

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade
de Ciências Humanas e Sociais Programa de Pós-Graduação em
História (PPGH)**

CARLOS MANOEL PASSOS VAZ JUNIOR

**“ATÉ QUE CHEGUEI EU/E ME INSTALEI COM MINHA
MONTANHA-RUSSA.”:**

Modernidade latino-americana na obra de Nicanor Parra

**FRANCA
2023**

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade
de Ciências Humanas e Sociais Programa de Pós-Graduação em
História (PPGH)**

CARLOS MANOEL PASSOS VAZ JUNIOR

**“ATÉ QUE CHEGUEI EU/E ME INSTALEI COM MINHA
MONTANHA-RUSSA.”:**

Modernidade latino-americana na obra de Nicanor Parra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa História e Cultura Política, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro

**FRANCA
2023**

V393“

Vaz Junior, Carlos Manoel Passos
“ATÉ QUE CHEGUEI EU/E ME INSTALEI COM MINHA
MONTANHA-RUSSA.”: : Modernidade latino-americana na
obra de Nicanor Parra / Carlos Manoel Passos Vaz Junior. --
Franca, 2023
252 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientador: Marcos Sorrilha Pinheiro

1. Modernidade latino-americana. 2. História Intelectual. 3.
Poesia latino-americana. 4. Modernidade. 5. Antipoesia. I.
Título.

CARLOS MANOEL PASSOS VAZ JUNIOR

**“ATÉ QUE CHEGUEI EU/E ME INSTALEI COM MINHA
MONTANHA-RUSSA.”:**

Modernidade latino-americana na obra de Nicanor Parra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História e Cultura Política

Orientador: Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro

BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTE: PROF. DR. MARCOS SORRILHA PINHEIRO

EXAMINADOR: PROFA. DRA. KARINA ANHEZINI DE ARAUJO

EXAMINADOR: PROF. DR. JOSÉ ADRIANO FENERICK

EXAMINADOR: PROFA. DRA. FABIANA DE SOUZA FREDRIGO

EXAMINADOR: PROF. DR.. MARCUS VINICIUS FURTADO DA SILVA
OLIVEIRA

Franca, 14 de novembro de 2023

AGRADECIMENTOS

Ao Nicanor Parra, pela (in)existência

A minha família, meus pais, Maisa e Carlos, irmã, Carla – sim, faltou uma criatividade a meus genitores quando nasci – ao cunhado, Léo e sobrinhas, Manuela e Giovana, pelo famigerado e necessário clichê: a vida.

À Carolina, pelo nada, o não-lugar que paira entre nós, pela inexistência intuitiva de espaço-tempo a seu lado, ou seja, pelos surtos, desespero, arrepios, ansiedade, mau humor, descontentamentos, descaminhos, desconfiança em si e quase desistências que, sempre plena e serena, devolveu em companheirismo, sendo assim, por tudo.

Ao Jaime, ao Bento, à Mia e ao Nicanor – vejam só –, os gatos aos quais pertencemos.

Aos amigos, Nathália, pela liderança e pelas teimosias que direcionam, ou seja, por ser mandona e dar patadas. Ao Sadao pela serenidade e parceria, ou seja, por ser alguém mais preocupado em adorar o cacau do que entrar em conflitos – e a ambos, pelo sentido mais pleno possível da amizade: a eternida(eon)de.

À Adriana, por ser péssima em transferir fofocas e me obrigar a largar a preguiça e me dedicar a entender o que está acontecendo e, também, pela maturidade e bom senso nas trocas cotidianas, à Pâmela, por me fazer rir com uma quase-vontade-de-viver, ao Bozó, pelo (re)encontro e pelas ternas maluquices e ao Guido, pela sapiência transmitida na inconstância cativante de seu humor.

À Aline, por perguntar insistentemente quando essa tese terminaria e, também, pelos bolos e queijadinhos. Ah sim! Pela lealdade, carinho, autenticidade e pelas risadas – não a sua irritante, ok?

A todos os profissionais da Litera, e um agradecimento especial ao Victor, pelas recentes conversas e leituras.

Aos companheiros de jornada, amigos e parceiros, Zé Colmeia, pela junção de intelectualidade e afeto, uma das poucas pessoas que já vi unir essas duas vertentes na academia e Gordinez, pela erudição das conversas, que engradeceram as possibilidades desse trabalho, além de toda a dedicação e auxílio.

Ao PPP, Pedro, Palmeirense, Passarinheiro, um sábio caipira que atravessou meu caminho deixando o desejo de que jamais saia.

Ao Gonza, pela convivência, lembranças e pela sensibilidade.

Ao Tritão, o sábio jainista, pelos diálogos, leituras e indicações: uma parceria intelectual provocativa e engrandecedora.

Ao Fetiche, pela presença distante de todas as horas: saudade da tua vida, camarada e aos sempre companheiros de universidade, repúblicas, botecos e muito mais, Buba, Frisson, Hoffmann e Bastião, por toda a trajetória.

À Luísa, pelos olhos míopes que enxergam as cores do mundo.

Ao Grupo de Estudos Culturais da Unesp (GECU), pelo início de tudo, principalmente, ao meu primeiro orientador e líder deste grupo, professor Adriano Fenerick.

Ao IPA – Grupo de Estudos de Intelectuais e Política nas Américas – pela aprendizagem sobre a edição de podcasts e pelo fim dessa jornada.

À Michelle pela leitura atenta e dedicada deste trabalho, uma salvação nesse caminho complexo.

À Viviane, brilhante aluna (?) e professora.

Ao multitarefas, artista, intelectual, poeta, prosador e guia espiritual, entre outras coisas mais, Odilon, um Pound, cortador de palavras, com sua lâmina sempre afiada e precisa.

À Banca de qualificação, composta pela professora Karina Anhezini e o professor Marcos Alves, que auxiliaram demais nos rumos deste trabalho.

À professora Fabiana Fredrigo, que jamais pude agradecer o suficiente pela leitura do meu mestrado e por me disponibilizar um excelente livro de contos.

Ao Marcos Pinheiro, um grande – maior do que imagina – acadêmico-coração e Ao Marcos Sorrilha, o ser humano espetacular por trás (ou a frente) desse pesquisador.

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

VAZ JUNIOR, Carlos Manoel P. 2023. 252p. “ATÉ QUE CHEGUEI EU/E ME INSTALEI COM MINHA MONTANHA-RUSSA.”: Modernidade latino-americana na obra de Nicanor Parra Tese (Doutorado em História e Cultura Política) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2023.

RESUMO

Este trabalho busca compreender o desenvolvimento da antipoesia na obra do poeta chileno Nicanor Parra. Apoiados na história intelectual e pautados no desdobramento da obra literária do autor, primeiramente procuramos entender a definição antipoética como uma proposição performática da forma de escrever poemas e, a partir daí, observar a dimensão de seus usos. Como fonte de história a antipoesia aparece como uma possibilidade auxiliar de compreender este subcontinente, inspirada pelo papel que o artista tem neste local e o poeta, especificamente, no Chile, país detentor de dois prêmios Nobel de literatura, referenciado por sua poesia. Mais do que isso, o desenvolvimento dos antipoemas de Nicanor Parra se deslocam para além da leitura da história propriamente dita, mirando, muitas vezes, para as possibilidades de sua escrita, entre as descrições e *redescrições*. Quanto mais nos empenhamos em focar nesse desenvolvimento abrimos a percepção de que há um papel crítico na forma antipoética, que supera essa historicidade e perpassa uma própria leitura de modernidade, por isso o foco do trabalho se estende na observação histórica, no sentido de compreensão do tempo de uma modernidade que é tipicamente latino-americana. A partir daí, buscando entender o caminho da antipoesia *parreana*, percebemos que essa especificidade da modernidade deste subcontinente supera alguns valores intrínsecos à leitura de modernidade europeia, por isso sublinhamos a nossa hipótese de que a proposição antipoética de Nicanor Parra, sob a ferramenta irônica, destaca a multiplicidade de sentidos dessa típica modernidade.

Palavras-chave: Modernidade, Modernidade latino-americana, História Intelectual, Poesia latino-americana, Antipoesia.

VAZ JUNIOR, Carlos Manoel P. 2023. 252p. “**UNTIL I CAME/AND I SETTLED WITH MY ROLLER COASTER**”: Latin American modernity in the work of Nicanor Parra. Tese (Doutorado em História e Cultura Política) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2023.

ABSTRACT

This work seeks to understand the development of antipoetry in the work of the Chilean poet Nicanor Parra. Supported by intellectual history, based on the development of the author's literary work, we first seek to understand the *antipoetic* definition as a performative proposition of the way of writing poems and, from there, observe the dimension of its uses. As a source of history, antipoetry appears as an auxiliary possibility of understanding this subcontinent, inspired by the role that the artist has in this place, and the poet, specifically in Chile, holder of two Nobel Prizes for literature, referenced by his poetry. More than that, the development of Nicanor Parra's antipoems goes beyond the reading of history itself, often looking at the possibilities of its writing, between descriptions and redescriptions. The more we strive to focus on this development, we open the perception that there is a critical role in the *antipoetic* form, which overcomes this historicity and permeates its own reading of modernity, therefore, the focus of the work extends to historical observation, in the sense of understanding of time, of a modernity that is typically Latin American. From then on, seeking to understand the path of Parraean *antipoetry*, we realized that this specificity of the modernity of this subcontinent surpasses some values intrinsic to the reading of European modernity, which is why we underline our hypothesis that Nicanor Parra's antipoetic proposition, under the ironic tool, highlights the multiplicity of meanings of this typical modernity.

Keywords: Modernity, Latin American Modernity, Intellectual History, Latin American Poetry, Antipoetry.

VAZ JUNIOR, Carlos Manoel P. 2023. 252p. “**HASTA QUE VINE YO/Y ME INSTALÉ CON MI MONTAÑA RUSA**”: La modernidad latinoamericana en la obra de Nicanor Parra. Tese (Doutorado em História e Cultura Política) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2023.

RESUMÉN

Este trabajo busca comprender el desarrollo de la antipoesía en la obra del poeta chileno Nicanor Parra. Apoyados en la historia intelectual, a partir del desarrollo de la obra literaria del autor, buscamos primero comprender la definición antipoética como una proposición performativa de la manera de escribir poemas y, a partir de allí, observar la dimensión de sus usos. Como fuente de la historia, la antipoesía aparece como una posibilidad auxiliar para comprender este subcontinente, inspirada en el papel que tiene en este lugar el artista, y el poeta, específicamente en Chile, poseedor de dos premios Nobel de literatura, referenciado por su poesía. Más que eso, el desarrollo de los antipoemas de Nicanor Parra va más allá de la lectura de la historia misma, mirando muchas veces las posibilidades de su escritura, entre descripciones y redescrpciones. Cuanto más nos esforzamos por centrarnos en este desarrollo, abrimos la percepción de que hay un papel crítico en la forma antipoética, que supera esta historicidad e impregna su propia lectura de la modernidad, por lo tanto, el enfoque del trabajo se extiende a la observación histórica. , en el sentido de comprensión del tiempo, de una modernidad típicamente latinoamericana. A partir de entonces, buscando comprender el camino de la antipoesía parreana, nos dimos cuenta de que esta especificidad de la modernidad de este subcontinente supera algunos valores intrínsecos a la lectura de la modernidad europea, por lo que subrayamos nuestra hipótesis de que la antipoesía de Nicanor Parra La propuesta, bajo la herramienta irónica, resalta la multiplicidad de significados de esta modernidad típica.

Palabras-clave: Modernidad, Modernidad latinoamericana, Historia intelectual, Poesía latinoamericana, Antipoesía.

Aos meus pais

Nem sequer os seguidores de Parra puderam com Parra. E mais, eu diria, conduzido seguramente pelo entusiasmo, que não só Parra, mas também seus irmãos, com Violeta à cabeça, e seus rabelaisianos pais, levaram à prática uma das ambições máximas da poesia de todo os tempos: foder a paciência do público. (Roberto Bolano)

Um homem não pode se dividir assim, a política e a poesia são demais para um só.
(Sara, Personagem de *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha.)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – O DESENVOLVIMENTO DA ANTIPOESIA.....	22
1.1 A disposição da história latino-americana por intermédio da leitura poética.....	22
1.2 Antipoesia e história.....	50
CAPÍTULO 2 – AS RUPTURAS ANTIPOÉTICAS.....	66
2.1 Um novo poema para o novo mundo.....	66
2.2 Os poetas baixaram do Olimpo.....	91
CAPÍTULO 3 – ANTIPOESIA E MODERNIDADE LATINO-AMERICANA.....	102
3.1. Visões da modernidade.....	107
3.1.1 Do que falamos quando falamos modernidade.....	110
3.2 Sobre a modernidade latino-americana.....	115
3.3 A crítica antipoética à modernidade latino-americana.....	133
3.4 Um Zaratustra dos trópicos ou o último refúgio da crítica: Uma análise de Sermões e prédica del Cristo de Elqui.....	141
3.5 A ação política da antipoesia.....	153
CAPÍTULO 4 – ANTIPOESIA E IRONIA.....	163
4.1. O tema irônico.....	169
4.2 Nicanor Parra em: como um ironista diz as coisas?.....	172
4.3 A posição irônica de Parra: um centro ex-cêntrico ou a ascensão e decadência da ironia.....	179
4.4 Ironia e crítica social.....	190
4.5 A ironia é insuficiente para lidar com as mudanças políticas?.....	195
4.6 Ironia como nova nova sinceridade.....	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou “A Poesia como bolo de casamento/A antipoesia como arame farpado”.....	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	226
Fontes.....	226
Bibliografia.....	227
Filmes.....	239
ANEXO – Tradução nossa do poema de Mario Santiago Papasquiarro.....	241

INTRODUÇÃO

O projeto deste trabalho surgiu a partir da leitura dos diários do escritor e etnólogo peruano, José María Arguedas, cuja obra nos debruçamos durante nossa dissertação de mestrado. Arguedas vivia uma constante crise com a noção de identidade latino-americana, que se manifestava até mesmo como condição física, tendo desenvolvido um transtorno depressivo, que culminou em seu suicídio. Este escritor peruano se caracterizou por um tipo intelectual de seu tempo e espaço, de uma erudição ligada à necessidade de encaminhar o *povo* latino-americano ao resgate passadístico e, ao mesmo tempo, da proteção desta mesma sociedade das corrosivas influências externas e colonizadoras.

Arguedas despertou nossa curiosidade por dois motivos antagônicos, primeiramente por encarnar essa intelectualidade militante, inspirada na Guerra Fria latino-americana, que buscava traçar um pan-americanismo sem os percalços do *criollismo* anterior. Neste momento, o autor peruano participava de debates sobre sua obra, sob o tema de um quéchua *transculturado*¹, o qual lemos como uma tentativa de lançar sua versão de uma modernidade tipicamente americana². O segundo motivo que nos aproximou deste autor se tratou da manifestação concreta dessa crise que o acompanhava desde a tenra idade, como uma espécie de interlúdio e, ainda, um posfácio de sua última obra literária, *Los zorros* (1971).

Parece algo fantasioso, mas Arguedas interrompeu sua obra, inserindo seus diários e uma carta de despedida, contendo as indicações de como deveria ser o seu velório. Esse exagero metalinguístico – com toques de ironia – rompeu totalmente com aquele ruído pan-americanista anterior, quando entrava em alterações com os autores do Boom sobre o papel do escritor³.

Foram nestes mesmos diários que encontramos a primeira citação à família Parra. José María Arguedas conta que ia ao Chile se consultar com uma psicóloga indicada por amigos, entre eles Roberto Parra, irmão mais novo de Nicanor. Ainda havia outra irmã, também mais

1 Citamos principalmente o debate sobre o livro *Todas las sangres* (1964), de José María Arguedas, as conversações sobre o livro constam na obra “*He vivido en vano?*”: la mesa redonda sobre *Todas las sangres* (2011), de Guillermo Rochabrún. Transculturación aqui se refere ao conceito do intelectual cubano Fernando Ortiz, reavaliado por Angel Rama na literatura (ver RAMA, 2011)

2 Referimo-nos a nossa dissertação de mestrado. (ver VAZ JUNIOR, 2016)

3 Boom Literário foi um movimento editorial surgido nos anos 1960, no qual a obra de diversos romancistas latino-americanos começou a ser traduzida e divulgada na Europa. Estes autores – Julio Cortázar, Mário Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes, principalmente, mas inúmeros outros – foram influenciados pelo modernismo europeu e por diversas correntes do realismo estadunidense, e esse fato gerou polêmicas sobre a construção de uma identidade literária. Para aprofundar no tema (ver COSTA, 2009).

nova e que se tornara ainda mais famosa por estes lados, e que, da mesma forma, despertava a admiração de Arguedas, a cantora Violeta Parra. A família Parra é recheada de artistas, a grande maioria de músicos, como a própria Violeta, com suas canções características de uma latinidade, sendo parceira de Mercedes Sosa e, até mesmo, de Elis Regina.

Ainda nestes diários há uma menção curta a Nicanor Parra, tratado pelo escritor peruano como um tipo inteligente, porém amalucado criador da até então recente antipoesia⁴. O fato de Arguedas ser esse intelectual paradoxal o fez respeitar a antipoesia *parreana* diante da intelectualidade prosaica latino-americana, que, ainda para este autor, estava mais preocupada em publicar na Europa do que pensar na construção da América Latina.

Como, na obra de José María Arguedas, aquele segundo momento metalinguístico e ruptural nos interessava mais, essa menção à antipoesia nos chamou atenção para a possibilidade de compreender outras leituras possíveis da modernidade latino-americana e foi desse modo que passamos, ainda na finalização da dissertação, à leitura da obra literária de Nicanor Parra.

Acentuamos aqui o epíteto literária, pois na verdade Nicanor Parra era um físico cosmólogo de formação e essa trajetória se faz interessante para compreender, inclusive, a origem da antipoesia. Nascido em 1914, o longevo poeta, foi o filho mais velho de uma família de músicos folcloristas e artistas circenses e, curiosamente, o último dos irmãos a falecer, com 104 anos incompletos, em janeiro de 2018.

Além de todas essas curiosidades, Parra carregava um comportamento antitético – no sentido dialético do termo –, fato que também pode auxiliar na compreensão da criação da antipoesia, tal como estipulamos no primeiro capítulo deste trabalho. Parra prioritariamente vai se dedicar aos estudos das matemáticas e da física e, justamente neste ímpeto, que teve contato com o autor, segundo ele, antipoeta por excelência, William Shakespeare⁵.

De fato, em 1932, Parra rompeu com sua família e fugiu de sua casa em Chillán para Santiago sem quaisquer reservas financeiras. Em um primeiro momento dizia querer ingressar na Academia de polícia – *Escuela de Carabineros* –, mas mudou de planos e ingressou, por contra de uma bolsa da *Liga de Estudiantes Pobres*, no famoso *Internado Nacional Barros Arana* (INBA), onde teve contato pela primeira vez com os poemas de Pablo Neruda e

4 Os diários são anteriores à publicação do livro, por isso a antipoesia ainda corria como uma forma recente de poesia.

5 Parra afirma, em entrevista para Manuel Jofré, em agosto do ano 2000, que Shakespeare é “O antipoeta por excelência” (ver JOFRÉ, 2001). Nos aprofundamos nessa questão mais adiante.

Vicente Huidobro, além dos surrealistas, André Breton e Paul Eluard, e, ainda, com os espanhóis Rafael Alberti, Garcia Lorca e Juan Jamon Jiménez.

Somente em 1933 aconteceu aquela supracitada guinada às exatas, quando se matriculou em matemáticas e física, no instituto pedagógico da *Universidad de Chile*, trabalhando simultaneamente como inspetor de pátio no INBA. É nesse mesmo internato que funda, com Jorge Millas e o pintor Carlos Pedraza, a *Revista Nueva*, de poemas e ensaios, escrevendo antes da famigerada antipoesia, um *anticonto*, chamado *Gato no caminho*, nesse momento ainda há uma característica assaz surrealista, como no trecho sublinhado na introdução de seus primeiros antipoemas “*En los bigotes del gato venían a pararse las mariposas nocturnas*” (PARRA, 2014, p. 11)

Parra dedicou a sua vida a lecionar, fato mencionado em um de seus mais pontiagudos antipoemas, *autorretrato* (1954) “Sou professor de um colégio obscuro/E perdi a voz de tando dar aulas” (PARRA, 2019, p. 28), o qual será trabalhado ainda mais profundamente nesta pesquisa e, por conta de sua profissão, voltou a Chillán como professor, não de literatura ou espanhol, mas de matemáticas e física no *Liceo de Hombres* desta sua cidade de infância. Neste período ainda se encontrou com Pablo Neruda, que fazia campanha para Pedro Aguirre Cerda, candidato da Frente Popular e recebeu uma dedicatória em um dos livros de Neruda “À Nicanor Parra, com uma estrela para seu destino” (PARRA, 2014, p. 12).

A influência de *Romancero gitano*, de Garcia Lorca é evidente no Chile, tal qual as cinzas da Guerra civil espanhola, é nesse íterim que o autor publicou o seu primeiro livro e único de poemas comuns, ou seja, antes da invenção de seus antipoemas, *Cancionero sin nombre* (1938), laureado com o *Prémio municipal de Poesia de Santiago*, migrando em 1939 para Santiago, como professor de Física no INBA, e matemática na *Escuela de Artes e Oficios*. Nesse momento “Lê Walt Whitman, em uma tradução do poeta uruguaio Armando Vasseur” (PARRA, 2014, p. 12), embasbacado pelas imagens do poeta americano, escreve diversos poemas que constam na antologia *8 nuevos poetas chilenos* (1939), de Tomás Lago.

