modernidade, seria a proposição de uma ânsia por uma semiótica assignificante, por afetos que se expressam fora do caráter tendencialmente autoritário da linguagem verbal, no dizer de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* (cf. 2013, p. 95-139). Cabe aqui lembrar de algumas antipoesias talvez mais próximas a um público lusófono, como as de Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto (e suas antiliras e antiodes) e a mencionada poesia concreta. Na clave de leitura proporcionada por essas tendências, a antipoesia, inclusive no caso de Parra, pode ser situada como um modo específico, agônico e declaradamente frágil de poesia, uma fragilidade como estratégia⁵.

O poema de Parra apresenta como indecisão uma afirmação que, no filme *No* (2012), do diretor chileno Pablo Larraín, surge como alternativa em que determinada escolha se viabiliza como questão política, mas também publicitária. A obra de Larraín contextualiza a retomada democrática do Chile no final da década de 1980 por meio de um plebiscito que dividiu os que defendiam o fim da ditadura de Augusto Pinochet, no que toca ao tipo de campanha midiática que devia ser feita por eles: uns queriam uma abordagem crua e sombria dos horrores do regime ditatorial, outros pensavam em fazer

⁵ Sobre algumas antipoesias da literatura brasileira, ver CAMPOS, 2015.

uma campanha focada numa imagem de alegria e leveza para a decisão de dizer não a Pinochet e sua laia. Aquele lado acusava este de alienado e frívolo, enquanto este alegava que, sem um discurso que cativasse pelo entusiasmo, a causa seria perdida. Existe aí uma possibilidade de leitura na ordem de um confronto entre dois gestos políticos distintos: inquietar por uma descrição do que há de terrível no real ou exaltar o ânimo entusiasta, cheio de desejo e focado no lado inquietante e revolucionário do gozo como potência privilegiada de ação e interferência.

O confronto descrito acima pode ser situado em termos de duas posturas: niilismo corrosivo ou vitalidade como enfrentamento do real. Ou, pensando anacronicamente, conforme posições adotadas por dois filósofos⁶ que também foram poetas, Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche: respectivamente, de ressentimento idealista e gaia ciência. No poema de Parra, entretanto, não há alternativa, no sentido da escolha, da explicação, do sentido determinado e unívoco: ambos são movimentos que fazem de uma poesia a sua própria antipoesia; da antipoesia um nome que anima o poema (assim como o nome “indivíduo” é apenas uma facilidade semântica para tentar enquadrar algo que muda continuamente, que está entre e em torno de corpos individuais, no poema “Soliloquio del individuo”); do ato de escrever poemas na América Latina, em espanhol, como um gesto de sobrevivência, de demora, de insistência, de teimosia. Teimosia do chiste, de quem pede desculpas, com olhar zombeteiro, por ter desafiado a mordada.

Assim, visão sombria e gaia ousadia se armam, nos poemas e antipoesias de Parra, com uma espécie de ânimo, de vontade de potência, tornando-os uma espécie de personagens, ou melhor, de atores inumanos, que se chocam contra o humano. Como vírus, como alguma vacina improvável. Personagens sem rosto, esses dados do poema do chileno podem talvez ser vistos como heterônimos sem nome de pessoa, mas cujo nome é o movimento aberto. Seriam, então, hetero-ocorrências, heterovozes, interstícios de incerteza quântica, do tipo matéria/energia (tópicos familiares a Parra), informes, móveis. As duas ocorrências aqui tomadas poderão, assim, ser lidas no plano de uma

⁶ Deixar o poema de Nicanor ser interferido por Nietzsche e Schopenhauer, (em lugar de pensar em termos de tragédia e comédia) tem a ver com o viés anacrônico de leitura crítica, como pensado por Borges, em “Pierre Ménard, autor do Quixote”, e Agamben, em “O que é o contemporâneo (com mote nas *Considerações intempestivas*, de Nietzsche), bem como outros autores contemporâneos (Raúl Antelo, Christophe Bident etc.). Nessa perspectiva, os discursos sobre o anacronismo, que também é discronia (cf. AGAMBEN, 2008, p. 9) podem fazer pensar em anacronismos, divergências de *durées*, de espaço-tempos, de processos de subjetivação em devir.

variância matizada, não de heterônimos, mas de agenciamentos heteronímicos, agenciamentos de máscara.