Em 1940 é pai pela primeira vez, fruto de seu casamento com Anita Troncoso, o que não o impede de viajar em 1943 para concluir sua tese em Mecânica Avançada, na *Brown University*, em Rhode Island. Neste momento leu “em inglês, intensamente, a obra de Whitman” (PARRA, 2014, p. 13). Em 1948, com seus poemas constando em diversas antologias, Nicanor Parra iniciou a escrita dos primeiros antipoemas que constariam no livro *Poemas y antipoemas*, de 1954.

Em 1949, viajou para a Inglaterra, com uma bolsa de estudos para a universidade de Oxford, onde se dedicou a estudar profundamente o tema da cosmologia, com o famoso físico E. A. Milner e apesar de defender uma tese para este curso, dedicou-se muito mais à leitura poética e à psicanálise freudiana, teve contato com as obras de Ezra Pound, T. S. Eliot, William Blake, Dylan Thomans e D. H. Auden, releu “ademais, devotamente, as obras de Franz Kafka” (PARRA, 2014, p. 14). Sem contar William Shakespeare, cuja obra serve de base para os antipoemas, incluindo nisto a tradução chilena oficial de *Rei Lear*, feita por Nicanor Parra, com tantas intervenções que levou a Alejandro Zambra, também escritor e agente literário, a orientar a publicação como autoria do próprio Parra.

De Oxford voltou casado com a sueca Inga Palmen, a qual, anos depois, acusou-o de abandono, ainda grávida, em uma rua de Santiago, uma das várias polêmicas que Parra se envolveu em sua conturbada vida pessoal. Foi de Oxford que também saíram as primeiras análises antipoéticas: enviou para Tomás Lago um manuscrito que deu origem ao característico antipoema *Preguntas a la hora del té*, e uma declaração que sintetiza sua concepção poética desde então, “A poesia egocêntrica de nossos antepassados, nas quais eles tratam de demonstrar ao leitor quão estimável é o ser humano, quão sensíveis e inteligentes eles são, quão dignos de admiração são os objetivos desse mundo, deve-se ceder o lugar a uma poesia mais objetiva.” (PARRA, 2014, p. 14)

Em 1952, em colaboração com Enrique Lihn e Alejandro Jodorowsky se dedicou aos *Quebrantahuesos*, poesia mural de colagem e *popart*, com as quais os autores provocavam a esquerda folclórica do Chile, fazendo chistes, pegadinhas e troças, fator que perseverou em Parra mais tarde, durante o governo de Allende. Da mesma forma chama atenção em Nicanor Parra, neste período, duas passagens representadas de maneira fictícia na obra autobiográfica de Jodorovisky, *Poesia sin fin* (2016).

Mesmo se tratando de uma ficção, há uma ideia dessa origem da antipoesia e do comportamento errático do autor. Primeiramente os três poetas representados – Parra, Jodorovisky e Lihn – cobrem uma estátua de Neruda e declamam um poema, Jodorowsky em entrevista sobre o filme disse que Pablo Neruda “Era um Buda, não nos interessava muito, a meus amigos e a mim. Nós amávamos Nicanor Parra, o poeta da rua. Deus tem um senso de humor peculiar. Pablo Neruda, PN, o poeta. Nicanor Parra NP, o antipoeta, [...] é cósmico, não pode ser mera coincidência.” (MERTEN, 2017)

A outra passagem se dá quando o personagem de Parra indica ao jovem Jodorovisky que fique no Chile e busque um emprego, mesmo diante do governo peronistas do militar de Carlos Ibañez del Campo, o qual ambos não tinham apreço. Alejandro Jodorovisky, como se sabe vai para Paris e dedica-se ao surrealismo ao lado de Marcel Marceau, e Nicanor Parra fica no Chile, cria a antipoesia e prossegue pelo resto da vida se dedicando ao ensino de matemática e física, inclusive durante a ditadura de Augusto Pinochet, fato que somado ao chá que tomou com a primeira-dama dos Estados Unidos em meio a invasão do Camboja, vai enfiar a esquerda chilena.

Assim se deu nosso primeiro contato com a obra parreana. O paradoxal humanismo de Arguedas, permeado de idealizações identitárias e supraidentitárias, nos levou a confiar em sua indicação da antipoesia. Este elogio de Arguedas, naquele momento, chamava nossa atenção, pois este mesmo escritor sempre deixou claro seu distanciamento de um tipo de vida intelectual pautada na escrita profissional, por isso mesmo, também, já naquele momento a antipoesia nos pareceu uma terceira via, uma espécie de lance na história cultural e intelectual latino-americana.

A Antipoesia não parecia ser nem uma abertura total às características mais repetitivas e autocentradas dos profissionais da escrita pertencentes ao Boom literário, mas, da mesma maneira, não nos pareceu uma forma performática idealista, carregada de erudição, como um guia de letrados do *que fazer* latino-americano, como a literatura geralmente se apresentava neste subcontinente. Ainda, a antipoesia nos pareceu, já neste primeiro momento, uma terceira via de leitura política em um continente recheado de golpes, incertezas e, principalmente, efêmeras dicotomias *fora de lugar*⁶, tais como liberalismos *versus* conservadorismos. Resumidamente a antipoesia encarnaria uma terceira via entre a latinidade e a europeização, um não-forçado hibridismo, mais do que não-forçado, despreocupado.

Como falamos, autores como José María Arguedas viviam impasses sobre a análise da modernidade latino-americana. Sobrepunha-se a esse direcionamento uma leitura da modernidade como algo puramente europeu, que entrava em choque, aculturando uma combatida natividade. Não à toa Arguedas tentou um projeto linguístico que mesclava o quéchua com o espanhol rural. A latinidade desse ato culminava em um melodrama que se inicia como uma cruzada contra quaisquer autores que buscassem fazer da América Latina o palco para alguma inovação da forma literária, mas termina com uma performance

⁶ Usamos como referência o famoso ensaio do crítico Roberto Schwarz, sobre a percepção da literatura brasileira no século XIX com relação às ideias europeias neste subcontinente. (ver SCHWARZ, 2000)

metalinguística que não deixaria inveja para qualquer literatura pós-moderna estadonunidense.

A saída da obra de Nicanor Parra, como já citado e, que analisaremos mais profundamente neste trabalho, tendia para outra direção. A criação da antipoesia teve a pretensão do *novo*, não no sentido hegeliano do termo, longe de uma concepção de novo nascida da história, da sociedade ou da autoconsciência de um *povo*. Ainda a antipoesia não tendia de fato à novidade, sendo um conceito já utilizado anteriormente, também sem novidades era o seu mote principal – ir para as ruas – que já era possível observar em outros autores, e, muito mais propriamente, na obra cinematográfica do neorrealismo italiano.

Por isso mesmo, a antipoesia de Nicanor Parra se faz como uma nova via e não uma *nova arte*. A novidade da antipoesia está na sua condição de ferramenta de leitura, uma maneira muito própria de ler a América Latina e sua historicidade. Parra acaba por se aproveitar do protagonismo do poeta e das feridas abertas por esse papel. Abrindo, assim, uma nova discussão, por exemplo com os vencedores do nobel de Literatura Neruda e Gabriela Mistral e, ainda, outros consagrados poetas chilenos.

O que percebemos como analistas da obra deste autor é que essa ferida cutucada abriu uma nova modalidade de se enxergar os próprios lances latino-americanos da modernidade e é isso que o leitor observará neste trabalho, uma pesquisa sobre uma leitura histórica da modernidade latino-americana, partindo da concepção de um poeta, que não era prioritariamente poeta, por isso mesmo se fazia antipoeta.

Sendo assim, um antipoeta que não partia propriamente das famigeradas dicotomias históricas que perpassam o poema latino-americano, que partiam de um afastamento entre as noções de subjetividade e objetividade, ligando a erudição ao lirismo descaracterizado e transcendente. Nicanor Parra foi um antipoeta-físico-cosmólogo que não conseguiria, por isso mesmo, entregar uma única visão, de um mundo planificado.

Em um primeiro momento percebemos que essa leitura parreana é uma forma de ler a própria história, sem se distanciar completamente dos poetas e ensaístas latino-americanos anteriores, senhores da política e da historicidade latino-americana por excelência, uma posição naturalizada pela própria constituição deste subcontinente. Como sabemos e veremos mais profundamente neste trabalho o olhar do *poeta chileno*⁷ se encontra em um local

⁷ Esse é, também, o nome de um dos últimos livros de Alejandro Zambra, que partindo de uma experiência pessoal monta diversas alegorias sobre o papel da poesia no Chile e o peso desse protagonismo do poeta, principalmente em Santiago. (ver ZAMBRA, 2021).

privilegiado e respeitado com certa reverência mística. Veremos com isso, como Nicanor Parra se apropria dessa posição para desenvolver sua antipoesia como uma forma de descrever primeiramente a realidade e a história, e mais do que isso, *redescrever* as coisas. Essas duas vertentes compõem a primeira parte do trabalho, que se encontra nos dois primeiros capítulos, o primeiro exatamente como a antipoesia se desenvolve nesse ínterim, como uma nova forma de ver a história, desde sua origem até a publicação de sua primeira obra completa *Obra Gruesa* (1969), já no segundo capítulo veremos como ela aparece com essa propriedade disruptiva de fato, buscando mostrar como a antipoesia vai rompendo com essa ideia de ler a história e se tornando uma ferramenta para além dessa proposição.

O fato é que antipoesia de Parra extrapolou esse local tradicional do poeta chileno e seu lance sobre essa forma de descrever e *redescrever* a história foi ao encontro de maneira natural aos questionamentos sobre a modernidade latino-americana⁸. A antipoesia, em sua constituição, encarna uma percepção de Parra de fatores, como a demonstração de que a nossa modernidade não tem o mesmo ponto central do que ficou conhecido como maturidade filosófica ou iluminismo europeu, já que os modernos europeus viviam uma aceleração do devir, olhando para um passado clássico e mirando um futuro glorioso a ser construído, já os latino-americanos, não têm um passado exatamente clássico, mas um passado subjugado, não à toa isso aparece em autores, principalmente os peruanos, que veem no passado incaico a sua redenção⁹, mas essa redenção é sempre complexa e sem rumo, muitas vezes aparecendo como um corte da crítica *decolonial*.

Além disso, esse futuro da modernidade europeia vinha do progresso fabril e científico, e o seu constante fracasso teleológico foi contestado por uma ascensão artística irônica e, posteriormente, pós-irônica. Não à toa a obra de Nicanor Parra vai ser muito bem recebida pelos autores americanos do período, principalmente pelos críticos dos valores modernos nos Estados Unidos, como os herdeiros dos *beatniks*.

8 Um grande exemplo dessa crítica se encontra na chamada crítica *decolonial* latino-americana, sob a proposta de enfrentamento do pensamento moderno sob um olhar que inverte a lógica do discurso e da observação desse pensamento. Essa crítica se encontra na obra de autores como Walter Mignolo, Anibal Quijano e Catherine Walsh. Embora haja grande proximidade com alguns pontos do pensamento de Nicanor Parra e na constituição própria da antipoesia não cremos que o antipoeta chileno seja realmente um representante desse enfrentamento. Optamos assim, nesse trabalho, em um primeiro momento, por adentrar essa crítica de maneira tangencial. (ver QUIJANO, 1992; MIGNOLO & WALSH, 2018).

9 A obra de José María Arguedas é um bom exemplo desse fato, mas podemos citar, também os ensaios de José Carlos Mariátegui (ver MARIATEGUI, 2010). Além disso, Marcos Pinheiro chama atenção para esse olhar passadístico na obra do historiador, que ele conceitua como *Utopia Andina*, título de seu livro. (Ver PINHEIRO, 2013)

A antipoesia corrobora a percepção dessa ausência de um futuro glorioso advindo de um passado clássico o que faz o próprio sentimento ruptural entre as grandes narrativas modernas e a pós-modernidade passar a não ter o mesmo sentido. Desse modo, é como se a antipoesia encarnasse uma leitura de modernidade latino-americana muito própria, que em primeiro lugar não é *bem* uma modernidade, nascendo já antimoderna, ou amoderna (LATOURE, 2019). Dessa maneira, o que resta à antipoesia de Parra é o abraço total ao absurdo e à multiplicidade do sentido. Quando a antipoesia se aproxima dos anos noventa, caminhando lado a lado com o catastrofismo de outras vertentes, ela parece encarar a percepção de que o fim da história não só não aconteceu como não é uma categoria possível, sendo uma espécie de leitura da história abarcada por um eterno presentismo, aproximando-se daquilo que François Hartog enxerga em seus *regimes de historicidade* (HARTOG, 2013).

Com uma efemeridade excessiva, a antipoesia a partir daí se alinha a causa ambiental, não como saída ou sentido ou fim da arte, mas como resultado da inescapável catástrofe, daí que os antipoemas mais irônicos se fazem sob essa égide. O diagnóstico antipoético é de uma vivência e aceitação desse eterno presentismo que corrobora uma era em que a verdade, como conceito, torna-se cada vez mais inalcançável.

Dessa forma, o terceiro capítulo busca mostrar a entrada e a saída dessa modernidade latino-americana para a antipoesia, que acaba por aceitar seu fardo, contra todo o interesse e intencionalidade artística tradicionalmente latino-americano e é nesse momento que Nicanor Parra impõe sua antipoesia como contramão desse intelectual tradicional, por isso o quarto capítulo procura dissecar as possibilidades de um incomum e intempestivo tipo intelectual – ou antintelectual, sob o risco de cair em uma cafonice conceitual – sob o signo da ironia, como arma, não como esgrimista, tradicionalmente representado, mas como um soldado despreocupado com a destreza, segurando metralhadora giratória, ou para usar as imagens de Parra, uma montanha-russa e um arame farpado.

Através da análise dessa ironia como ferramenta buscamos ver a antipoesia como uma entrada crítica da modernidade latino-americana, que em alguns casos ignora a própria modernidade filosófica europeia, entrando em um diálogo com a literatura pós-moderna sem aquele eixo ruptural que é próprio dessa forma literária, por isso discutimos essa ironia parreana em vários tons possíveis, desde uma posição propriamente filosófica, até uma forma de ação política.

A ironia é a base da literatura pós-moderna americana o que desperta a crítica do que se convencionou a chamar de *nova sinceridade* ou mesmo pós-ironia, principalmente a partir de um famoso ensaio do escritor David Foster Wallace que atribui à ironia dessa literatura o estabelecimento de uma vida artificial pautada em uma vida dependente dos excessos de uma mediação televisiva, à crítica de Wallace, semelhante ao que averiguava nos teóricos de Frankfurt no momento pós-guerra, buscamos mostrar como a nova ironia de Parra, ao aproximar-se de causas fechadas como o meio ambiente, mesmo que aceitando o absurdo e o afastamento do sentido filosófico, ainda pode se forjar como algo próximo de um dizer *sincero*.

O trabalho que se segue é um trabalho sobre a história e desenvolvimento de uma forma de ler a modernidade no continente latino-americano, por isso se concentra muitas vezes na teoria e no objeto literário, por utilizar o poema de uma maneira que seja lido como uma fonte primária e ativa da história, traço do acontecimento real. Pensamos que a obra de Nicanor Parra exacerba essa característica da poesia chilena de ser uma leitura *em si* da história, com a diferença de que esse *em si* na obra de Parra se dissolve entre a impossibilidade semântica e a autopromoção do autor.

CAPÍTULO 1 – O DESENVOLVIMENTO DA ANTIPOESIA

1.1 A disposição da história latino-americana por intermédio da leitura poética

Nossa hipótese de trabalho trata, primeiramente, da possibilidade de se olhar para a história a partir da construção poética, heurísticamente¹⁰. A intenção primária é a de investigar a poesia latino-americana como um ponto de partida para a análise histórica. Queremos, com isso, demonstrar como a ascensão poética se consolida mesclada à própria história deste subcontinente. Para isso buscamos identificar a construção e o estabelecimento de uma literatura propriamente latino-americana, para assim reconhecer a trama histórica que se assenta. Por fim, a ideia é buscar observar o embrião da *antipoesia*, de Nicanor Parra, também como uma forma de leitura/escrita da história, porém ruptural do modelo tradicional da poética latino-americana

O espaço – América Latina – não foi estipulado à revelia. Esse subcontinente tem por característica seu parâmetro civilizacional periférico¹¹, por isso as questões relativas à legitimidade da identidade latino-americana, uma cultura, uma literatura e um poema, costumam pairar sob as análises históricas. Partimos assim do pressuposto de que a história é construída, identificada e lida a partir de objetos, de suas escolhas e do desenvolvimento de sua trama narrativa. Com isso, estamos de antemão afirmando que a realidade latino-americana tende ao fazer literário, à leitura abstrata e, por vezes transcendente, dos literatos barrocos e românticos, do realismo mágico e da lírica moderna.

Resta-nos buscar os rastros que evidenciam quando a literatura se tornou o local narrativo da história e o seu motivo, que é uma peculiaridade do espaço latino-americano. O famoso crítico literário Angel Rama parece desvendar esses vestígios. Na obra *Cidade das letras* (1983), esse autor uruguaio demonstrou como a edificação urbana e arquitetônica da América Latina se deu a partir da constituição de uma cidade *ideal, irreal*, mas poderosa, composta pelos letrados. Essa *cidade letrada* emergiu a partir de uma ordenação diferente da Europa. Na América Latina a cidade passou a ser o único local possível para a emergência da

10 Essa ideia é inspirada na leitura de Beatriz Vieira, em sua tese sobre a experiência histórica da poesia brasileira dos anos 1970. (Ver VIEIRA, 2011)

11 Há diversos estudos sobre a identidade periférica da América Latina. Um deles é o de Carlos Antonio Aguirre Rojas, ao buscar uma *longa história* da América Latina, indagando sobre uma “natureza singular da historiografia latino-americana, o autor comenta sobre a necessidade desse olhar periférico que perpassa as análises.” (Ver ROJAS, 2004).

inteligência e, conseqüentemente, de uma intelectualidade¹². Pela forma com que a ideia de cidade é trazida pelos europeus, sem a expectativa de um desenvolvimento modernizador, na América Latina acaba se estabelecendo uma ordenação da palavra escrita.

Neste ínterim o que nos interessa é o fato de como essa intelectualidade¹³ passa a se relacionar com esse tipo de cidade. De início essas cidades são espaços de ordenança da monarquia absoluta e do pacto colonial e os letrados exercem um papel quase eclesiástico. Nas palavras de Rama,

Foi também indispensável que esse grupo ficasse imbuído da consciência de exercer um alto ministério, que o equiparava a uma classe sacerdotal. Se não o absoluto metafísico, competia-lhe o subsidiário absoluto que ordenava o universo dos signos, a serviço da monarquia absoluta de ultramar. (RAMA, 2015, p. 37)

A *cidade letrada*, então, era o enclave – às vezes burocrático e sempre abstrato – detentor dos códigos simbólicos capazes de desvendar a sua ordem. O letrado na América Latina consolidou-se como um guia, nesse caso quase espiritual, encarregado de doar uma *palavra transcendente* – no sentido metafísico, de significância – para o caminho a ser seguido. Assim, por existirem dúvidas e diversas possibilidades do discurso, diante de tantas crises e problemas referentes à *cidade real*, o habitante da *cidade letrada* era quem tinha a palavra certa, mas essa palavra nunca era proveniente da *cidade real*, por isso era um signo transcendente e evasivo. Isso dá margem para entendermos por que a lírica moderna e o realismo mágico se estabeleceram com tanto conforto por aqui.

Ainda assim é preciso notar que nem sempre há um mesmo papel dos letrados ao longo do tempo e Angel Rama explica isso muito bem. O crítico uruguaio mostra que a relação com a cidade vai se modificando de acordo com o tempo e com a modernização. A partir do final do século XIX, com o intercâmbio dos estudiosos que saíam daqui para estudar na Europa, constitui-se uma relação com o *romantismo*. Ao contrário do *barroco*, o *romantismo* atravessa o atlântico para além do aspecto artístico e fundamenta as relações políticas e a ordenação social.

O historicismo e o nacionalismo românticos, alinhavados de uma subjetividade e uma crítica social pautada na “literariedade”, encaixam-se na formação da América Latina. O

12 Na obra *O Campo e a Cidade* (1973), Raymond Williams mostra como esse processo se dá de maneira diferente na Europa. (Ver WILLIAMS, 2011)

13 Quando falamos de intelectualidade, não estamos necessariamente falando do conceito de *intelectuais*, forjado posteriormente.

arranjo de uma *intelligentsia* a partir desse momento é uma realidade transposta aos cenários locais, constituídos nessas cidades ideais e gramaticais. As transformações do final do século XIX manifestam-se também neste subcontinente, de modo que as cidades passam a se politizar; e a política, ancorada nos modelos românticos literários, é papel comum desses cidadãos ideais. Assim ressalta Rama (2015, p. 90),

Quando, no fim do século XIX, a cidade é absorvida nos dioramas que as linguagens simbólicas desenvolvem e toda ela parece tornar-se uma floresta de signos, começa sua sacralização pela literatura. Os poetas, como disse o cubano Julián del Casal, são possuídos pelo ‘impuro amor das cidades’ e contribuem ao alvorecente *corpus* em que elas são exaltadas. Praticamente ninguém se esquivava desse encargo e todos contribuem à tarefa sacralizadora: ‘*Mi Buenos Aires querido, cuando yo te vuelva a ver, no habrá más penas ni olvido*’.

Rama cita uma milonga de Carlos Gardel para evidenciar uma modificação inerente a essa movimentação que relatamos. A subjetividade e a sobreposição do sentimento é o mote argumentativo. Diante desta composição peculiar, em que a escrita é sacralizada e o ritmo é o passo do povo – passo rumo ao céu –, a milonga é a nota exata. “Não haverá mais tristeza, nem esquecimento”, ressuscitando o dilema platônico, solucionado no molde mimético¹⁴, ou seja, quando o sentimento se sobrepõe ao real objetivado não haverá mais esquecimento, tampouco tristeza, o poeta é novamente quem compreende e explica e a palavra mágica é a palavra da vez.

O poeta é quem vai deixar essa *cidade letrada*, para buscar a realidade palpável. A *antipoesia* é uma tentativa desse tipo, mas com viés oposto. O poeta da virada do século, para Rama, ocupa a margem dessa *cidade letrada*. No ato de nomear as coisas, típico desse poeta lírico moderno, o latino-americano vive o que Rama propõe ao citar o poeta Paul Valéry: “a hesitação prolongada entre o som e a palavra”¹⁵ (RAMA, 2015, p. 91), e completa,

Durante essa vacilação estão combinando um mundo real, uma experiência vivida, uma impregnação autêntica com uma ordem de significações e

14 Na obra *A República*, de Platão, há uma polêmica em torno da “expulsão” dos poetas líricos da cidade idealizada em torno do Rei-Filósofo. Os poetas, por trabalharem com a realidade mimética, não deveriam fazer parte de uma sociedade que está direcionada à busca da verdade racional. Aristóteles, discordando de seu mestre e da localização dessa verdade – não mais em um mundo inteligível, mas disposta em um complexo causal e imanente a nossa própria realidade – atribui à mímese um papel central tanto no modo como se explicita o real, como na forma educativa que essa mímese pode oferecer para uma sociedade virtuosa. Esse dilema foi ressuscitado pelos frankfurtianos no século XX, Theodor Adorno e Walter Benjamin e a filósofa francesa radicada no Brasil, Jeanne-Marie Gagnebin, analisa esse debate com extrema competência. (ver GAGNEBIN, 2006)

15 Tradução nossa do francês “*hésitation prolongée entre le son et le sens*”.

cerimônias, uma hierarquia, uma função do Estado. O poder tende sempre a incorporá-los e o traço dessa passagem fica registrado na palavra poética. [...] Ainda assim, deve-se convir que os membros menos assíduos das *ciudades das letras* foram e são os poetas e que, ainda que incorporados à órbita do poder, acabaram sempre perdidos e incongruentes. (RAMA, 2015, p. 91)

Seguindo essa linha proposta – na qual a poesia moderna lê a história e não o contrário – passamos, então, a observar o desenvolvimento e a consolidação dessa lírica na América Latina. A *função poeta* se consolida na *modernidade*, como propõe Paz¹⁶: “O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da criação poética: é a orelha que ouve e a mão que escreve o que sua própria voz dita.” (PAZ, 2012, p. 173). Basicamente, o que vai dar o traço histórico são as leituras feitas e refeitas dos textos desses poetas. Com a ascensão do movimento romântico, a poesia ganha um novo corpo explicativo. Novamente Paz conclui,

Desde o romantismo, o eu do poeta havia crescido em proporção direta ao estreitamento do mundo poético. O poeta se sentia dono do seu poema com a mesma naturalidade – e com a mesma ausência de legalidade – que o proprietário em relação aos produtos da sua terra ou da sua fábrica. (PAZ, 2012, p. 181)

E nesse momento a conclusão da historiadora Beatriz Vieira completa esse pensamento,

[...] o gênero lírico se tornaria o poético por excelência no mundo moderno. Assim, à medida que se desenvolveu o sujeito moderno, o poeta lírico afirmaria, nas palavras de Paulo Henriques Britto, ‘uma subjetividade única e inconfundível’, que forjaria ‘um conceito integrado do eu’ alicerçado na concepção de condição humana, tida como um conjunto total de experiências compartilhadas pela humanidade, de modo que a fruição estética proporcionada pela poesia lírica depende da ‘paradoxal coexistência entre identificação e diferenciação’, que liga o sujeito à sua espécie. (VIEIRA, 2011, p. 3)

Assim, é na lírica moderna que se dão estes novos contornos da relação da história com a poesia. Seja no seu aparecimento ou no seu auge – como crítica ao desenvolvimento do capitalismo e dos moldes comportamentais da transformação material –, seja no seu ocaso e em suas crises e refundações – como o advento dos versos livres, mesmo o dito “fim da poesia” ou ainda a crise da função intelectual –, a poesia vem como um *contar a história*. Assim a formação histórica da América Latina é poética, pois, como se sabe, a poesia é anterior à prosa. Jaime Concha nos mostra como isso se dá neste espaço,

16 Contudo, Paz põe em dúvida esse poeta que fala pelo povo.

Antes do florescimento da narrativa na segunda metade do século XX, a poesia ocupava uma posição de proeminência e desempenhava um papel de relevo no mundo da literatura latino-americana. [...] foi a poesia a primeira a cruzar as fronteiras nacionais, formulando uma realidade global que alcançou o mundo espanhol como um todo. (CONCHA In BETHELL, 2011, p. 425):

Além disso, o florescimento desse poema deu margem a uma narratividade da poesia, conforme diz Concha (In BETHELL, 2011, p. 425),

Com o auxílio desses quatro nomes representativos [Mistral, Astúrias, Neruda e García Márquez], é possível observar uma oscilação da poesia para a prosa narrativa nas forças centrais que moldam o processo literário. A primeira metade do século XX caracteriza-se, na verdade, pela relevância especial da poesia; sem esse antecedente e exemplo, seria incompreensível a emergência da narrativa.

E ainda,

Borges concebeu suas histórias como peças poéticas; vez por outra Cortázar nos lembrava de que suas narrativas eram construídas com estruturas de imagens; é evidente a relação entre Onetti – ou, pelo menos, o Onetti de *La vida breve* (1950) – e o Neruda de *Residencias*; e assim por diante. (CONCHA In BETHELL, 2011, p. 425)

Enquanto a poesia cruzava o Atlântico, trazia consigo os poetas. O nicaraguense Ruben Darío trouxe da Europa um poema moderno, fundamentando as primeiras concepções de poesia que formariam a história latino-americana, como nos conta Concha novamente,

O que Darío representou no início do século com suas andanças pela França, Espanha e Maiorca (como que para dar uma prova ativa de sua lealdade ao mundo latino mediterrâneo), foi repetido mais tarde pelo chileno Vicente Huidobro (1893-1948), cuja obra e personalidade seguia o curso transatlântico traçado pelo poeta nicaraguense. (CONCHA In BETHELL, 2011, p. 426)

No Chile, lugar no qual a poesia veio a ser uma marca que influenciou a história¹⁷ e a política, surgiu a poesia vanguardista de Vicente Huidobro. Ambos – Huidobro e Darío – visitaram vários lugares da Europa e trouxeram modos de fazer poesia que, com a influência

17 A poesia é marcante na história chilena. O país é um marco para nossa ideia de que a poesia forja a história, já que a história chilena é marcada pela obra e reflexões de escritores que formaram desde uma vanguarda, que pensa o poema desde dentro de sua forma, como Vicente Huidobro e Pablo de Rokha passa pelos poetas que estabeleceram um lirismo tipicamente latino-americano, como os vencedores do Nobel de Literatura, Gabriela Mistral e Pablo Neruda, além do estabelecimento da antipoesia, de Nicanor Parra e posteriormente sua influência a poetas como Gonzalo Rojas e Enrique Lihn.

latino-americana, não fundam uma poesia pura e identitária, mas uma nova forma de se contar, que dá ritmo à história.

A partir dos anos 30 e 40, os poetas latino-americanos e os europeus, principalmente os espanhóis, formaram uma frente unida (cf CONCHA In BETHELL, 2011, p. 426). A Guerra Civil Espanhola é um dos principais assuntos que une esses artistas. A partir de ideias que forjaram uma estética utópica e um projeto político-social, característicos do poema latino-americano e, conseqüentemente, da forma de se lerem os acontecimentos daqui, esse grupo de poetas, para Concha, estavam “em consonância com o seu tempo’ no seu pensamento e no seu resultado. Semelhante encontro entre poesia e história não iria repetir-se – não, pelo menos, no mesmo grau e com igual paixão.” (CONCHA In BETHELL, 2011, p. 426)

A missão do poeta se modifica, passa a não existir outra coisa a não ser “poetizar”, como uma tarefa: “A tarefa cultural autoimposta pelos poetas coincidiu com uma práxis histórica de primeira magnitude.” (CONCHA In BETHELL, 2011, p. 427).

O *modernismo*, que viria a reboque do *romantismo*, fundamenta ainda mais esse lastro político do início da poesia na América Latina. Uma história literária com o traço do progresso se forja e a história da poesia se confunde com a própria história da América. Além disso, com as novidades advindas do *modernismo* estava posto o diálogo com os movimentos parnasiano e simbolista¹⁸. Esse progresso se dá em uma tentativa de criar uma nova América ou, ao menos, uma forma de retificar sua análise.

O progressismo do *romantismo* e posteriormente do *modernismo*, quando exacerbados, levam os poetas latino-americanos a se perguntarem de onde viria essa “nova América”, daí que se tem um olhar para dentro, para as profundezas latino-americanas, o rural, o povo e outras marcas,

Antes da década de 1920, o panorama da poesia caracteriza-se, essencialmente, pelo esgotamento da fórmula modernista. Modernismo e parnasianismo-simbolismo, apesar de todas as suas limitações, pelo menos

18 O parnasianismo tem como característica principal ser um movimento fundamentalmente poético. O nome remete ao Monte Parnaso, morada de Apolo, o Deus grego. Isso já remete à tentativa de retornar às origens estéticas gregas. Além disso, o movimento foi muito importante na discussão sobre a valorização da forma e da função da arte *per se*. O parnasianismo foi uma grande influência no desenvolvimento do simbolismo e dos poetas conhecidos como “malditos”, influenciados principalmente pelos poemas de Charles Baudelaire, no ensaio de Paul Verlaine, *Os poetas malditos* (1988). O simbolismo, por sua vez, foi uma reação à ascensão do naturalismo e do realismo e sua conseqüente renúncia às ideias. O simbolismo possuía um rígido hermetismo e buscava as “verdades obscuras” dos objetos, esse sentido metafísico buscado na poesia e nas artes plásticas influenciou o Modernismo latino-americano, principalmente na obra de Ruben Darío. (ver MARTINO, 1948; VÁZQUEZ, 2014)

significavam certa consciência nascente de progresso, esperança e do futuro, entre as elites esclarecidas da América Espanhola e do Brasil. (CONCHA In BETHELL, 2011, p. 428)

Os movimentos vanguardistas também são importantes, sendo estes o ponto de inflexão da *antipoesia*. O retrato central desse subcontinente, que se faz entre civilizar-se ou ficar na barbárie, é também parte da leitura poética¹⁹. Não é isso que alimenta a poesia, mas é isso que torna a *função poeta* necessária.

A metáfora certa para ler o mundo é a cartada do poeta. Quando apareceu a palavra “açougue” em um poema de Borges, causou um furor nos anos 30 e depois apareceu como mais uma linha do poema moderno, e tornou-se símbolo na chave da violência, como propõe Concha novamente,

No mapa da história universal, com louvável tolerância, a cultura latino-americana coexiste com outras civilizações forjadas pela humanidade ao longo dos séculos em todo o planeta; mas o denominador comum dessa história foi sempre a violência (invasões, a incursão das tribos nômades, etc.). A América Latina também participa dessa violência consubstancial. A tolerância é pluricultural e evita toda e qualquer tentativa de etnocentrismo; a violência é ubíqua e, nos interesses dessa mesma tolerância, passa de cultura a cultura, é a própria cultura *at work*, impulsionando e contribuindo para a síntese, transferência e movimento da tradição etc. Pode-se observar que o açougue, que aparecia modestamente num canto do primeiro livro de Borges, agora vira símbolo de uma civilização construída sobre a barbárie. (CONCHA In BETHEL, 2011, p. 454)

A palavra carrega o dever civilizador da *cidade letrada*, mas as ruas carregam as coisas desnudas das palavras. A *cidade real*, aquela onde o poeta é um dos poucos letrados que frequenta, mostrava-se. Assim, a partir da lírica moderna estabelecida nos arcos das vanguardas latino-americanas, ora em diálogo com os europeus, ora enraizando-se nos próprios mistérios – o rural, o povo, a miséria, o imperialismo – a poesia inicia seu sentido de interligar as duas cidades.

Até meados do século, no que viria a ser o auge desses *intelectuais poetas*, o estabelecimento de uma lírica moderna característica seria o ponto fulcral dessa interligação. Os poetas, inclusive, passaram a ocupar cargos importantes dentro de governos (cf. CONCHA In BETHEL, 2011) e tentavam, assim, transferir suas vozes ao povo.

Pablo Neruda e César Vallejo foram peças centrais para o desenvolvimento do que viria a ser a “função poeta” nas décadas seguintes. Poemas influenciados pela lírica moderna

¹⁹ Referimo-nos à obra de Domingos Sarmiento, *Facundo: Civilização ou barbárie* (1845). (ver SARMIENTO, 1997)

desde Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke e os versos livres e T. S. Eliot e Ezra Pound, com imagens agitadas e uma linguagem inovadora, criaram uma poesia, ao mesmo tempo, cosmopolita e preocupada com os meandros nacionais.

Vallejo exilou-se na Europa e nunca voltou ao Peru. Alicerçado em um ideal coletivo, buscou refúgio no partido comunista francês e posteriormente acompanhou os resultados da Revolução Russa. Neruda também se exilaria mais tarde, deixando para trás o seu aclamado *Canto General* (1950). Tanto a publicação de *Residencia en la tierra* (1933), de Neruda, quanto *Poemas humanos* (1939), de Vallejo, subvertem os valores tradicionais de uma lírica individual. Buscando agora um corpo/ideal coletivo, não mais a singularidade da criação modernista, mas sim os signos do que podemos chamar de lírica social.

Em meados do século, a poesia latino-americana consolidou-se e passou a ter importância continental. Aquela poesia inovadora de Ruben Darío ou as poesias de vanguarda de Borges são influências que perpassam a construção de uma poesia mais prosaica e mais apegada às necessidades políticas.

Em 1945 Gabriela Mistral venceu o Nobel de Literatura e em 1950 Neruda escreve o seu *Canto general*. A obra de Mistral é marcada pela compaixão, pela voz dos esquecidos e um olhar ao amor, no sentido do *caritatus* católico. Já o *Canto general* de Neruda é uma tentativa de observar a formação da América Latina nessa poesia, contando a história desses mesmos esquecidos, pela veia da descoberta. Ambos os autores são chilenos e são vencedores do Nobel de Literatura e também os dois estão em diálogo com uma tentativa de superar as vanguardas anteriores, para assim estabelecer um tipo de poema engajado.

O grande lance da poesia desses autores foi o de participar de maneira atuante e testemunhal das transformações políticas, de maneira que os menos favorecidos passam a ganhar voz na sua lírica. Contudo essa voz é dinâmica e alheia ao cotidiano. O poema desse período se constrói no âmago da metáfora transcendente – no sentido metafísico – sem conseguir representar de fato as preocupações, mas forjando novos problemas sob uma ideologia utópica.

A lírica social se consolida como uma saída estética utópica, uma vez que a palavra do poeta nesse período tem a mesma chave mágica que consolidou o realismo fantástico, característico do Boom literário, que tem o traço editorial da literatura latino-americana voltada ao internacionalismo e cosmopolitismo. Já a *antipoesia* não tem saída ou projeto social coletivo, como especifica o teórico chileno Federico Schopf (In PIZARRO, 1995, p.

243), “Mas enquanto em Neruda há – desde *España en el corazón* (1937) – a formulação progressiva de um projeto social para sair da alienação moderna, a antipoesia se caracteriza pela ausência de proposição alternativa.”

A construção poética latino-americana – que por sua vez constrói a ideia de *latino-americanidade* – fez-se com base na busca de uma natureza e identidade, características do cidadão idealizador da *cidade letrada*. Sua consolidação se dá quase como uma expulsão do poeta do sentido da poesia, forjando uma narratividade, que por sua vez construiria os “verdadeiros problemas” latino-americanos.

É na crítica antipoética parreana a esses “verdadeiros problemas” que se comprova a ligação da poética com a concepção histórica latino-americana. As análises sobre a poesia latino-americana, em sua concepção, sofrem do mesmo problema que a análise da cultura em geral ou mesmo a operação histórica neste subcontinente. Quem denuncia isso é o poeta e ensaísta José Lezama Lima, em seu ensaio *A Expressão Americana* (1957) e sua crítica é o que nos ajuda a entender o paralelo entre a poética e a história latino-americana.

Lezama Lima busca, neste ensaio, desconstruir uma ideia habitual da historiografia influenciada pelo historicismo hegeliano e, conseqüentemente, sob a visão da *modernidade* filosófica sobre a América²⁰. A saber, a ideia de que este continente, por estar na periferia do mundo, necessitaria de esperar a chegada do progresso. Para o autor cubano, é essa especulação que “aprisiona” este continente em uma possibilidade de significação, que, ao contrário de sustentar um devir, seria algo com um destino traçado, forjado na famigerada ideia de libertação do continente.²¹

Essa visão metafísica da história, essa tentativa de observar a constituição de um *ser* americano como algo originário – seja de uma consciência compartilhada, seja de um sujeito histórico – é intrínseca à própria forma com que a ideia de *modernidade* penetra por este continente. Enquanto Canclini mostra que na formação histórica da América Latina, diante de

20 Lezama Lima fala sobre a expressão americana de todo o continente. O autor cubano não diferencia latino-americanos de norte-americanos, pois sua hipótese lida com a problemática geral do continente, a de ser sublevado pelas análises europeias. Trata-se também de uma escolha ideológica, para aproximar-se dos estadunidenses, fato imprescindível para a data e sua publicação, 1957. Contudo, como evidenciamos até aqui, para nossa análise será importante estabelecer diferenciações na composição tanto de um pensamento latino-americano, como de sua produção estética.

21 Nestor García Canclini, em seu famoso livro *Culturas Híbridas* (1989), ao falar sobre a problemática entrada da América Latina na *modernidade*, diagnostica algo semelhante, “O confronto dessa ideologia [tradicionalista, dos setores oligárquicos] com o desenvolvimento moderno – desde a industrialização e massificação das sociedades europeias nos séculos XVIII e XIX – resultou em uma visão metafísica, aistórica, do ‘ser nacional’” (CANCLINI, 2015, p. 161)

sua modernização perante uma oligarquia tradicionalista já constituída, há uma dificuldade de compreender uma historicidade própria deste local, para Lezama Lima o obstáculo estaria nesta própria modernização tecnológica.

Segundo Lezama Lima, a operação histórica praticada na América Latina, bem como as análises culturais, foi influenciada pelos escritos cientificistas, como os de Oswald Spengler (ver 1964). Essas análises buscavam uma origem biológica e traçavam um problema que impediria o continente de desenvolver sua própria criação estética plenamente.

Reagindo a essa tradição metafísica que influencia os escritos históricos, o autor cubano busca nos mostrar uma história *de fato* americana. Não há, para ele, essa noção subjacente de progresso inato ao plano histórico. Para aquela tradição historiográfica haveria uma causalidade inerente que construiria os fatos históricos e desencadearia uma espécie de repetição. Esse racionalismo disposto pela realidade do materialismo passou a conceber a naturalidade da construção histórica como o elemento possível de manifestação dessa racionalidade. Contra essa tradição, que busca explicar a origem de um *ser* “americano” – dado e estável – Lezama evidencia como se expressa e porque esse “sujeito” *aparece*.

Contra as formulações estritamente científicas, pautadas em forças naturais e repetições do destino, pessimistas com a história americana, ele se posiciona dizendo que, das análises historicistas,

Derivava um pessimismo furibundo, que tende, como no eterno retorno, a repetir as mesmas formas estilísticas formadas com ingredientes ou elementos iguais. Aí está o germe do terrível complexo americano: acreditar que a sua expressão não é uma forma alcançada, mas problematismo, coisa a resolver. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 62)

Por isso o autor se apoia em uma crítica estética, uma noção de história, que afaste a ideia de que a América Latina esteja predestinada a algo. Com isso ele devolve a *vontade*, ou seja, a possibilidade de criação para os americanos. Isso se liga totalmente à imagem e à poesia, pois Lezama critica a negação hegeliana de que os espaços abertos poderiam criar. Assim, Lezama propõe uma história a partir da imagem (*imago*)²², em que toda a

22 A *imago*, na psicanálise *jungiana*, é a imagem inconsciente de um objeto. A *imago* seria uma imagem primordial que temos das coisas, posteriormente poderia ser difusa ou distorcida da realidade, mas Lezama Lima a utiliza como a possibilidade de criar a partir da paisagem estabelecida nessa ligação tanto da imagem com a palavra, quanto com as coisas, por isso a ascensão de um sujeito histórico que é metafórico. (ver link: <https://www.encyclopedia.com/medicine/psychology/psychology-and-psychiatry/imago-psychology#3435300677>) último acesso em 12 de janeiro de 2020.

possibilidade explicativa estaria na criação, uma criação semântica – por isso poética – contra as naturezas estáveis ou mediadas por um ser divino.