As flutuações da persona poética tocam evidentemente sua materialidade de idioma; isso pode fazer pensar no ato de buscar o poema em outras línguas, no fora que envolve a língua dita materna: tanto a da fonética e da gramática como a da literatura mesma, de sua dicção particular, sempre estrangeira: entre o português e o espanhol, perambula a possibilidade de um poema e de uma política, como urgências, ainda. À parte o fato de que o investimento na difusão de uma língua-cultura é sobretudo econômico, visando ao lucro gerado pela intensificação do caráter de “língua comum”, é possível e necessário pensar o poema como língua incomum, estranheza em comum, impessoal, irredutível à ideia ou aos discursos sobre uma comunidade homogênea ou equilibrada. O continente é uma travessia, um caminho feito agora, um perder-se.

Jorge Luis Borges apresentou, em 1973, uma palestra no Centro de Estudos Brasileiros de Buenos Aires chamada “Destino e obra de Camões”. Nela, exalta o desejo de um modo geral e o perder-se em viagens: seu medo delas é tão apaixonado que se torna uma exaltação (cf. 2001, p. 395 e 399). A literatura latino-americana, se a pensarmos com o poema de Nicanor, mostra-se em um desejo aberto, político, de deriva e meditação livre. Essa literatura é um tipo de biblioteca; é interessante, é urgente politizar cotidianamente essa biblioteca: ocupá-la, seja vernácula, seja estrangeira. Ocupá-la de modo extremo, o dia inteiro, a vida inteira (mesmo que por poucas horas), transfigurá-la de local de trabalho a morada permanente, como fez Bartleby com o escritório em que por algum tempo escreveu com palavras. Caso se deseje. É preciso adentrá-la, buscar um livro de Nicanor entre as estantes: com sorte ele será achado; provavelmente, ele dirá algo à biblioteca inteira. Isso porque esse chileno que admite desorientar a polícia, quer dizer, a poesia, é multidão, confusão. É a própria ideia de uma poesia pós-utópica, no dizer de Haroldo de Campos (1997), que anulou o sentido das periodizações, mas não o da perplexidade – poesia de um agora aberto, como uma espacialização do tempo, tempos díspares, cruzados, como anacronismo, de uma contemporaneidade que é antes um problema do que a solução conceitual facilmente à mão do tantas vezes lamentável produtivismo acadêmico de hoje.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BELLINI, Giuseppe. **Nueva historia de la literatura latino-americana**. 3. ed. Madri: Castalia, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CORRE, Hervé le. **Poesía hispano-americana posmodernista**: história, teorias, prácticas. Madri: Gredos, 2001.

DELEUZE; GUATTARI. **Mille plateaux**. Paris: Minuit, 2013.

GOTTLIEB, Marlene. El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra. In: **Atenea**. N. 510. Santiago, 2014.

GUERRA, Julio Espinosa (org.) **Poesia chilena**: antologia essencial. Vol. II: la poesia del siglo XX em Chile. Madrid: Visor, s/d (Colección La Estafeta del Viento).

LARRAÍN, Pablo (dir). **No**. Bobina cinematográfica. Fabula/Participant Media/Funny Ballons/Cunana Films, Chile, 2012.

OVIEDO, José Miguel. **História de la literatura hispanoamericana**: de Borges até o presente. Vol 4. Madri: Alianza, 2005.

PARRA, Nicanor. **Chistes para desorientar a la poesía**. Prólogo e seleção: María Nieves Alonso e Gilberto Triviños. 4. ed. Madri: Visor, 2009 (Coleção Visor de Poesía).

SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil** (org.). São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial de SP, 2001.

_____. **Fervor das vanguardas**: arte e literatura na América Latina. São Paulo: 2013.

_____. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 2008.

SIEBENMANN, Gustav. **Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil**: história – movimientos - poetas. Madri: Gredos, 1997.