Dessa forma, a história constituir-se-ia em devir, mas não como predestinação, por isso ele pontua que “A única coisa que cria cultura é paisagem e isto nós temos em monstrosidade magistral, sem que nos percorra o cansaço dos crepúsculos críticos.” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 62)

Como vimos, é comum analisar a história da América Latina a partir do âmbito do materialismo histórico. Tanto o método historicista hegeliano quanto o dos românticos investigam a realidade partindo de causalidades promovidas por uma sucessão de modificações no âmbito físico-material. A realidade, então, escancara-se como um dado evidente e irretocável. Dado esse que se apresentaria quantitativo, uma soma de injúrias e injustiças que se equalizariam a partir de uma espoliação originária.

Por conta disso que Lezama Lima busca uma história da América baseada em uma análise “contrametáfrica”. Para o autor caribenho, qualquer pesquisa histórica baseada no encadeamento de acontecimentos, que eclodiriam em um conceito de progresso já estabelecido pelo olhar europeu, evidenciaria um erro. Sendo assim, qualquer apreensão da realidade baseada na impossibilidade de alcançar as coisas, delegando-as somente ao pensamento, ao racional humano, permaneceria errática.

Esse comportamento altera ainda a própria ideia de história – como pesquisa –, pois esta deveria então deixar de lograr os vínculos causais pré-estabelecidos por uma cronologia científica, passando a dar atenção a uma estetização fundamental. Assim observa Irlemar Chiampi, na introdução de *A expressão Americana* (CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988, p. 23),

O historicismo hegeliano – exposto nas suas célebres *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1822-1831) – concebia a história como a exposição do Espírito (a Razão ou o Logos) num processo que leva ao autodesenvolvimento e ao autoconhecimento. A essa concepção, Lezama pretende opor uma visão histórica direcionada não pela razão – que só leva a um deve ser – mas por um outro logos: o logos poético. Daí a proposição de um contraponto de imagens – atividade metafórica por excelência – que permite apontar o poder ser (a Imago) e abranger, contrariamente ao logos hegeliano, a multiformidade do real, sem as constrações de um a priori rígido ao qual todos os fatos devem submeter-se.

Concordando que somente podemos observar as coisas a partir de sua criação, sabendo que elas não contêm algo *em si mesmas*, nem dados acessíveis somente pela consciência,

resta-nos conceber uma história destas em uma aparência que se constrói em devir. Por essa razão persiste a afirmação de um caráter estético da história, pois esta seria uma possibilidade da criação humana, em imagem, partindo-se do poder de imaginar as coisas que se apresentam. Com isso Lezama procura uma história sem o pessimismo dos europeus sobre o espaço criativo da América.

A história da formação cultural da América, para Lezama Lima, tendo esse caráter estético, perde aquela caracterização historicista científica de culto à verdade e abre espaço para o mítico, o poético e o imaginado,

É preciso assinalar que a cultura grega desvia-se tanto ao histórico quanto ao mítico, talvez mais a cólera de Aquiles e à obscuridade de Édipo, que a simples semente germinativa de Júpiter. Aproximamo-nos, pois, desses problemas da forma com o convencimento de que o sujeito metafórico, o sujeito que intervém em forçosas mutações destrói o pessimismo encoberto na teoria das constantes artísticas. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 61)

Assim que o sujeito metafórico criador aparece para substituir o sujeito histórico. Aquele sujeito investigado – “não-criador” –, que participaria somente de uma sucessão de estilos culturais, é superado pela criação. Para o escritor cubano, a culminação do pessimismo latino-americano derivaria da ideia de que somente repetiríamos os modelos herdados, como se nada pudesse ser criado neste espaço. Por isso ele exalta a imagem criadora, a paisagem como possibilidade de leitura da história, contrariando a tese hegeliana de que a cultura só poderia se desenvolver em espaços pequenos.

Lezama propõe uma visão histórica da forma em devir de uma “paisagem” – termo que forçosamente inclui a natureza. Enquanto Hegel tomava a natureza como uma entidade inerte, sem evolução, a-histórica, Lezama (contrariando-o outra vez) considera que a natureza tem espiritualidade. Este conceito, tomado de outro idealista alemão, Schelling – que Hegel repudiou por considerá-lo uma fantasia mística dos românticos – proverá o embasamento filosófico para considerar que a paisagem (a cultura) surge quando o espírito é revelado pela natureza. (CHIAMPÍ In LEZAMA LIMA, 1988, p. 23)

Essa exaltação da imagem criadora para a leitura histórica é feita a partir do que Irleamar Chiampi chama de “método do contraponto”. Em vez de contrapor uma dialética de eventos “verdadeiros”, ideais e cronológicos, Lezama Lima opta por derrubar a estabilidade da verdade histórica engessada pela causalidade dos acontecimentos, buscando entender o sentido histórico como algo a ser significado, em *devir*.

Desta feita, o autor se coloca contra a tradição da filosofia da história que tende a ver o sentido das coisas – *as coisas em si*, no linguajar filosófico – como algo imutável e, por conta disso, pertencente à metafísica. Assim o escritor caribenho busca esse sentido histórico, optando por ignorar o *ser originário* da América, passando a observar a criação, ou seja, o *sentido* do americano em seu *texto*, sua *expressão*.

O resultado desse método de contraponto de imagens diz mais sobre o significado referente aos textos do que ações concretas. Como se estes textos – a arte, a exegese da cultura – fossem ações imaginadas que significassem o mundo. Os textos significam o mundo por metáforas e, mesmo Hegel não negava essa possibilidade, pois como já mostramos, ele relega à metáfora um lugar metafísico, como uma representação das coisas em que o acesso viria somente à consciência.

Lezama Lima enxerga não só no texto uma produção possível de significado, mas essa produção estabelecida e refletida sob um sujeito metafórico. É impossível escapar à redução inicial de que o mundo é linguagem e de que a base fundamental da linguagem é a metáfora. Como propõe Octávio Paz:

Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E desse modo é um instrumento mágico, ou seja, algo suscetível de tornar-se outra coisa e de transmutar aquilo em que toca: a palavra pão, tocada pela palavra sol, se torna efetivamente um astro; e o sol, por sua vez, se torna um alimento luminoso. A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é a constante produção de imagens e formas verbais rítmicas, é uma prova do caráter simbolizador da fala, de sua natureza poética. A linguagem tende espontaneamente a cristalizar-se em metáforas. (PAZ, 2012, p. 42)

Assim é a história, realidade da linguagem, realizada na vivacidade da metáfora. Com isso afirmamos que o acontecimento histórico até pode vir a ter alguma forma de sentido, mas essa é somente captada por um possível aspecto de sua criação, um sentido futuro – ou em devir. Dessa forma que Lezama Lima observa a sucessão do evento histórico, não como uma cadeia de acontecimentos, que vão elaborando o outro, mas como representações de imagens, paisagens do passado que aparecem através do caráter estético.

Desse modo a cronologia e o próprio tempo vão se construindo – de uma nova maneira. Mas isso não quer dizer que o autor de *A Expressão Americana* esteja inventando a história ou retirando seu caráter de naturalidade. Pelo contrário, ao advogar o *devir* histórico, ele entende a possibilidade da criação natural dessa história. Priorizado seu caráter estético, seu poder de imaginação dá-se à maneira que “vêm ao mundo”²³ os eventos ou fatos.

Irlemar Chiampi levanta a questão sobre o conceito de verdade, “se o sujeito metafórico só pode produzir simulacros, ideações, como pode aspirar à verdade?” (CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988, p. 24). Justamente esse conceito de “verdade histórica” que passou a ser posto em xeque. A ideia de que a verdade está ligada a um caráter essencial das coisas e, conseqüentemente, a uma metafísica, dá lugar a uma observação da realidade que prioriza a construção de um sentido do presente.

Sabemos que a verdade dos fatos, como eles realmente se dão no tempo, é impossível de ser reconstituída. Para acessar um acontecimento no tempo há uma mediação entre o historiador e o fato e ambos são permeados por produtos da imaginação, tanto do historiador, quanto do sujeito histórico que participou e auxiliou a construir a documentação do incidente.

Ao sugerir um sujeito desse acontecimento como um sujeito metafórico – esse que se conta no mundo, irremediavelmente, pela linguagem – e que está livre das amarras da narrativa e da prosa tradicional, o ensaio de Lezama Lima invoca “uma ficção, uma exposição poética, um produto necessário da imaginação do historiador”. (CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988, p. 25). Por isso Chiampi questiona sobre o que restaria à história. Se ambas, história e poesia, estão presas em uma “mentira poética”, o que restaria de verdade a essa operação?

Lezama Lima retirou o excesso de caráter científico da história – de uma ideia de ciência moderna. Contudo isso não significa que essa história não trabalhe com o critério de veracidade, ao menos em um sentido existencial. Assim ocorre uma espécie de inversão da história – no sentido de pesquisa e análise –, ao buscar uma proposição não metafísica, não idealizada e livre da sistematização do historicismo, e, dessa forma, ele prioriza as coisas e a natureza, em seu significado mais pleno.

23 Já o heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, pronuncia essa maneira de encarar a natureza. Em *Entrevista com Alberto Caeiro*, consta o seguinte diálogo, “– O senhor Caeiro é um materialista? – Não, não sou materialista nem deísta nem cousa nenhuma. Sou um homem que um dia, ao abrir a janela, descobri esta cousa importantíssima: que a Natureza existe. [...] ‘Sou mesmo o primeiro poeta que se lembrou de que a natureza existe. Os outros poetas têm cantado a Natureza subordinando-a a eles, como se eles fossem Deus; eu canto a Natureza subordinando-me a ela, porque nada me indica que eu sou superior a ela, visto que ela me inclui, que eu nasço dela’” (PESSOA, 2005, p. 180) Voltaremos a abordar essa questão no próximo capítulo.

A manifestação do sentido construído da história se dá a partir dos símbolos, porém também não se trata de uma simbologia ou de uma semiologia dos acontecimentos, e, sim, de enxergar esse contato do sujeito diretamente com a natureza. Trata-se de suspender os juízos externos à história e observá-la em seu âmago, afinal, criamos a partir de símbolos e, por meio de metáforas, fazemos as mínimas e, até, as maiores comunicações.

Estabelecido que o saber humano *aconteça* sob a vivência pactuada de ficções imaginadas – o dinheiro, a organização política, etc. – depreendemos que o caráter poético é a única chance de “tocarmos” alguma verdade primordial – no sentido da *imago* – dos acontecimentos.

Primeiramente pelo fato de que a construção poética é, antes de qualquer coisa, imagética: imagem de algo, a imaginação do mundo. Em segundo lugar, o poético é a inspiração intuitiva sem conexão causal. Ao contrário da prosa ou dos sistemas imaginados, não há uma necessária conectividade tradicional na criação imagética. Assim, o único fio criador é o da linguagem e de seu caráter metafórico, por isso entendemos que o discurso poético possui maior amplitude semântica.

Dessa maneira se constitui o “método” de Lezama Lima para compreender como se situa esse sujeito metafórico na história americana. Como, novamente, diagnostica Chiampi (In LEZAMA LIMA, 1988, p. 25), “Com essa ‘queda na linguagem’, Lezama legitima a técnica do contraponto para erigir uma visão histórica isenta do causalismo historicista. O contraponto instaura a liberdade da leitura do sujeito metafórico.”

Esse “contraponto analógico”, ao contrário do materialismo dialético, dispensa também a busca de homologias culturais de Oswald Spengler, para entender a fundo a criação em seu caráter que dispensaria o *logos* racional. Ao procurar analogias entre imagens produzidas historicamente, o ensaísta cubano prioriza a manifestação poética por natureza. De súbito, é a criação de impulso imediato, sem amarras, “desferida pela imaginação e pela memória, numa dimensão, digamos, meta-racional.” (CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988, p. 26)

O procedimento de contrapor as imagens por analogia, para Chiampi, seria capaz de “neutralizar o Espírito hegeliano e o destino spengleriano.” (CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988, p. 27). A ideia de evolução como um *valor* se perde, ao mesmo tempo dissolve-se a ideia de progresso. Quando consideramos a poesia como um dos únicos fatores relevantes

para compreender a criação humana, enxergamos não a emergência de um Espírito do tempo, mas a prevalência do próprio tempo.

Nesse ínterim, o tempo passou a ser o fator primordial, pois é no tempo que as coisas acontecem e é temporalmente que as imagens são possibilitadas à relação com a sociedade. Portanto o contraponto dessas imagens se dá no tempo, por isso a “‘dialética’ de Lezama – anti-hegeliana, se nos permitirmos o paradoxo – é o exercício do sujeito metafórico que mostra a vida das formas acima (e apesar) do estrépito da História” (CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988, p. 27).

Uma história que investigue a criação é necessariamente pontuada pela sua capacidade ficcional. Com isso, novamente, não afirmamos que a história é o mero contar dos fatos, mas que a sua vinculação às categorias do conhecimento é limitada, e já é propriamente, de antemão, narrativo – como propriedade do imaginado e ficcional. Criamos categorias fiadas ao conhecimento para compartimentarmos nossa realidade, assim aparece a causalidade, a metafísica, explicações “científicas”, que dispensam o sentimento e a criação de sentido, por um sentido já dado pelo objeto cognoscente.

Na esteira de trabalhos como os do historiador da literatura, Robert Curtius (ver CURTIUS, 1996) e do historiador das ideias, Arthur Lovejoy (ver LOVEJOY, 2019 e 2001), Lezama Lima entende a consolidação de criações como o auge de *Eras* históricas. Mas não são, essas *Eras*, concebidas como cronologia. Seriam *Eras* concebidas a partir de um *logos* poético, assim, *Eras Imaginárias*. Momentos da história em que a criação poética detecta e faz surgir o curso de uma cultura ou sociedade à potencialidade para criação a partir da imago,

Lezama constrói uma ‘fábula intratextual, em que a série dos contrapontos forma um relato do nosso devir. Essa estratégia, agora do ensaísta como narrador, imprime notável forma estética à argumentação, mostrando como os próprios textos americanos dialogam entre si, ao mesmo tempo em que homologa aquela hipótese de que toda história é ficção. (CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988 p. 29)

E, ainda nas palavras do próprio Lezama Lima, “[...] o mundo (dos fatos, dos objetos) ‘é uma imensa condenação inanimada – é essa estéril planície’ que só o conhecimento poético, oposto ao racional-dialético, pode animar com seu ‘sopro’.” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 52).

Não nos interessa exatamente aqui as *Eras Imaginárias*, mas como tratar desse sujeito metafórico poético, principalmente no que consta ao surgimento do sujeito barroco criador e a rebeldia do sujeito romântico, característicos da América Latina. A principal mensagem do ensaio, que tomamos aqui como uma espécie de método, é a inclusão da história da América – principalmente a América Latina – no fazer global e não a sua retração, ou a inevitabilidade da exclusão do campo da cultura dos americanos apresentados como sujeitos desfavorecidos *per se*.

O que se tem para resgatar do sujeito latino-americano não é o resultado de uma consequência intransponível. Não se trata de descrever a supressão de valores fundamentais, como justiça, sociabilidade, civilidade, contra a barbárie inepta do continente. Ao invés disso, refere-se – este resgate – à possibilidade de construção destes valores, ou seja, sua expressão. Não à toa Lezama Lima opta pela ideia de expressão americana, precarizadas tanto a origem, quando a verdade do *ser*, a expressão emerge como uma boa saída a aparência fenomênica do americano.

Segundo o dicionário de filosofia de Nicolas Abagnano, o conceito de expressão se refere à manifestação de símbolos ou ao comportamento simbólico. Inicialmente surgiu como substituto do termo *aparência*, para indicar a relação entre Deus e o mundo. Desse modo, para indicar a veracidade de uma manifestação, utilizava-se o termo expressão, o quadrado desenhado *manifesta* a ideia de quadrado, é uma forma de confirmar a experiência real do que é quadrado – tem quatro lados iguais e quatro ângulos retos – (cf ABBAGNANO, 2007).

Assim sua expressão simbólica reage à ideia, simboliza-a. Na obra de Kant, advém o caráter estético da expressão. O conceito de expressão serviria para classificar uma emoção, para além da intuição tradicional da natureza, é a expressão que interliga linguagem e arte, que dá o sentido de sua aparência, retira o caráter mundano e natural da arte. Entretanto, na fenomenologia de Husserl, o conceito de expressão atinge algo próximo da caracterização feita por Lezama Lima. Para o filósofo tcheco, a “expressão” não era “um instrumento, mas um estado final, uma conclusão.” (ver ABBAGNANO, 2007, p. 485).

Desse modo a *Expressão Americana* é um resultado, a consequência do que acontece naturalmente, da *imago*, da imagem inconsciente da psicanálise, como observou Chiampì. Essa expressão aparece no contraponto dessas imagens, aí que repousa o conceito de verdade. Ele aparece através de outro procedimento, contrário ao *logos* da razão, advém de um *logos* poético, desembocando nessa expressão final do sujeito metafórico americano. Isso ocorre

ainda mais precisamente na expressão latino-americana, já que este subcontinente se aparta do norte-americano, como se vivesse a partir de um espelho daqueles – para remeter a metáfora de Morse sobre a obra de Rodó (ver MORSE, 1988).

Enfim, restaria analisar não a identidade, a origem, o *ser* estático, mas uma expressão desse americano. Uma expressão de um sujeito que se manifesta, que o faz por sua língua, e, conseqüentemente, por metáforas e analogias. Lezama relega à história o papel de investigar essas metáforas, quase como uma hermenêutica de sua produção (cf CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988).

Depreendemos, assim, que a América Latina não possui uma história dada e entrelaçada por causas, mas uma narratividade possível a partir de um sentido do acontecimento no presente. As transformações latino-americanas, como na Europa, acontecem através de seus valores estéticos, de transformações plásticas, da arte e, sobretudo, da paisagem.

Sendo assim a história não seria um dado fantasmagórico, não estaria pairando e esperando para ser contada. Pelo contrário, como criação, o sujeito metafórico é sua própria produção de sentido, sua poética. Diante da impossibilidade de reconstrução da verdade, o procedimento fictício, que é próprio da narratividade histórica, passa a ser a técnica disponível, e não à toa passamos a valorizar a memória e outras ferramentas próximas da imaginação.

Com isso entendemos que a observação da América Latina conflui para essa análise, pois neste subcontinente aparece o sujeito metafórico por excelência. Para Lezama Lima, é nesse sentido estético que a América Latina supera inclusive seu complexo de inferioridade, esse pessimismo europeu para com o novo mundo incivilizado. A criação poética é a possibilidade da alegria da criação, da fuga de um destino dado e da predestinação sagrada.

Entendida dessa maneira, a história vivida é observada na perspectiva de um devir construtor. Com isso, não estamos advogando aqui abandonar a leitura historiográfica ou mesmo o método histórico de análise dos acontecimentos. Seria ingênuo suspender todos os juízos em uma forçosa *epoché*, para buscar somente acontecimentos estéticos. Não é isso que faz José Lezama Lima e tampouco é nossa proposta.

Compreendemos que a *modernidade* americana não deve e não pode ser analisada a partir de uma ótica fatalista e tradicional. Por isso, dentre as possibilidades de entrada da

América – com ênfase na América Latina – na *modernidade*, precisamos nos deslocar tanto das análises que enlevam a modernização exacerbada, quanto de sua confusão com o tradicionalismo, como mostra Canclini novamente,

O fundamento ‘filosófico’ do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional. (CANCLINI, 2015, p. 163)

E ainda prossegue, afirmando que “O tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza [...] por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização.”. Ele está falando sobre a teatralização do mundo e a relação com o patrimônio e não necessariamente com a história como categoria, mas esse reconhecimento das relações sociais como parte de um jogo ou um teatro que nos leva a compreender melhor as possibilidades de investigar o passado e seu devir.

Ao pensarmos essas relações como construções estéticas, vemos que a representação ontológica tradicional, buscada outrora, “revela o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive da modernidade” (CANCLINI, 2015, p. 204), e, por esse motivo, não podemos enxergar esse itinerário como algo puro, mas como uma *modernidade* desarticulada e heterodoxa.

O que descaracteriza as análises tradicionais da entrada americana – principalmente latino-americana –, em sua autocompreensão da *modernidade* é essa constante ligação ora a uma explicação ontológica do ser latino-americano, como algo dado de maneira evidente e profunda, imóvel e ultrainterior, ora às análises importadas do progressismo, e, também, do conservadorismo europeu. Ambas as análises estão pautadas em uma noção de uma razão instrumentalizada.

A entrada na *modernidade*, tardia e incompleta (cf. CANCLINI, 2015), dá-se na América Latina diante de sua incompreensão. Uma noção muito enraizada da tradição, do artesanato indígena e do misticismo cultural passou a dar alicerce para análises que acabam colocando essa cultura em um altar intocável e imóvel. Por outro lado, quando essa modernização chega através do maquinário e da tecnologia, dá espaço para transposição de análises muitas vezes atropeladas por influências europeizantes.

Diante desse paradoxo concordamos com Canclini quando ele o analisa da seguinte forma,

A história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos *cultos* no mundo moderno. Por outro lado, a antropologia e o folclore, assim como populismos políticos, ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais, constituíram o universo do *popular*. (CANCLINI, 2015, p. 21)

Essa oposição comum do popularesco ao erudito, que emerge do campo à cidade, na *modernidade* americana e latino-americana desenvolve-se de maneira difusa e dinâmica. Desse modo as tradicionais análises, pautadas por um historicismo idealista ou mesmo as questões de método dispostas pelo materialismo dialético, acabam por deixar de lado a capacidade de criação e o entrelaçamento estético que se dá na consciência latino-americana, isto é, suas vontades, seus desejos, seus sentimentalismos e suas emoções.

Identificamos que este ensaio de José Lezama Lima se aproxima em alguma medida do estágio crítico da metafísica que inaugura o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Não sabemos se há de fato alguma influência dita “real”, mas há uma semelhança crítica ao historicismo hegeliano e um afastamento da tradição metafísica da filosofia da história nietzschiana.

Como vimos, quando excursionamos pelo ensaio de Lezama Lima para mostrar uma nova forma de pensar a América, estávamos observando sua entrada na *modernidade*. Falamos de como uma concepção compartimentada dessa *modernidade* faz com que utilizemos de discursos e análises prontas da filosofia ocidental para analisar a concepção de sujeito latino-americano. Dessa forma o grande problema é a maneira como lidamos com a *modernidade* latino-americana.

Aquela visão tradicional levou ao entendimento da América Latina por um modelo de pensamento científico europeizante. Contra isso, resta-nos concentrarmos esforços na *não-significação* presente na palavra poética. Em vez de uma análise de significados prévios e encadeamentos que forjariam uma vida, o vazio e a angústia da criação seria a resposta perante o que perece, como a natureza ou a vida *em si*.

Essa articulação de uma virada no pensamento evoca, em certa medida, a obra de Nietzsche e de filósofos influenciados por ele. Pois há na obra deste filósofo alemão uma crítica da *modernidade* que é útil também para nossa análise. Não se trata de forçar uma visão latino-americana do pensamento europeu, procedimento que já condenamos. Pelo contrário, nossa intenção é mostrar como a entrada na *modernidade* e sua autocompreensão faz o pensamento latino-americano, se pudermos pautar alguma unidade, deflagrar uma necessidade diferente.

Na obra de Nietzsche, inicialmente, há uma primeira tentativa de estetização da questão metafísica perante a história. Ao invés de ceder aos desígnios de uma *modernidade* autocompreendida no logos racional, ele vai advogar por uma perda de valores típica da *modernidade*. Em seu primeiro escrito de relevância, *Nascimento da tragédia no espírito da música* (1872), Nietzsche chamou atenção para a ressonância do dionisíaco, que estaria ligado à capacidade de criação dos antigos gregos.

A trajetória histórica pautada por um *logos* racional, negada por Lezama Lima, é, muito antes, contraposta por Nietzsche. Assim, Eugen Fink, em seu estudo sobre a filosofia deste autor alemão, diz,

Hegel e Nietzsche comportam-se entre si como o Sim que tudo aceita em relação ao Não que tudo contesta. Hegel leva a cabo uma imensa tarefa conceptual ao repensar e integrar todas as transformações da compreensão humana do ser, reunindo todos os temas contraditórios da história da metafísica na unidade superior do seu sistema e levando assim essa história metafísica a uma conclusão. (FINK, 1983, p. 8)

Ao contrário do que parece, essa filosofia do “Sim” não é apregoada pela criação do indivíduo. Ao tentar conceituar toda a forma de vida e sistematizar o entendimento *a priori* do mundo pelo *logos* racional, a tradição metafísica, para Nietzsche, deixa o homem e a natureza de lado. O suporte de todas as coisas é sua ideia, e esse idealismo obscurece a crítica, verdadeiramente, negativa das coisas. Essa negatividade é relegada a um local do sentimento, do irracional, da dança, da beleza da natureza, do sublime e o homem seria uma criação dessa aceitação: não estético, ou seja, para além da aparência do mundo.

Nietzsche – também Lezama Lima – percebe que essa forma de visão é recalcada por um conceito de verdade estritamente ligado à razão. Para o filósofo alemão, a filosofia da história não se comportava como queriam os filósofos idealistas, autocratas da metafísica tradicional. Pelo contrário, os acontecimentos têm significados pautados pela ressonância – como na música – entre concepções apolíneas e dionisíacas dos fatos²⁴. O dionisíaco manifesta-se na estética, prioritariamente, ligado ao trágico. Ele é a encarnação dos acontecimentos que empurram o mundo contra a ordenação do tempo. Essa ideia se posiciona

24 Friedrich Nietzsche desconfiou do realismo metafísico grego tradicional, por isso buscou na filosofia pré-socrática requisitos que fundamentem as discussões substanciais sobre a relação do homem com a natureza. Daí que a dramaturgia grega antiga adquire um local fundamental em sua perspectiva, já que a relação mítica da tragédia e da comédia com as divindades Dionísio e Apolo remete também à ordenação do mundo, sendo o primeiro relacionado à loucura, ao sentimento e ao caos e o segundo referenciado pela razão, pela lógica e pela ordenação do mundo. A dicotomia fundamental entre esses dois signos nas criações humanas permeia toda a obra do filósofo alemão. (ver FINK, 1983; ver NIETZSCHE, 1992)

contra o paradigma de aceitação e de ordenação das causas, da sobreposição da vida perante a morte, sendo esta última parte do processo de criação da vida. Como pontua Fink (1983, P. 18),

Num mundo trágico não há redenção entendida como salvação de um existente finito na sua finitude; ali há apenas a lei inexorável do declínio de tudo aquilo que surgiu do fundo do ser na existência individualizada, daquilo que se separou da corrente da vida universal. Na visão trágica do mundo encontram-se confundidas a vida e a morte, a ascensão e a decadência de tudo quanto é finito.

Na América Latina, acabamos por praticar uma operação historiográfica pautada no medo do esquecimento e da morte, afastando as possibilidades de sua reflexão para a vida, pontuando sempre rumo ao futuro. Esse porvir nunca foi pautado pelos fenômenos em seu grau de aparecimento, ao invés disso, na maioria das vezes, lidamos com a história da América Latina como algo dado e baseado na predestinação, uma Israel sem o povo escolhido.

Contra essa *monumentalização* da história, a análise de Nietzsche encontra-se com a de Lezama Lima. Em sua *Segunda consideração intempestiva: sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida* (1874) o filósofo alemão nos evidencia que uma história sem criação é mera veneração, nas palavras de Fink (1983, p. 38),

Só à decidida vontade de futuro se revela também o que há de futuro em todo o passado. Se o programa vital, o projeto de vida para o futuro se afunda, a acumulação do saber histórico torna-se um fardo, um perigo para a vida; o homem aprende então na história apenas a resignação, a inutilidade de todos os projetos; a vida já não recheada de impulsos criadores para um futuro próprio, refugia-se no passado, procura esquecer o seu próprio vazio na plenitude estranha da vida já vivida.

Vemos no ensaio de Lezama Lima algo que perpassa a obra de Nietzsche, uma mesma desconfiança nas soluções da metafísica tradicional. Contra a força de explicação histórica que é, ao mesmo tempo, determinação do tempo. O que em Hegel funciona como um *zeitgeist* – um espírito ou sinal dos tempos –, é questionado primeiramente em Nietzsche e, posteriormente, por Lezama em sua tentativa de priorizar uma análise estética do desenvolvimento da América, antes por suas criações, pelo que tem de real aparente, pelo que é construído em sentido de devir.

O autor caribenho chama atenção para o fato de a *modernidade* constituir um tecido vital na vivência europeia, mas também na América, em que não há como apartar esse processo dos viventes. Essa suspensão da consciência, do “espírito do tempo”, que faz Nietzsche, não dá conta de que a América experimenta o *ser* de maneira diferente e de que precisamos não da reconstrução de valores²⁵, mas praticamente iniciá-los.

Jürgen Habermas, em suas famosas doze lições sobre a constituição do discurso da modernidade, *O discurso filosófico da modernidade* (1985), chama atenção logo no início de seu primeiro capítulo para o fato de como o sociólogo Max Weber dedicou sua obra ao entendimento de “porque fora da Europa ‘nem o desenvolvimento científico, nem o artístico, nem o político, nem o econômico seguem a mesma via de racionalização que é própria do Ocidente” (HABERMAS, 2000, p. 3). Sabemos que Weber estava preocupado com a ascensão do capitalismo na ética protestante e como isso se deu no cenário norte-americano, mas essa inquietação quanto aos modelos racionais da *modernidade* serve também ao pensamento latino-americano.

Este é nosso ponto: a forma como lidamos com a *modernidade* e nela entramos neste subcontinente difere da Europa e convencionou-se ler este fato, muitas vezes, de maneira equivocada. O modelo causal do historicismo (tanto o de Hegel, quanto do romantismo) estabeleceu as análises sobre a América Latina como uma espécie de “sobra da Europa”, o resto do movimento ocidental. Restou para a América Latina um papel subordinado à consciência transcendente europeia. Passamos a culpar o eurocentrismo, colocando o sujeito latino-americano em um papel de declínio social perante os acontecimentos, diagnosticando esse sujeito como passivo, sem capacidade de expressão.

Ao dispensar o *logos* racional, voltando-se à capacidade criação do sujeito metafórico, vemos em Lezama Lima isso que Habermas chamou de “anarquismo imemorial” (2000, p. 8), uma força subversiva da crítica à razão, que perpassa pelas obras influenciadas por Nietzsche desde Georges Bataille ou Martin Heidegger. Mas, nesses autores, a única coisa que inverte a ideia materialista da história é o processo de autocompreensão dos valores da *modernidade*. Ao identificarem uma crise desses valores, recorrem aos índices de autocriação, porém essa

25 A ideia de reconstruir valores passa por toda a obra de Nietzsche, essa reconstrução de valores é recorrente na filosofia europeia e a própria noção de *modernidade* passou por esse diagnóstico em filósofos como o próprio Hegel e, posteriormente, em Heidegger. (ver FINK, 1983; ver REALE & ANTISERI, 2017; VER NIETZSCHE, 1992; 2011)

criação e recriação de valores é algo típico da Europa²⁶, não tendo qualquer ressonância no Novo Mundo²⁷.

Ao suspender essa tentativa de explicar o que é o americano, ou qual a origem da América, dos *seres* que a ocupam, bem como da América Latina e de seus ocupantes, Lezama Lima preza pelo acesso que temos à natureza das coisas. Sabemos que esse acesso é o de como as coisas nos aparecem – os fenômenos – assim, resta uma análise estética “do que acontece”, por isso a prioridade da imaginação, da arte e da memória para buscar desvendar o sentido da história construído em devir.

Com isso fica claro que não conseguimos acessar os acontecimentos, bem como não conseguimos explicar a origem e os *seres* americanos através da análise racional, do puro entendimento consciente de *si* e dos outros. Portanto, ao analisar os produtos estéticos desses sujeitos – agora metafóricos, por conta de sua criação pautada na linguagem –, evidenciamos não um bem comum, uma substância, mas valores. Pois se a história se transforma a partir da capacidade de um povo imaginar-se e produzir suas imagens inspirados, sobretudo, por um sentimento – uma poética –, então encaramos a modificação de valores sobre os produtos estéticos.

Dessa forma, se não acessamos as essências ou mesmo as substâncias, justificamos os valores. Valor como um problema histórico e filosófico remete à escolha moral sobre os objetos, à classificação do que é bom – ou tem um bem – para a vida, no caso dos estoicos. Já a partir da filosofia moderna, o valor dos homens, como em Thomas Hobbes.

Sendo assim a discussão de valor suplanta a ideia de um *bem verdadeiro das coisas*, principalmente a partir da *Crítica do juízo* de Kant. Já no século XIX e, principalmente, na obra de Nietzsche é que o *valor* adquire essa orientação ética e estética. Basicamente, os fenômenos como nos aparecem, em toda a sua possibilidade de se movimentar, evidenciamos uma discussão sobre seus valores, seja em hierarquia, seja em qualidades. Não à toa, Nietzsche opta pela substituição dos valores modernos, feitos a partir de um homem que se coloca acima da moralidade destes, *ubermensch*, o super-homem.

26 Um caso anedótico da relação europeia com a construção, declínio e reconstrução de valores próprios são os filmes que compõe a *trilogia das cores* de Krystof Kieslowski – *Bleu* (1993); *Blanc* (1994) e *Rouge* (1994). O diretor polonês consegue interpor metáforas ligadas à paisagem com as cores que representam os valores da revolução francesa, liberdade, igualdade e fraternidade, em um momento em que a Europa repensava seu relacionamento com a cristandade, sua unidade e senso de coletividade.

27 Nos Estados Unidos, isso fica claro pela forma com que se correlacionam o espírito do capitalismo e o cristianismo, como preconizou Max Weber, mas, na América Latina, não temos um exemplo tão claro de valores que se reconstituem perante a sociedade, geralmente lidamos com *slogans* pré-montados das revoluções europeias, por exemplo. (ver WEBER, 2001)

Essa supressão da metafísica tradicional não rompe o sentido em que a ideia de “entendimento” se descolou do “sentimento”. O esclarecimento (*Aufklärung*) foi guiado a um horizonte limpo por uma dialética que atropelou o devir e racionalizou o *ser* em sua aparência performática e os seus detratores não dão outra saída que não seja a reconstituição desses valores também iluministas.

Contudo, “Se você pudesse dizer em palavras, não haveria razão para a pintura”. A frase atribuída ao pintor norte-americano Edward Hopper auxilia em nossa argumentação, já que Lezama Lima deixa claro que é impossível analisar a movimentação do *ser* americano e sua expressão, dessa maneira retirando sua capacidade criadora. Na América – com nossa ênfase na América Latina –, o próprio viés da tradição se faz com o sentimento acima do entendimento e a própria forma tardia, como chega a *modernidade* neste subcontinente, o faz de maneira assaz estética.

De qualquer maneira, ao contrapor o caráter estético do poético ao *logos* racional do entendimento, Lezama Lima suspende a ideia de um *ser* americano. Mas o caráter ontológico da *expressão* não nega o fato de que a criação artística subverte a identidade do ente (americano). Pelo contrário, ao se dizer em linguagem, a poesia é apta a dialogar com o *ser*. Uma incursão semelhante a esta perpassa também a obra de Nietzsche. O filósofo alemão, ao criticar essa racionalização pueril da interpretação das coisas, também não consegue se desvencilhar completamente da necessidade explicativa do *ser*, como novamente esclarece Fink (1983, p. 13),

O seu ataque à metafísica não brota da esfera pré-filosófica da existência, pois ele não é *naïv*. Em Nietzsche, o próprio pensamento se volta contra a metafísica. Nietzsche procura um novo começo após vinte séculos de interpretação do *ser* pela metafísica. Na sua luta contra a metafísica ocidental, Nietzsche continua ainda ligado a ela, ‘apenas a subverte’.

Ainda que a filosofia metafísica tradicional esteja equivocada nesse quesito, o acesso a um devir criador de *Eras imaginárias* é uma espécie de metafísica da arte ou do artista. Para não cair no mesmo equívoco anterior seria preciso libertar-se dessa essencialidade do artista, sem deixar para trás a ideia de que há um profícuo diálogo com o *ser* das coisas, de maneira fenomenológica, atestado na poesia. Como percebe Octávio Paz:

Pois ninguém mais ignora que a metafísica ocidental termina num solipsismo. Para rompê-lo Hegel volta a Heráclito. Sua tentativa não nos devolveu a saúde. O castelo de cristal de rocha da dialética se revela afinal um labirinto de espelhos. Husserl examina todos os problemas outra vez e

proclama a necessidade de ‘voltar aos fatos’. Mas o idealismo de Husserl também parece desembocar num solipsismo. Heidegger regressa aos pré-socráticos para fazer a mesma pergunta que Parmênides fez e encontrar uma resposta que não imobilize o ser. Ainda não conhecemos a última palavra de Heidegger, mas sabemos que sua tentativa de encontrar o ser na existência esbarrou em um muro. Agora, como mostram alguns dos seus últimos escritos, ele se volta para a poesia. Seja qual for o desenlace da sua aventura, a verdade é que, desse ângulo a história do Ocidente pode ser vista como a história de um engano, um extravio, um duplo sentido da palavra: é que nos afastamos de nós mesmos ao perder-nos no mundo. Precisamos começar de novo. [...] A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. (PAZ, 2012, p. 107)

Assim Paz compreende este impasse do homem, que é o impasse do historiador e do filósofo: como explicar as coisas, a não ser a partir de sua capacidade de transcender à consciência e ao conhecimento? Edmund Husserl concebe a necessidade de alcançarmos o sentido do ser, afastando-o daqueles juízos do que ele chama de ciência tradicional (ver HUSSERL, 2012). A fenomenologia nos legou a conclusão de que a aparência das coisas – os fenômenos – tem referências a alguma coisa, logo estão lidando com uma forma do *ser*, por exemplo, a cor azul é um fato aparente, de uma essência que é a cor.

No fim o fenomenólogo tcheco concebe que a consciência seria a única capaz de acessar o ser das coisas. Mas, para isso, precisaríamos suspender os juízos que acumularam as questões da metafísica tradicional, afastando-a da questão das essências, tornando-as científicas. Para suspensão do juízo precisaríamos estar no mundo de maneira passiva, assim ele faz uma espécie de resgate do *cógito* cartesiano. Por isso a única possibilidade de existência seria o mundo-da-vida (*Lebenswelt*), um local de passividade da consciência transcendente, porém, o único local realmente verdadeiro (ver HUSSERL, 2012, pp 214-221).

Martin Heidegger, influenciado pela fenomenologia *husserliana*, assume essa tarefa de questionar sobre o *ser*. Concordando que o humanismo equivocara-se na forma de posicionar as suas questões, induzindo o ser à metafísica, ele busca trazer uma possibilidade ontológica para os fenômenos.

Para o autor de *Ser e tempo*, o erro foi questionar sempre o ser a partir do ente. Já no início de seu tratado, ele pontua,

Temos hoje uma resposta à pergunta sobre o que pretendemos significar propriamente a palavra ‘ente’? De modo algum. Assim, é preciso, pois refazer a *pergunta pelo sentido do ser*. Estamos hoje ao menos perplexos por

não entender a expressão ‘ser’? De modo algum. Então, antes de mais, cumpre despertar de novo um entendimento para o sentido desta pergunta. (HEIDEGGER, 2012, p. 31)

Com isso ele conclui que sempre buscamos o ser da coisa partindo da questão do que é essa coisa, como um referente.

O ser do ente não ‘é’ ele mesmo um ente. O primeiro passo filosófico para o entendimento do problema-do-ser [...] consiste em não ‘contar uma história’, isto é, em não determinar o ente como ente por sua redução a um outro ente do qual proviria, como se o ser tivesse o caráter de um ente possível. (HEIDEGGER, 2012, p. 43)

Para "*irmos de fato às coisas*", precisaríamos partir do ente que propõe essa questão, ou seja, o homem. Sendo assim, esse homem é também um ser, mas por ser um ente que projeta o *ser* é um ser no mundo, um ser que existe, o ser-aí – *Dasein* no termo de Heidegger. Assim, se projetamos o *ser*, se ele sempre é possibilidade, então é histórico, ou seja, está no tempo: O ser é acúmulo do passado, ocupação do presente e projeção do futuro.

Sempre projetamos o ser, ele sempre nos aparece como possibilidade. Então o futuro é fundamental, mas este vem com a somatória do passado e é no tempo que esse todo do ser se revela insignificante. É insignificante, pois o presente nos obriga a nos ocuparmos e, quando nos ocupamos, não conseguimos viver o *ser*, não o alcançamos. Mas, ao mesmo tempo, como o ser está no mundo, não é uma mera presença (não é uma mera suspensão de juízo, pois é ativo), é o único movimento possível para viver *de fato*.

Somente conseguimos viver de fato, para além das vicissitudes dos fatos físicos e das explicações científicas, não suspendendo os juízos, mas aceitando o ser-para-a-morte (cf HEIDEGGER, 2012). O ser só consegue se estabelecer se for concebido como algo efêmero, que não terá projeção factual. Pois existe a morte no caminho e nada faz sentido, então o sentido do ser é um sentido inexistente. Ele é dependente da angústia com a morte. Não do medo da morte ou da possibilidade do suicídio, mas da angústia com o nada, se a morte é a possibilidade da impossibilidade total, é a perda da existência, saber isso, para Heidegger, é o que retroalimenta o *ser*.

Como a metafísica “castigou” o ser, tirando-o do local “certo”, afastando-o do questionamento verdadeiro, historicizando-o no caso de Hegel e dos românticos ou mesmo de Nietzsche que não consegue o conceber perante como algo fora dos questionamentos metafísicos. Como esse ser só se desvelaria no pensamento e não no conteúdo ou em ideias

pré-concebidas, ele só deveria se relativizar na linguagem da mente humana. Acaba por ser um produto da linguagem.

Sendo assim, recai no problema de que só estabelecemos relação com os entes através dos fatos físicos e essa linguagem é reprodução desse momento. A linguagem é o produto da existência inautêntica, pois ela é ou um *palavrório*, ou curiosidade, ou equívoco da explicação. Diante disso fazemos ora explicações efêmeras e “úteis” sobre as coisas ou inserimos algo novo e curioso no caminho que leva à explicação científica, o que acaba por virar uma existência do que “se pode dizer” ou do que “se pode fazer”, obrigatoriamente.

Pra escapar dessa explicação *anticriação*, só há uma saída: a linguagem poética. A coragem diante da angústia do nada, do perecível é a poesia em seu estado bruto. Sendo o ser concebido como histórico e "narrado" em linguagem, a melhor forma de narrá-lo é a forma poética. Para fazer uma fenomenologia de algo, é ideal que se faça uma hermenêutica poética.

Daí que, em seus últimos escritos, Heidegger – principalmente após seu contato epistolar com René Char – passou a preocupar-se em como *dizer o ser*. Como já havíamos pontuado, na citação de Octávio Paz, a linguagem poética ocupa o fenomenólogo existencialista por sua capacidade de ditar o sentido do *ser* no tempo,

Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, faríamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de qualquer modo. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez **inaugural**. O que se diz genuinamente é o poema. (HEIDEGGER, 2003, p. 12 [grifo nosso])

Dessa forma a necessidade de questionar o *ser* americano não opõe à existência sua aparência estética. A história e a poética não se opõem, a história se estetiza em seu devir poético. O questionamento da expressão do americano – principalmente do latino-americano – parece ser possível a partir da proposição poética, da manifestação do sentimento sobre a racionalização científica. O sentido da vida e dos acontecimentos é possível desde a poesia que “toca” a questão do *ser*.

A partir de agora veremos essa possibilidade de investigar a história latino-americana com base no caráter poético na obra de Nicanor Parra. Entendemos que a obra deste autor é importante nesse íterim descrito. Além disso, seu trabalho autoral propõe uma ruptura com a lírica, inaugurando um novo sentido para essa forma de investigar as coisas da natureza. Esse questionamento da poesia como fonte para investigar as coisas em sua própria natureza foi, em um certo momento, um ponto central da antipoesia de Parra.

1.2 Antipoesia e história

Talvez não precisemos mais ler Neruda, porque a língua chilena incorporou essa maneira oblíqua-metafórica e nerudiana de se referir às coisas: o homem que chega em casa cansado e diz: ‘Eu tive um dia cor de martelo’ (Alejandro Zambra)

‘Os quatro pontos cardeais são três: o sul e o norte’, escreveu Huidobro, em *Altazor*; ‘os quatro grandes poetas do Chile são três: Alonso de Ercilla e Rubén Darío’²⁸ (Nicanor Parra)

¿Es posible referirse a Nicanor Parra, incluyéndolo entre los poetas? Yo estimo que no es posible. A mí me parece un mistificador idiota, absolutamente idiota y perverso. (Pablo de Rokha)

No subcapítulo anterior, concluímos que não seria possível investigar historicamente a América Latina a partir de causalidades históricas inerentes, tampouco seria possível inferir sua história desde um diagnóstico genealógico da *latino-americanidade*, que envolvesse o seu *ser* – como objeto imóvel, interno e imutável. Entendemos que não é possível lidar com os acontecimentos como se fossem traços previamente dados e calculados de tal sociedade. Posto isto, percebemos que a pesquisa histórica sobre a América Latina, bem como a da *latinidade* americana, há de passar, prioritariamente, por uma análise de sua criação estética.

A história estaria conectada à capacidade dos povos de criarem, entre outras coisas, a sua imagem. A percepção histórica deve, assim, estar disposta a buscar reflexões a partir dessa imagem – como criação em devir, imaginação e identidade. Esse procedimento ocorre de modo que essa sociedade possa transcrever certa autocompreensão de sua paisagem, reproduzida pelos seres através de suas criações e de suas memórias. Isto é, deve almejar a capacidade desses atores de buscarem compreender sua história como uma possibilidade de se imaginar e se inserir no mundo.

Quando entendemos a impossibilidade de inferir causas e produtos metafísicos sobre um *ser* latino-americano, surge a problemática de um corte temporal sobre os acontecimentos, pois, se atribuímos somente correlações sem causalidades, corremos o risco de nos perdermos em anacronismo ou no solipsismo desses atores.

Sendo assim, percebemos que essa maneira de tratar o objeto histórico americano, corroborada pelo ensaio de Lezama Lima, acaba por interferir na ideia do aparecimento de

²⁸ Alonso de Ercilla (1533-1594) foi um poeta espanhol, nobre, que relatou a conquista chilena em seu monumental poema *La araucana*, em 1569. Ruben Darío foi um poeta nicaraguense, mencionamos o autor em nosso primeiro capítulo. Darío passou parte de sua vida no Chile.

atores e movimentos, ou seja, em como saberíamos distinguir os produtos de uma época sem cair no mencionado anacronismo ou, ainda, como o esquecimento poderia acabar por se tornar a marca indetectável de um acontecimento.

Depreendemos que o caráter poético da história e o caráter histórico da poesia têm capacidade de iluminar o caminho, no qual poderemos procurar resolver esse problema.

Como vimos, para superar esse obstáculo, Lezama Lima apoia-se na divisão puramente estética das *Eras imaginárias*, de Robert Curtius e Arthur Lovejoy²⁹. Nesse ínterim caberia aos historiadores investigar as rupturas em que aparecem as condições estéticas para novas ondas de imaginação dispostas às sociedades criadoras. Assim, para Lezama Lima, seria possível observar essas *Eras* a partir da chegada do barroquismo, romantismo e modernismo estéticos na América Latina.

Mesmo que não admitamos completamente a possibilidade de investigar a história a partir dessas *Eras* puramente estéticas, entendemos que esse tipo de diagnóstico, ao contrário do que propunha Lezama, pode auxiliar a possibilidade de descortinar uma investigação dos objetos que, de alguma maneira, envolve o *ser* latino-americano, ou seja, sua ontologia, já que podemos observar no caráter estético deste subcontinente um ser dotado de aparência poética. Como já explicitamos no capítulo anterior, entendemos que, talvez, com isso se abre uma possibilidade de investigar certa fenomenologia.

Destaca-se, primeiramente, a incerteza sobre conceito de *latinidade*, que já abarca a possibilidade de uma investigação estética, tendo em vista que é um conceito multiforme, com uma semântica que tende da “racialização” para a cultura. Essa desconfiança perpassa as questões que envolvem a visão de mundo e a relação com o movimento da história que percorre a criação e o desenvolvimento da antipoesia no Chile e, conseqüentemente, na América. Daí que depreendemos que este desenvolvimento pode dar respostas para questões que sempre margearam este continente, principalmente em sua literatura, como as questões que envolvem a territorialidade *versus* o cosmopolitismo e, ainda, civilização *versus* barbárie.

Isso nos leva a um segundo problema, sobre essa capacidade quase automática da poesia de “tocar” o *ser*. Chamamos atenção para o equívoco de Lezama Lima e de outros autores ao negarem essa possibilidade ontológica sob a ocultação metafísica tradicional.

29 Mencionamos esses autores no subcapítulo anterior. Chamamos atenção, agora, para o fato de que há uma confusão entre os dois autores já no ensaio de Lezama Lima. Ao que tudo indica, ele confunde os procedimentos de Curtius com os de Lovejoy, atestando para este segundo o conceito de *Eras* que é empegado por Curtius em sua história literária. De qualquer modo, Lovejoy destaca o caráter fictício da história e influencia o ensaio de Lezama. É Irleamar Chiampi que atenta para essa confusão na introdução do ensaio. (ver CHIAMPI In LEZAMA LIMA, 1988)

Assim entendemos que é própria da poesia a tentativa de falar – através da multiplicidade da linguagem, de suas metáforas e analogias – as coisas como elas são. Essa tentativa é substancial para a análise da *antipoesia*, que, além de aparecer como a demanda de uma *Era* – para usar aqui o termo que emprega Lezama Lima –, é também uma ferramenta fincada sob a terra, evocando a posição social e política de seu autor. Por isso, mais do que qualquer outra coisa, queremos mostrar que o desenvolvimento da antipoesia é uma posição na conturbada história chilena dos anos cinquenta e sessenta do século passado.

Ainda concordamos com Lezama Lima sobre a questão de que a América Latina busca dizer-se – nas ações e falas de seus atores e também em seus projetos – através de seu caráter poético. Desse modo não fazemos mais que afirmar que o sujeito (metafórico) latino-americano é inacabado. Por ser inacabado, só pode ser “autorreferenciado” em um movimento quase eterno da literatura para as ruas e *vice-versa*, vivendo em um espaço de confusão entre o entendimento científico, mesmo estando nebulosamente entrelaçado ao sentimentalismo estético, no qual ambos – o cientificismo positivista e o sentimentalismo romântico – permeiam a política local.

Portanto, ao analisarmos quaisquer objetos latino-americanos, priorizamos seu movimento criador, essa sua forma de aparecimento em devir. Partindo dessa complexidade é que compreendemos a *antipoesia* de Nicanor Parra como um ponto fulcral dessa argumentação.

Como todo produto histórico, a *antipoesia* é uma construção poética que se dá a partir da correlação dos acontecimentos e do ambiente estabelecido ao redor de seu autor e seus pares. Nossa intenção, a partir deste momento, é entender primeiramente seu desenvolvimento na obra de Nicanor Parra em seu contato com a intelectualidade chilena e, dessa forma, com o possível estabelecimento de um *pensamento* na América Latina, para posteriormente buscar compreender as consequências dessa instalação mais estritamente na ação política.

Antes de iniciarmos nosso percurso, propomos uma breve digressão, evitando o risco de cair em um ensaísmo solipsista, para entender as peculiaridades dessa *modernidade* tardia que configura a estética latino-americana e exemplificar nossa posição já iniciada no capítulo anterior.

Em *Alphaville* (1965), filme de Jean Luc-Gordard, há um pequeno confronto metafórico entre a objetividade da ciência e a subjetividade do sentimento. Na narrativa alguns habitantes de *Alphaville* – um condomínio futurista e fora do planeta Terra – são

condenados à morte pelo crime gravíssimo de “pensar de maneira ilógica”. Surge de maneira central uma personagem estadunidense – heroica e, por isso irônica –, constante nas obras do cineasta francês, aparecendo já em seu primeiro filme, *Acossado* (1960).

Na película de 1965, Godard insere o investigador estadunidense Lemmy Caution, o “mocinho” que desliga as máquinas do condomínio misterioso e transforma a linearidade em caos. Derrota a lógica por meio da paixão desenvolvida com uma das acompanhantes de comportamento robótico disposta por códigos de barras pelo computador *Alpha 60*, que controla o condomínio. Natasha, que foge com Lemmy Caution, é, também, filha do criador desse computador³⁰.

Em *A Guimba* (2008), do escritor britânico Will Self, o herói americano – chamado somente de anglo no livro – passa por outro dilema, um dos quais já aludimos anteriormente, o da civilidade diante da barbárie. A narrativa se dá em um país continental ficcional semelhante à Austrália³¹ e a trama envolve o herói estrangeiro em um descuido perante as leis locais. No esforço de “ocidentalizar” o país, o hábito do fumo passa a ser condenável e o simples lançamento equivocado de uma guimba de cigarro – a qual atinge um senhor naturalizado – vira uma epopeia *kafkiana*.

No romance de Self, o americano ocidental é alguém que já foi doutrinado por sua colonização. Inserido em um processo que beira a informalidade, passa a ser engolido por diversas situações que soam caóticas para a sua linearidade. Quando confrontado com a sua compreensão de barbárie, ele é apresentado a um doutor europeu, Dr. Erich Von Sasser – germânico semelhante ao Dr. Von Braun, de *Alphaville* –, que teria criado e desenvolvido as “canções dos *tayswengo*”, a doutrina cultural do povo fictício do país continente.

A criação de uma tradição bárbara para lidar com as demandas da civilização choca o protagonista, que se vê cada vez mais enrolado em suas próprias convicções sociais. Nesse país, é proposta a ideia contrária dos europeus de que para tudo há um fim objetivo, substituindo essa convenção por uma eterna construção. Em um monólogo do infame doutor,

30 *Alphaville* não é unanimidade no quesito objetividade x subjetividade na estética áudio visual. Andrei Tarkovsky aborda o tema em *Stalker*, de 1979. A diferença entre Godard e Tarkovsky é o ambiente em que se passa a narrativa. Em *Alphaville* vemos um mundo lógico – das ideias, inacessível – contra uma *zona* cercada de misticismo penetrado na clandestinidade dos *stalkers*; o herói de *Alphaville* apresenta uma ruptura com a positividade europeia, e o anti-herói de Tarkovsky busca superar o degelo stalinista, pendendo a objetividade científica.

31 Em diversas entrevistas, o próprio autor cita uma viagem à Austrália como inspiração do romance. (ver link: <https://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2010/07/06/em-novo-livro-will-self-fala-de-cigarro-e-colonialismo.jhtm> último acesso: 15 de junho de 2020.)

lembrando-se de um ensinamento de seu pai, vemos aparecer essa contraposição à teleologia europeia,

‘Erich’, ele disse. ‘Não interessa se nosso povo estuda ciências, artes, matemática ou línguas – o resultado é igual: faz eles se entregarem ao desejo incontrolável por um final; esse, Erich, é o verdadeiro *leitmotif* da civilização ocidental, e é exatamente pra livrá-los disso que estamos aqui. Não deixe nosso povo [tayswengo] cair vítima da falácia narrativa dos anglo!’ (SELF, 2010, p. 306)

O “sonho” teleológico do historicismo europeu, criticado por Nietzsche e depois por outros autores influenciados e dispostos à ironia, é o de solapar as incertezas por meio da força da consciência europeia que impediria a subversão dos valores; ao invés disso, ressuscita os já consolidados em sentido de progresso. Como pontuamos no capítulo anterior, esse movimento, que podemos classificar como a consciência europeia, tradicionalmente, estrutura certa autocrítica e reconstrói seus valores, caminhando para uma teleologia que impediria a autonomia dessa consciência, bem como dos bens estéticos. O livro de Self mostra que essa ideia de que o mundo se move ao progresso levou, dentre outras coisas, ao estigma colonizador.

A solução proposta pelo personagem doutor de *A guimba* é extrema – acaba por se mostrar caótica e corrupta. Sabemos que não há como vivermos apartados da *modernidade* criando uma experiência local desta; entretanto entendemos também que é possível construir uma sociedade dissociada da lógica *ideal*, objetivada por um computador. Há um espaço para o sentimento na história e esse espaço está na poética do cotidiano³². Entre o cientificismo e o sentimento, a escolha pelo sentimental não pode ser uma defesa da barbárie, e a construção estética da história americana e de sua poesia nos mostra que não é.

Diante desse cenário, de uma espacialidade criada a partir do sentimento e ocupada por uma seiva civilizacional, a *antipoesia* de Nicanor Parra evoca o que parece ser um

32 Na tradição da epistemologia europeia, usualmente, tende-se a afastar os locais cotidianos, mais abertos aos sentimentalismos e afetos, do conhecimento acadêmico. Um exemplo central é a citação da vencedora do Nobel de literatura de 2015, a jornalista Svetlana Alexiévitch, que, em seu livro *O fim do homem soviético* (2013), procura afastar-se da história – como pesquisa e diagnóstico dos fatos narrados e acontecimentos –, quando na verdade entendemos que sua obra remete prioritariamente à história e à historiografia da União Soviética, “[...] Não faço perguntas sobre o socialismo, mas sobre o amor, o ciúme, a infância, a velhice. Sobre música, danças, penteados. Sobre os milhares de detalhes de uma vida que vai desaparecendo. Essa é a única maneira de enquadrar a catástrofe no contorno cotidiano e de tentar contar alguma coisa. De compreender alguma coisa. Não canso de me surpreender com o quão interessante é a vida humana comum. A infinita quantidade de verdades humanas... A história se interessa apenas pelos fatos, mas as emoções ficam à margem. Não é costume admiti-las na história. Eu, porém, olho para o mundo com os olhos de uma pessoa de humanas, não de historiadora. E me surpreendo com o ser humano.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 24)

paradoxo: a natureza a partir das massas urbanas, o sentimento criador de um povo em sua autocompreensão, a solução irônica são a possibilidade dessa interpretação. Veremos agora como se desenvolve essa *antipoesia*.

Antes de embarcar mais profundamente em uma relação da arte com a política, precisamos entender o que a *antipoesia* é. Para compreender seu aparecimento, buscamos entender sua relação com a lírica tradicional e com a vanguarda poética latino-americana – da verve do surrealismo, principalmente.

Nossa hipótese é a de que a *antipoesia* aparece, nesse ínterim, como uma ruptura discursiva histórica. Com isso entendemos o texto de Parra – mais especificamente a sobreposição do texto perante o contexto – como um discurso inserido na história e na política chilena. De maneira que, quando propomos compreender sua origem, não estamos fazendo uma história literária ou uma crítica pura, mas buscando entender como a obra se posiciona no sentido de buscar uma nova forma de escrever poemas, mas também uma nova forma de enxergar o mundo. Desse modo conclui André Moralles (2015, p. 25)

Antipoesia não é anti, não é contra a poesia, é uma maneira de fazer poesia que, a propósito, é nova em nosso idioma, mas não é nova em inglês. apenas leia Eliot, Eliot foi mencionado várias vezes na mesa anterior, apenas leia *The Waste Land*, a visão de mundo fragmentada, coloquialismo, o abismo do homem, etc., etc.

Nicanor Parra jamais negou essa influência inglesa em sua construção antipoética, mas a ideia de se intitular como *antipoeta* para fazer uma poesia contra o sistema é de outra natureza. Evidentemente Parra não criou o termo antipoesia, pois já havia antes ele aparecido, em Huidrobro³³, por exemplo. Há também os relatos do próprio Nicanor Parra sobre a obra de Henri Michaux³⁴ – *apoèmes* –, porém, segundo Mary Anne Sobottka, não há indícios dessa publicação. Contudo, Michael Hamburger também chama atenção para o autor francês no que

33 “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura/Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (HUIDOBRO, 1931, n.p.)

34 Mary Anne Sobottka relata esse caso em sua dissertação, “Sobre a origem do título do seu livro Poemas y Antipoemas, Parra conta que, ao ver em uma vitrine europeia um livro de um poeta francês chamado Henri Michaux, intitulado *Apoèmes*, lhe pareceu um acerto, mas que era uma palavra que estava a meio caminho.’ Me disse: ‘Por que não lhe colocar diretamente antipoemas em vez de *apoèmes*?’. No artigo de Niall Binns ‘¿Qué hay en un nombre? Poemas y antipoemas u. Oxford 1950’ acedemos as informações detalhadas sobre como, de forma oral, Parra se refere à origem do nome. No mesmo artigo temos a informação de que Michaux não publicou um livro com o título *Apoèmes*, o que torna um tanto misterioso, enigmático e anedótico o batismo do livro que funda a antipoesia no Chile.)” (SOBOTTKA, 2016, p. 36)

tange um possível *conceito* de *antipoesia* refratário dos movimentos vanguardistas, como o surrealismo francês.

De qualquer maneira, a antipoesia de Parra não é só uma forma de poesia, não é somente o foco na coloquialidade, mas é uma busca de se colocar contra a própria forma e o que provém dessa forma: a visão do mundo. Por isso ela é antes de tudo poesia e, também, por isso, não existe antipoesia sem poesia. Como aponta a tradutora Sobottka, novamente,

Parra se automeceu antipoeta e, com o passar do tempo, a crítica promoveu a consolidação da antipoesia com suas análises, críticas e publicações, foi partícipe tanto da projeção como da construção do antipoético dentro da literatura. Sem os poemas não existiriam antipoemas, e talvez com a reflexão da academia a leitura da antipoesia se amplia e multiplica. (SOBOTTKA, 2016, p. 31)

Sendo assim o coloquialismo que se detém à forma poética são marcas centrais, mas o mais importante é essa visão de mundo fragmentada, o abismo e, acrescentamos aqui, o *absurdismo* existencialista. Em síntese, a falta de um fim para o homem latino-americano, em sua “antibarbárie” criativa. Como pontuamos, Parra não inicia sua trajetória de escrita como *antipoeta* funcional, isso é uma construção, um processo. Primeiramente o poeta chileno publica o *Cancioneiro sin nombre* (1937) e adquire certa fama local.

Já nos anos quarenta, alguns dos poemas que apareceriam em *Poemas y antipoemas* (1954) são publicados em coletâneas, tais como *Tres poetas chilenos* (1942), de Tomás Lago, cujo prólogo *Luz en la poesia* tornou-se famoso por apontar os caminhos dos *Poetas de la claridad*. É importante ressaltar que, ainda nos anos

quarenta, os poemas de Parra aparecem na antologia *13 poetas chilenos* (1948), de Hugo Zambelli.

Para entender essa consolidação da antipoesia, nada melhor do que um poema do próprio autor, tendo em vista que Parra fazia poemas para tudo e enxergava na forma poética a única forma de dizer a *verdade*. Em *Notas sobre la lección de la antipoesía*, do poemário *Hojas de Parra* (1985) escreve,

1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia./2. Los antipoemas deben leerse en el mismo orden en que fueron escritos./3. Hemos de leer con el mismo gusto los poemas que los antipoemas./4. La poesía pasa - la antipoesía también/5. El poeta nos habla a todos/sin hacer diferencia de nada/6. Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar plenamente la antipoesía por tratar de entender y discutir aquello que no se debe./7. Si quieres aprovechar, lee de buena fe y no te complazcas jamás en el nombre del literato./8. Pregunta con buena voluntad y oye sin replicar la palabra de

los poetas; no te disgusten las sentencias de los viejos pues no las profieren al acaso./9. Saludos a todos. (PARRA, 2011, p. 288)

Atentamos para o fato de que este poema é publicado trinta anos depois da “invenção” dos antipoemas e a sua característica principal já é o chiste. A ironia do autor estava consolidada – como mostraremos mais à frente –, portanto qualquer tentativa de explicar a antipoesia a partir da própria poesia precisa levar em conta a sua mensagem como algo direto e, ao mesmo tempo, difuso.

De qualquer maneira, a mensagem principal é a de que a *antipoesia* passará, como a poesia passará. O poeta não está dizendo que poesia acaba e que a *antipoesia* é um fim em si, mas que as formas poéticas passam – tanto quanto se repetem, de acordo com a demanda epistemológica de seu tempo. Não à toa, o tempo – disposto na metáfora de Aquiles com a tartaruga – é uma preocupação central dos *antipoemas*.

O início da trajetória intelectual de Parra é paralelo ao de vários outros poetas latino-americanos, inspirados pela vida e obra de Federico Garcia Lorca em reação à Guerra Civil Espanhola. Depois do assassinato de Lorca, Parra tem sua estadia nos Estados Unidos para concluir seus estudos e começa a refletir sobre o movimento político que envolve a poesia latino-americana, como pontua novamente Sobottka (2016, p. 35),

Poemas y Antipoemas (1954), é publicado depois de anos de silêncio e depois de experiências marcantes na trajetória de Parra, como uma estadia nos Estados Unidos em 1943, na Universidade de Brown Rhode Island. O poeta norte americano Walt Whitmann (1919-1892) o inspira e Parra escreve vinte poemas, que reúne sob o título de Ejercicios respiratorios, somente publicados em 1954. A construção poética de Parra recebeu influência de Whitmann na escolha de uma linguagem mais solta: relaxed. Antes de inaugurar a antipoesia, em Ejercicios respiratorios (1943-1945) Parra experimentou versos longos e sem métrica tradicional na intenção de seguir o modelo desse mesmo autor. Tal influência é reconhecida, mas considerada por Parra uma etapa de transição para a antipoesia.

Como Sobottka aponta, e também é possível ver essa afirmação feita pelo próprio autor em suas entrevistas, quando ele vai para Oxford, entra em contato com a poesia inglesa e também se aproxima da obra de Frankz Kafka, aprofundando sua leitura na psicanálise

freudiana, algo que rende um extenso poema³⁵. Essa influência é parte da construção antipoética, pois mostrou uma busca de uma nova relação da poesia com a sociedade.

Vemos isso mais claramente na entrevista que Nicanor Parra concedeu a Patrício Lerzundi, em Nova Iorque. Em um momento desta entrevista o poeta indica que a atitude nova perante a poesia nasce de uma insatisfação. O autor estava infeliz com a mecanicidade de sua construção poética, que não refletia sobre o tempo e sua época, tampouco sobre suas memórias e as *coisas*, era somente uma repetição, como ele conclui “as coisas que eu disse ou pensei eram coisas que eu tinha ouvido e certas coisas que eu estava repetindo de maneira mais ou menos mecânica, e se o que eu disse saiu bem, eu estava ok.” (PARRA In LERZUNDI, 1971, p. 4).

A partir disso o autor afirma que passou a buscar uma nova atitude poética na própria história da poesia, desde seu nascimento. Essa forma de fazer poesia de maneira mecânica, inspirada somente pela arte – como queria certo modernismo – tornara-se uma crise, então ele conclui,

Nesse ponto, um exame de consciência tornou-se indispensável e eu comecei a voltar. De onde vem essa crise ou a poesia sempre foi escrita dessa maneira? ‘Vamos ver, vamos voltar’, pensei, e parecia-me que se podia fazer a mesma crítica a todos os movimentos, a todos os “ismos” europeus; e com certeza, de repente eu estava encontrando tremendos poemas, apesar do caráter literário do movimento ao qual eles pertenciam, pois estavam além das limitações de seus movimentos. (PARRA In LERZUNDI, 1971, p. 4)

Ao contrário dos outros movimentos artísticos, que buscavam se debruçar sobre os limites estéticos, a *antipoesia* de Parra é resultado de um descontentamento filosófico. Havia um problema de comunicação – que a poesia poderia resolver em sua perspectiva linguística –, mas havia um problema de identificação da consciência com a ação e isso só poderia ser resolvido com a modificação da *função intelectual* do poeta.

Parra identifica o problema no Renascimento,

Ao voltar, cheguei finalmente ao Renascimento, e ocorreu-me que essa era a fonte de todos os vícios dessa poesia elegante, dessa poesia de camisa de

35 Chamamos atenção para um trecho deste poema, *Sigmund Freud*, “[...]Tudo se relaciona com o sexo/Mas o psiquiatra vai mais além:/Não apenas cones e cilindros/Quase todos os corpos geométricos/São para ele instrumentos sexuais/A saber as pirâmides do Egito./[...] Toda a Argentina é um símbolo fálico/Nos convidam à China Popular/Mao Tsé-Tung é um símbolo fálico/Para normalizar a situação/É preciso dormir uma noite em Moscou/O passaporte é um símbolo fálico/A Praça Vermelha é um símbolo fálico./[...]O Ocidente é uma grande pirâmide/Que termina e começa num psiquiatra:/A pirâmide está por derrubar.” (PARRA, 2019, p. 129)

pelúcia que estava sendo escrita então no Chile. [...] Vi que a coisa tinha começado mal no Renascimento, quando a poesia foi escrita para o salão, uma poesia aristocrática para as classes sociais superiores, uma poesia eminentemente convencional. (PARRA In LERZUNDI, 1971, p. 4).

Dessa maneira, o autor conclui que o lirismo latino-americano, influenciado pelo humanismo europeu, no auge de seu encastelamento na *cidade letrada* – para referenciar o termo de Angel Rama –, não fazia mais do que corroborar uma sistematização da sociedade. Para ele, ainda, Neruda “reúne as palavras para se comunicar, mas elas também se opõem, principalmente por motivos formais.” (LERZUNDI, 1971, p. 4).

Para fugir dessa comunicação confusa, Parra foi ainda mais longe, assim ele diz que “mas felizmente voltei ainda mais e cheguei à Idade Média³⁶. Eu senti que estava pisando em terra firme ao ler os velhos romances, que são um grupo absolutamente inquestionável de poemas” (PARRA In LERZUNDI, 1971, p. 4). Na literatura medieval – muitas vezes ignorada pelo lirismo tradicional –, Parra identifica não só uma linguagem que *fala as coisas como devem ser*, mas que também identificam um tipo de vida do seu autor, que se liga mais do que às coisas, mas a uma própria vitalidade da vida,

Além disso, percebi que aqueles poetas que eram capazes de escrever poemas vitais também eram homens vitais, não cortesãos. Olhando para trás ainda mais (afinal, o Renascimento é apenas um ressurgimento do espírito grego), descobri que tinha que admitir que, no final das contas, não gostava do espírito grego. (PARRA In LERZUNDI, 1971, p. 4)

Nicanor Parra demonstra decepção com o espírito helênico. O autor verifica que, ao contrário do que parece, não é a Era Medieval que dá margens para uma transcendência do objeto (nem do ego). Essa sublimação já estava na égide do realismo grego. “Geralmente, para os gregos, a poesia e a arte eram um hino à beleza, não um hino à vida. Felizmente (isso eu conheci a posteriori), próximo ao espírito de um Aristóteles, que é um espírito clássico típico, há o de um anti-Aristóteles, Aristófanes.” (PARRA In LERZUNDI, p. 4)

O poeta chileno descobre, na própria Grécia Antiga, a obra dos autores que se comportavam como *antipoéticos* – um comportamento visto a posteriori, para não cairmos nos perigos do anacronismo. O autor cita Aristófanes em seu primeiro antipoema, *Advertência ao leitor*; “Os pássaros de Aristófanes/Enterravam em suas próprias cabeças/Os cadáveres de seus pais./(Cada pássaro era um verdadeiro cemitério voador)/A meu ver/Está na hora de

36 A Luis Droguett Alfaro, Parra afirma “[...] Mas eu vivo neste Purgatório, neste Inferno... Talvez eu seja um poeta medieval e sou apenas uma testemunha dessa outra Idade Média...” (PARRA apud ALFARO, 1959, p. 4)

modernizar esta cerimônia/E eu enterro minhas plumas na cabeça dos senhores leitores!” (PARRA, 2019, p. 31)

Aristófanes é considerado o maior dramaturgo da comédia Grega Antiga. O apoio neste comediógrafo é categórico para compreender o comportamento do poeta chileno em relação à política e à história, já que o dramaturgo grego é visto como um conservador. O autor de *As aves* (411 a.C.) expunha uma visão crítica da sociedade, sem propor uma ruptura com os valores, mas, pelo contrário, uma retomada.

Em *Lisístrata* (411 a.C.), há a revolucionária representação feminina com a força da sexualidade para promoção da paz entre os atenienses e espartanos, já Sócrates é retratado como um personagem contraditório e adverso. Essas relações são cruciais para compreender a *antipoesia* de Parra, como veremos.

Sendo assim, a *antipoesia* se dispõe como um posicionamento, contra a acusação moral do que é pernicioso – como na obra de Aristófanes – o anedótico, o cotidiano e, também, o irônico. Para Parra, o antipoeta deveria executar um procedimento, procurando sempre o que está no âmago da sociedade, os fluídos, a coloquialidade, mas também a amoralidade e a saída irônica.

Revisando todos esses elementos e, de alguma maneira, reunindo-os de uma só vez, conseguimos criar uma imagem mais ou menos articulada, que é a imagem da antipoesia atual, o antipoeta moderno. No próprio processo de investigar que a unidade perdida é a ideia central do ecletismo; o antipoeta revisa tudo e seleciona o que parece fazer parte de si mesmo. (PARRA apud LERZUNDI, 1971, p. 4)

A *antipoesia* é como uma arma intelectual ou como uma ferramenta de defesa, ora uma espécie de cajado fincado no centro de tudo, ora como um escudo contra o sentido da *modernidade*. Explicar o mundo através de seu aspecto poético é uma saída que remete à filosofia³⁷; quando admitimos ao mesmo tempo a força da linguagem e a sua incapacidade de evidenciar o *ser* das coisas, o caráter poético aparece como uma saída de criação e imaginação/memória destes *entes* que habitam o mundo.

Para entender como se constrói essa tentativa de renovar a forma de investigação desses *entes* através da literatura e sua consequente visão de mundo, veremos como se fundamenta esse processo de antagonizar e retificar a leitura desenvolvida até então pela *antipoesia*.

³⁷ Como pontuamos anteriormente, nas obras dos filósofos alemães Friedrich Nietzsche e, mais diretamente, em Martin Heidegger.

Para que consigamos relacionar essa produção artística com a lírica moderna e, assim, com a cena política, buscaremos elucidar esse procedimento intelectual para demonstrar que essa partícula do prefixo *anti* não se limita só à poesia, mas a tudo que se diz verdadeiro. Sendo assim, podemos afirmar que nossa intenção, nesse momento, é compreender o desenvolvimento da *antipoesia* como um acontecimento histórico e, assim, como um objeto de ação textual perante a sociedade.

Visando o enlace político e social que se correlacionam ao posicionamento *antipoético*, antes precisaremos analisar a antipoesia como um discurso. Como entendemos a sua execução de maneira histórica, apoiamo-nos nos escritos do crítico literário chileno Frederico Schopf, que entende a necessidade de se fazer uma arqueologia do *antipoema*, para evidenciar a sua produção discursiva como parte de uma trajetória, que funcionou como uma visão da história chilena – da literatura, da poesia e da América Latina, do poeta chileno.

Frederico Schopf é um dos críticos literários que têm mais produções acerca do tema. Vários de seus escritos buscam identificar o que é o *antipoema*³⁸. Frederico Schopf verifica uma possível corrente antipoética e analisar essa possibilidade é um dos objetivos deste trabalho, mas para isso precisamos antes identificar o que é a antipoesia. Como pontuamos, são inúmeros os escritos de Schopf sobre Nicanor Parra e sua poesia, apoiamo-nos aqui em *Del vanguardismo a la antipoesia: Introducción a la antipoesia de Nicanor Parra*, de 1971, que foi prólogo de uma reedição do primeiro livro do poeta chileno; *Estructura del antipoema*, publicado em 1971, na revista ATENEA e *Las huellas del antipoema*, de 1994, publicado na Revista Ibero Americana.

Para Schopf, o nascimento da antipoesia é reativo. Ele é prioritariamente – mas não somente isso – a condução da poesia conversacional a um modelo mais acabado. Roberto Fernández Retamar atribui, por conta disso, a paternidade da antipoesia a Nicanor Parra e Schopf concorda com o poeta cubano (ver SCHOPF, 1971a).

Contudo, como afirmamos anteriormente, a antipoesia não é somente o estabelecimento da linguagem coloquial. Não é fácil estabelecer uma unidade da *antipoesia* como um conceito, pois, como já pontuamos, a *antipoesia* é muito mais uma ferramenta, ou seja, uma forma de escrita do poema relacionada à lírica latino-americana e suas modificações. Sendo assim, a *antipoesia* é algo em constante desenvolvimento. Schopf apontar para essa leitura,

38 Chamamos aqui de antipoema as tentativas de produzir antipoesia e isso vai desde os poemas tradicionais com esse viés “revolucionário”, até as modificações na forma com a tentativa de fazer poesia mais visual, como os *artefactos*, as exposições e outros *trabalhos práticos*.

Mas não deve se perder de vista que a obra de Parra começou não sendo antipoesia. Os antipoemas são resultados – um dos resultados possíveis – de antagonismos diversos. Os antipoemas não se opõem totalmente ao tipo de poesia imediatamente anterior – gerado pelas vanguardas –, do qual prolonga inclusive características constitutivas, mas a um conjunto de traços pertencentes a vários tipos de poesia, distribuídos diacronicamente a partir do modernismo. (SCHOPF, 1971b, p. 2)

Como apontamos, Nicanor Parra escreveu diversos poemas depois de seu primeiro livro, *Cancionero sin nombre*. Chegou, inclusive, a anunciar um livro em 1942, que se chamaria *La luz del dia*, mas este livro nunca foi concluído ou publicado. Posteriormente, Parra anunciou o livro *Entre las nubes silba la serpiente*, também sem publicação³⁹.

Os poemas que figurariam nestas publicações constam na primeira parte de *Poemas y antipoemas* (1954), seu primeiro livro. *Hay un dia feliz*, *Es olvido* e *Se canta el mar*, apareceram antes naquela coletânea de poetas editada por Tomás Lago. Esse fato é importante, pois o prólogo de Lago nos indica alguns passos originários que estavam semeando a *antipoesia*. Lago mostra como a poesia chilena ansiava por uma transformação que fosse além do simbolismo,

Quanto custou chegar à construção arquitetônica da sintaxe, à eficiência transmutativa dos verbos? Somente hoje dificilmente podemos perceber isso ao pensar no caminho seguido pela poesia moderna, que, a fim de ampliar sua eficácia, começou a destruir os núcleos funcionais da linguagem, porque foi encontrada entre a corporalidade vascular desses núcleos uma matéria indiscernível, cuja existência desejava revelar. (LAGO apud SHOPF, 1971a, p. 2)

Lago pontua também que poetas como Neruda e Huidobro,

Contribuíram muito para enriquecer os recursos e símbolos literários, aperfeiçoando as fórmulas válidas dessa ‘engenhoca’, mas agora podemos dizer que o refinamento das sensações que elas contribuíram não aumentou a utilidade social da poesia e, longe disso, é evidente que ele restringiu sua influência, ameaçando sua projeção vital. (LAGO apud SHOPF, 1971a, p. 2)

Os novos poetas – a geração de 38 ou “*Poetas de la Claridad*” como chamou o próprio Parra⁴⁰ – davam um novo tom à função intelectual do poeta. Para Lago, esses jovens poetas

39 Essas afirmações constam na entrevista dada pra Luis Droguett Alfaro (1959, p. 2)

40 Esse discurso, proferido no *Primer Encuentro de Escritores Chilenos*, ocorrido na *Universidad de Concepción*, recebeu o nome de *Poetas de la Claridad*, pois se referia à “consolidação de uma poesia diurna” (ver PARRA, 2009), que tem seus ritos fundacionais na publicação de *Antología de ocho nuevos poetas chilenos* (1939), publicada pela própria *Sociedad de escritores de Chile*. Esse discurso foi publicado na edição de número 500 da tradicional revista ATENEA, de 2009.

opunham “à poesia de análise uma poesia de síntese” (LAGO apud SCHOPF, 1971a, p. 2). Frederico Schopf defende que estes poemas fazem parte da transição entre a poesia de Parra – em que já constavam as críticas e uma tentativa de rompimento com a poesia tradicional – e a *antipoesia*, esta que – em nossa hipótese – iniciaria sua jornada rumo a ser uma teoria.

Sobre os autores que Lago menciona para descrever a profícua lírica tradicional chilena, Schopf salienta que mesmo tendo um papel central na comunicação com as massas, como os poemas de Neruda, esses autores acabaram por contribuir com um processo de afastamento do público leitor⁴¹,

De fato - se certa interpretação da história literária é aceita, essas obras ocuparam um lugar no processo de redução do público leitor iniciado com a poesia de Baudelaire e que, a partir dele, está em proporção proporcional à distância que essa tendência da poesia, talvez hegemônica, estabelecida com a ideologia dominante na sociedade burguesa daqueles anos. (SCHOPF, 1971a, p. 3)

Assim esses jovens escritores se opunham também à poética de vanguarda – por verem permanecer em si a obscuridade, o subjetivismo e a tendência à desintegração e isolamento e a isso contrapunham um “desejo de realizar poesia de utilidade social.” (SCHOPF, 1971a, p. 3). Dessa forma concluímos que antipoesia nasce como um rompimento estético com a forma tradicional de fazer poesia advinda da Europa, mas também rompe com o esteticismo modernista próprio da América Latina, devido à falta de comunicação e possibilidade de ação social.

Segundo Schopf, o clima político influenciado pelo reformismo e agrupamento político da Unidade Popular⁴² talvez tenha contagiado esses autores. “O antipoema é apresentado, então, como um estágio – talvez como uma tentativa de superar a ‘nova ordem’, após a longa aventura – do processo de poesia contemporânea e seu pleno entendimento deve ser tentado a partir dele.” (SCHOPF, 1971b, p. 140).

Como vimos, a origem da *antipoesia* não está descolada das vanguardas e do surrealismo e o próprio autor evoca esse fato em seu famoso discurso proferido no *Primer Encuentro de Escritores de Chile*, de 1958: “Os antipoemas, que, eventualmente, não são

⁴¹ Um caso anedótico é importante para ressaltar esse fato. Em *Neruda* (2016), de Pablo Larráin, acontece o seguinte diálogo: Neruda é indagado por uma mulher com um traje típico do trabalho braçal que diz “– Quando chegar o comunismo, todos serão iguais a ele ou a mim? A mim, que venho limpando a merda dos burgueses desde que tenho onze anos?”. Ao que Neruda, engolindo seco e mudando prontamente a face, responde: “– Serão todos iguais a mim. Vão comer na cama e fornicar na cozinha.”

⁴² Federico Schopf se refere à coalizão partidária que se formou a partir do final dos anos sessenta e que concorreu à eleição presidencial sob a liderança de Salvador Allende.

outra coisa que o poema tradicional enriquecido com a seiva surrealista – surrealismo *criollo* ou como queiram chamá-lo”. (PARRA, 2009, p. 183).

Portanto pontuamos até aqui que a *antipoesia* não é, necessariamente, o desligamento do caráter poético da poesia tradicional. Embora o autor, muitas vezes, até desdenhe da ideia de poético, a antipoesia, prioritariamente, é muito mais uma forma de *(re)fazer* ou reconstruir a poesia e, mais precisamente, o poético da poesia.

Ainda assim não é só uma listagem de modelos performáticos para uma nova poesia. Atentamos para o fato de que a *antipoesia* tem um lance teórico. Ela não nasce do nada, é uma demanda histórico-social que permeia a lírica chilena e boa parte da produção artística latino-americana, bem como de sua estética. Por isso defendemos esse olhar estético sobre a história latino-americana.

A antipoesia é o resultado de uma demanda social e estética, advinda do modernismo e das relações sociais com a *modernidade*, sendo assim uma resposta à tentativa inicial de se comunicar com as massas. Mas, por outro lado, é uma forma de continuar a olhar a história deste continente, sem cair no historicismo. Dessa forma ela é a proposição de um olhar filosófico e de uma tentativa de enxergar as coisas como *são*, arrancando o véu de sua própria natureza.

Sobre a demanda social, a *antipoesia* surge como uma resposta ao local intelectual do escritor na época. Alguns autores afirmam que os escritos de Parra perpassam e anunciam o que seria o maio de 68, bem como os enlaces do que viria a ser a *pop art*⁴³. Além disso, esse desenvolvimento toca as nuances da Guerra Fria. A antipoesia é, antes de qualquer coisa, uma descrença no subjetivismo e na sublimação das coisas que permeava a *nueva poesia chilena*⁴⁴ e as questões políticas no Chile. O *antipoeta* quer um poema que diga e se direcione às *coisas*, como uma tomada de posição.

De imediato esses *Poetas de la Claridad* se posicionavam como “apolíticos”, afastados de uma arte puramente engajada⁴⁵ e mesmo de uma religião:

Que tipo de sujeitos foram os poetas antologizados por Tomás Lago? Não é difícil descrevê-los. Politicamente, éramos geralmente apolíticos, mais

43 Há vários trabalhos que citam essa referência, atentamos para o artigo de Alicia Marta Barbisano, *Nicanor Parra: antipoemas para mirar*. Sobre a série de poemas produzidos com Enrique Lihn e Alejandro Jodorowsky, chamados de *Quebrantahuesos*, a autora destaca que, “com caráter humorístico, seguem as regras de colagem e usam, à maneira da pop art, materiais do cotidiano.” (BABISANO, 2007, p. 3). Sobre esse período cabe a indicação, também, do filme do próprio Alejandro Jodorowsky, *Poesia sin fin* (2016).

44 Referimo-nos aqui à *Antología de la poesía chilena nueva (1935)*, de Eduardo Anguita.

45 Sobre literatura e engajamento ver Denis, 2002.

precisamente, esquerdistas não militantes; em assuntos religiosos, não éramos católicos: a teologia não nos preocupava, embora não tanto. Eu estava inclinado à filosofia oriental, o que me deixou desconfiado diante dos meus amigos mais próximos: Oyarzún e Millas. (PARRA, 2009, p. 181)

Estes jovens escritores da geração de 38, que o autor qualificaria como a *Poesia de la Claridad*, contra o crepúsculo da lírica tradicional, não estavam exatamente no mesmo ritmo de preocupação. Oyarzún e Millas, autores que Parra cita em seu discurso, estavam mais ocupados de uma poesia militante, às vezes próxima da vanguarda e outras vezes mais aproximados ao indigenismo latino-americano. Esses poetas ainda não conseguiam deixar pra trás o aspecto teleológico de sua produção. Como pontua novamente Schopf (1971, p. 13), “A antipoesia não é teleológica - como era uma parte considerável da vanguarda, como era a mesma *Poesia de la Claridad*, como queria impor o realismo socialista”.

Desta feita, a antipoesia de Nicanor Parra em sua primeira cena se insere na série de competências artísticas e discursos latino-americanos baseados na história de seu porvir. Nossa intenção, a seguir, é mostrar como a performance antipoética acaba por se tornar algo ainda mais ruptural, inclusive com a própria ideia de história latino-americana. Longe de ser um produto do gênio canônico, nem mesmo produto da mais alta originalidade, mas uma forma de ler a própria história de maneira diferente – nem sempre com sucesso – e irônica.

CAPÍTULO 2 – AS RUPTURAS ANTIPOÉTICA

2.1. Um novo poema para o novo mundo

Seguindo nossa hipótese de trabalho, analisaremos os *antipoemas* como fontes de ruptura, mas para isso é preciso analisá-los fora de seu lirismo. Para isso não tentaremos extrair um significado puro, por isso não faremos *superinterpretações*. Nossa intenção não é a de executar uma hermenêutica do símbolo que brotaria do poema ou do conteúdo em relação ao contexto histórico fixo e acabado. Tentaremos analisar sua ligação com sua época, a partir da forma poética e de como se dispõe o conteúdo. A hipótese central é a de identificar a constituição de um sentido próprio aos poemas, como uma maneira de enxergar as *coisas* e a *história*. Além disso, a ideia é almejar uma hermenêutica do sentido ético desses poemas, entendendo-os não como significados fixos e eternos, mas como o estabelecimento de um sentido no tempo.

Quando o autor se refere a si ou a um personagem histórico, não lidamos com a sua opinião nem com a verdade. Por isso, almejando analisar o seu objetivo de atacar a leitura histórica da verdade, buscaremos um resultado, como uma espécie de recurso à história chilena e a sua reverberação na história da América Latina.

Examinaremos a constituição desse sentido, que afinal é um posicionamento perante as leituras tradicionais históricas de um período chileno. Consideramos que este período plana entre o que viria a ser o *pinochetismo* – identificado com a direita – e a Unidade Popular – identificada com a esquerda. Parra não só se atenta mais à história – na forma como propusera Lezama Lima –, mas também há uma ação textual, uma proposição historiográfica que se inicia nesse sentido de seus textos. Portanto antes iremos direto à produção poética, para depois chegar a essa reverberação política e social e, também, suas consequências. Desse modo não nos limitaremos à história literária e seus símbolos, mas também não os perderemos de vista.

Assim a intenção não é fazer uma leitura crítica nem uma interpretação dos símbolos. Queremos sustentar a hipótese de que os poemas funcionam como um lance histórico, social e político, não exatamente pelo seu conteúdo, mas por seu discurso, pelo funcionamento do texto como ação⁴⁶.

46 Referimo-nos ao conceito de discurso disposto na obra de Emile Benveniste, como já pontuamos no primeiro capítulo. (ver BENVENISE, 1974). Sobre a capacidade de ação do texto, apoiamo-nos nos ensaios de hermenêutica de Paul Ricoeur. (ver RICOEUR, 1989).

Acompanha o desenvolvimento da antipoesia uma crescente preocupação em dar um sentido às coisas. Este sentido não é transcendente, nem solipsista, é da natureza e se mostra na ironia. Mostraremos esse rumo à ironia através dos poemas de Nicanor Parra. Dessa forma encaramos a produção poética do autor como uma tentativa de dar um sentido ao mundo a partir da observação das coisas como elas *são* ou devem *ser*.

Isso é proposto pelo próprio poeta em entrevista ao crítico literário Droguett Alfaro. Segundo Parra, sua poesia é “um esforço para buscar uma ordem, para dar a cada coisa um sentido.” (PARRA apud ALFARO, 1959, p. 2). O poeta ainda afirma que não pretende ser um “*Zaratustra Criollo*” – embora, de certa forma, aja assim – ou um “aprendiz de feiticeiro”, e continua dizendo que sua primeira performance poética não existe como forma, senão como algo para chegar à forma *antipoética*,

Por isso é que minha primeira época não existe... todas estas formas, aparentemente novas, de minha poesia, que chamo de antipoemas, coexistiam já em meu início. A busca do tempo, a volta à província de minha infância, a exaltação da minúscula vida provinciana, o romantismo à flor da alma, não são outra coisa que o reverso da mesma luva... O mundo soterrado destes anos em poemas como ‘*Es olvido*’, ‘*Se canta el mar*’ adquirem agora uma dimensão nova, troca-se em realidade, se removermos esse verniz de lenda e se torna absurdo... Os de agora, os antipoemas transtornam as coisas, é o quebra-cabeças não ordenado, desordenado pelas circunstâncias. (PARRA apud ALFARO, 1959, p. 2)

Embora haja um cerne antipoético em sua primeira lírica, há uma mudança ética em seu poema. O primeiro livro de Nicanor Parra, *Cancionero sin nombre*, ainda não tinha a forma da *antipoesia* e dezessete anos depois, em *Poemas y antipoemas*, Parra inicia o trajeto de uma poesia preocupada com o sentido do mundo. Há uma mudança na forma que se performa historicamente.

Poemas y antipoemas é o resultado de um poemário vencedor de um concurso, o *Primer Premio de Poesía “Juan Said”*, organizado pela *Sociedad de Escritores de Chile*. Há relatos de que a edição tenha sido feita à revelia de Nicanor Parra, o que acabou por fazer constar alguns desses poemas publicados anteriormente e alguns anunciados em meados dos anos quarenta (ver QUESADA In PARRA, 1998, pp. 31-39). De qualquer maneira a divisão do livro o torna ainda mais preciso nesse sentido que argumenta o autor na entrevista à Alfaro: o de que sua primeira fase não é mais do que uma estruturação da antipoesia.

O único fato marcante possível de observar é a transição de uma forma de fazer poesia que está preocupada com o lirismo e com a arte poética, para um meio de ação poética que transcende o próprio poema, preocupado com o mundo, em seu sentido social e histórico.

Dentre esses poemas da primeira parte, há a predominância de uma espécie de “brincadeira” com a métrica tradicional espanhola. Parra não abandona os versos hendecassílabos tradicionais da influência espanhola na América Latina e os dispõe em versos brancos muito pessoais. Parra chamou atenção, na entrevista para Alfaro, primeiramente, para *Es olvido*,

Juro que não recordo nem seu nome,
Mas vou morrer chamando-a Maria
Não por simples capricho de poeta:
Por seu jeito de praça de província
Que tempo aquele! Eu um espantalho. (PARRA, 2019, p. 21)

E segue,

Ela uma jovem pálida e sombria./[...] Conheci-a em meu vilarejo (e dele/resta apenas um punhado de cinzas). (PARRA, 2019, p. 21)

Neste primeiro poema de *Poemas y antipoemas*, já é possível ver algumas mudanças. Inserido na primeira parte, portanto remetendo aos poemas dos anos quarenta, há uma clara substituição do ritmo lírico tradicional e metafísico, suplantado por uma relevância do pé poético musical, marcado pelas danças tradicionais chilenas – como a *cueca* – que Parra, além de ter sido entusiasta e dançarino, dedicou um poemário completo⁴⁷. De qualquer forma ainda permanece um lirismo nesses poemas, mesmo que em conflito com a sublimação simbólica,

Hoje é um dia azul de primavera,
Creio que morrerei de poesia,
Dessa famosa jovem melancólica
Não me lembro nem o nome que tinha.
Eu só sei que passou por este mundo
Como mais uma pomba fugitiva:
E a esqueci aos poucos, sem querer,
Como todas as coisas desta vida. (PARRA, 2019, p. 23)

Ainda assim aquela poesia inicial de *Cancionero sin nombre* e as produzidas ao longo dos anos quarenta, incluindo as que constam na primeira parte de *Poemas y antipoemas*, já

⁴⁷ Referimo-nos a *La cueca Larga* (1958), terceiro poemário do autor dedicado às questões do folclore chileno. A primeira edição contou com gravuras do artista Nemesio Antúnez (1918-1993), tanto na capa, quanto internamente.

evidenciavam certa ruptura crepuscular (cf Schopf, 1984). Já é possível observar essa poesia, principalmente no manejo das formas tradicionais⁴⁸, como uma tentativa de dizer o mundo, estipulando uma crônica dos acontecimentos.

A partir desses poemas, já é possível observar o que viria ocorrer no auge da consolidação antipoética, falamos da tentativa de transpor a linha comunicativa básica tradicional. Entendemos que o autor pratica isso ao solapar a possibilidade metacrítica da poesia de vanguarda. Essa primeira incursão aparece antes da sublimação da comunicação pela ironia em poemas como *Noticiário 1957*. Por isso continuaremos nossa jornada, demonstrando como esse sentido vai se constituindo como demanda de seu tempo.

Outro poema que Parra chama atenção na entrevista é *Se canta al mar*, o último dessa primeira parte,

Nada pode apartar de minha memória
A luz daquela misteriosa lâmpada,
Nem o efeito que em meus olhos teve
Nem a impressão que me deixou na alma.
O tempo pode tudo, e assim mesmo
Creio que nem a morte há de apagá-la
Vou me explicar aqui, se me permitem,
Com o eco melhor de minha garganta.
Naquele tempo eu não compreendia
Francamente nem como me chamava,
Não tinha escrito meu primeiro verso
Nem derramado minha primeira lágrima; (PARRA, 2019, p. 24)

E segue,

[...] Mas sucedeu que certa vez meu pai/Foi desterrado no sul, na
distante/Ilha de Chiloé, onde o inverno/É como uma cidade
abandonada./[...]Com voz que trago no ouvido intacta:/"Este, menino, é o
mar". O mar sereno,/O mar que banha de cristal a pátria./Nascem em mim a
inquietaude e a ânsia/De pôr em versos o que onda a onda/Deus a meus olhos
sem cessar criava./E desde então conheço essa fervente/E abrasadora sede
que me embala:/Isto por que, desde que o mundo existe,/A voz do mar
dentro de mim soava. (PARRA, 2019, p. 24)

O tempo é a primeira preocupação desse poeta – que antes de ser poeta é um matemático e físico cosmólogo. A história, a memória e o tempo permeiam esse lirismo inicial, dando o tom do que viria ser *visceralizado*⁴⁹ – para usar o termo de Bolaño – pela

48 Por exemplo, as *décimas*, *madrigais* e a métrica dos *hendecassílabos* espanhóis.

49 Usamos o termo visceral para remeter-nos ao chiste que faz Roberto Bolaño com referência a seu próprio movimento poético. O Infrarrealismo – espécie de antivanguarda mexicana composta em sociedade com Mário Santiago Paspasquiarrro – é tratado em seu *Detectives Salvajes* (1998) por Real Visceralismo. Em certo momento o próprio autor ironiza o fato, quando o personagem Don Crispin Zamora declara “o realismo nunca é visceral, o

poesia posterior e pela sua ligação com o surrealismo. Mas ao invés de transformar tudo em sonho e imaginação, Parra navega à terra firme.

Como já salientamos, os poemas da primeira parte já contêm o cerne da antipoesia. Entretanto, o autor ainda mantém ali certa ligação à lírica moderna, Schopf pontua assim,

Por certo, os poemas da primeira parte do livro estão já contaminados de antipoesia: em seu relaxado uso de recursos tradicionais – versos hendecassílabos, rima assonante, romance heroico, metáforas gastas – propõem e destroem uma imagem do mundo, uma sentimentalidade. ‘*Hay un dia feliz*’ representa e nos solicita cumplicidade, compaixão com o falante, autoengano – a possibilidade do regresso ao lugar de origem, que é compreendido agora como o lugar de resguardo e a planificação existencial, mas gradualmente – a partir de sinais cada vez mais inequívocos e que são, ademais, interferências prosaicas, perturbações do sonho – nos prepara para a conclusão da coda final, o desengano: não há regresso possível, o espaço anterior também estava atravessado pelo tempo, o desamparo, a opacidade, a alienação da vida moderna. (SCHOPF, 1994, p. 3)

O crítico chileno chama atenção para o poema *Hay un dia feliz*, mostrando que a preocupação central do poema ao menos anuncia o comportamento antipoético. Este poema trata do sentido do tempo e evidencia necessidade de passar essa percepção para a escrita. Para o personagem lírico tudo está igual. Mas, na repetição das coisas em sua memória, ele diagnostica seu *ser* dentro do universo possível do vivido,

Dediquei-me esta tarde a viajar
As ruas solitárias da minha aldeia
Acompanhado pelo bom crepúsculo
Que ele é o único amigo que me resta.
Tudo é como então, outono
E sua lâmpada de neblina difusa
É que o tempo invadiu tudo
Com seu pálido manto de tristeza. (PARRA, 1998, p. 48)

E segue,

[...] Quanto tempo se passou desde então/Não sei dizer ao certo;/Tudo igual,
com certeza,/O vinho e o rouxinol na mesa,/Meus irmãos mais novos a esta
hora/Eles devem vir de volta da escola:/Só que o tempo apagou tudo/Como
uma tempestade de areia branca.(PARRA, 1998, p. 48)

Curiosamente isso já anuncia um rompimento com o objeto sublimado de outrora. O fim desse tempo é o fim de um Chile que não muda, de uma poesia chilena que pecou ao

visceral pertence ao mundo onírico.” (BOLAÑO, 1998, p. 113). Sem sombra de dúvidas, essa é uma discussão que remete à antipoesia. Inclusive, é Bolaño quem chama atenção para o fato de que Santiago Paspasquiario é um dos poetas que mais compreendeu a influência da *antipoesia*. (ver BOLAÑO, 2004). Sobre o infrarrealismo, ver CARO, 2010.

seguir a explicação desse local. A poesia antes “enganava” seu leitor com subterfúgios subjetivos. *Hay un dia feliz* escancara as possibilidades do homem moderno perante o tempo que invade tudo. A força deste poema, sua poesia, remete à insuficiência do caráter poético sublimado em explicar a vida, a partir daí a poesia é uma tentativa de dizer sobre si mesmo no mundo.

Assim, novamente Frederico Schopf chama atenção para a consolidação dessa *antipoesia* no que tange às expectativas sociais. O desenvolvimento da antipoesia entre os antipoemas e a publicação de suas primeiras obras completas, entre 1954 e 1969, consolidam um tipo de visão sobre a história chilena e, conseqüentemente, sobre o continente, “A obra de Nicanor Parra – desde *Poemas y antipoemas* (1954) até *Obra Gruesa* (1969) – está já integrada à história literária da língua espanhola, constituindo uma parte inevitável do horizonte de expectativas em que se lê poesia – e antipoesia e o que segue – na atualidade. (SCHOPF, 1994, p. 1)”

Como pontuamos acima, nos poemas que compõem a primeira parte de *Poemas y antipoemas*, há algum rompimento formal com a lírica tradicional. As primeiras partes do livro evocam o nascimento do que viria a ser uma nova forma de enunciar. Sendo assim um novo discurso sobre a história latino-americana. Essa transição entre os poemas e os *antipoemas* nada mais é que a derrocada de um tipo de sujeito lírico, para nascer esse sujeito poético que requer a atenção do público, que se aproxima do leitor, possivelmente, através de uma forma estruturada.

Sobre essa estrutura, Leonidas Morales aponta para a apelação, aprofundamento do caráter narrativo e, conseqüentemente, a elevação do caráter prosaico – evidenciando a tentativa de comunicar os acontecimentos cotidianos e os solilóquios –, uma ironia que leva a moral ou a criação de um novo sentido moral – como um julgamento dos acontecimentos. A repetição é característica e pontuam as rupturas irônicas, principalmente quando o autor traça novos objetos líricos em formas antes antiquadas. Isso é possível observar no poema *Madrigal*, nos versos hendecassílabos, na inversão da métrica pelo ritmo, nas sinfonias que remetem às populares *décimas* e outras estruturas (ver MORALES, 1998).

Imediatamente após sua publicação, *Poemas y antipoemas* causou um impacto entre os jovens poetas do Chile. O caráter dessacralizado de sua escrita, advindo da oralidade, molda o coloquialismo e principalmente essa mudança estrutural que colocamos acima. Daí que a

publicação parecia vir como uma resposta à posição que o poeta intelectual passou a ocupar no Chile dos anos cinquenta e sessenta. Federico Schopf demonstra essa recepção,

Não obstante, surpreendentemente, a publicação de *Poemas y antipoemas*, em 1954, produziu um enorme impacto entre os poetas, em especial, entre os jovens e desorientados escritores chilenos que começavam a trabalhar depois da Segunda Guerra Mundial e em plena Guerra Fria. Duas características foram as que mais chamaram atenção: a dessacralização do Poético, seu descenso das alturas que o modernismo havia exaltado em nosso meio e a (re)incorporação da oralidade – do tom oral, do discurso cotidiano, não só as palavras, senão também as estruturas sintáticas, as frases feitas, os lugares comuns do pensamento – à escritura poética. (SCHOPF, 1994, p. 1)

O que mais chama atenção dos jovens autores é o rompimento entre a lírica e a comunicação. O discurso coloquial aparece como um rompimento estético prevalente, mas não é uma mudança somente no âmbito do poema. Não se trata de uma crise estética, como ressalta Schopf, visto que o antipoema como tentativa de modificar a função social do poeta intelectual é inédito,

A característica mais sobressalente dos antipoemas – e o mais chocante quando apareceu na cena literária de fins dos anos quarenta – é sua utilização do tom e do discurso coloquial. Há que se dizer que o reincorpora – antes estava no dadaísmo, nos poemas de Apollinaire, em alguns poetas pós-modernistas, em Baudelaire, em Wordsworth – mas o antipoema, surgido em outro contexto, o que é decisivo, busca introduzir uma diferença na medida em que sua intencionalidade e frequência *desconstrutiva* resultam inéditas. (SCHOPF, 1994, p. 3)

A ruptura com a forma tradicional de relacionar tanto o poema com a sociedade, quanto o poema com a visão de mundo faz com que a *antipoesia* tenha um propósito mais ousado que o vanguardismo europeu. Por isso não tardou para esses intelectuais perceberem que a *antipoesia* possuía um caráter *franco-atirador*, isto é, uma ruptura maior do que o que tangencia somente a forma de fazer poesia, mas também a forma de *dizer* poesia.

Para além do vanguardismo, a *antipoesia* faz parte de uma construção da visão histórica sobre a *modernidade* deste continente, principalmente do Chile. Conclui assim, novamente, Schopf (1994, p. 2),

Mas o discurso antipoético não é – como seguem crendo alguns professores – a simples negação de algumas modalidades anteriores de fazer poesia. A antipoesia não depende simétrica, especularmente dos modelos que nega nem expressa ou representa simplesmente a negação de suas representações. Seus limites não coincidem negativamente com os limites do que nega. Sua

negação – irônica, paródica, perifrástica, humorística, cínica – libera capacidades expressivas, representativas, referenciais que não existem no uso positivo ou direto de seus meios materiais.

Creemos que esse é o ponto central da crítica à *modernidade* executada pela *antipoesia* de Parra. Quando o autor chileno busca algo além de seus próprios pares, evidencia-se uma busca que estaria sobreposta ao próprio vanguardismo estético. Assim, deu-se uma proposição referente à arte, para que esta não fosse somente uma explicação de si própria. Parra rompe com o dilema filosófico do historicismo, bem como com o dilema estético do modernismo, como propõe Schopf (1994, p. 10),

A antipoesia parece menos a plenitude do (fracasso do) vanguardismo que uma prática da diferença. Não só reitera a ruptura vanguardista com as poéticas anteriores, senão que introduz essa ruptura em sua relação com a vanguarda mesma, pluraliza-a, devolve-a a sua heterogeneidade original, ao seu caráter de totalidade atual e anteriormente disperso.

Portanto não é como se existisse o poema *uno* e tudo que Parra tenha feito seja *antipoema*. Na verdade, o *antipoema* é a forma final de toda uma poética que contém a *antipoesia*. Isto é, uma forma continua essa particularidade de querer dizer as coisas, a estruturação dos solilóquios, das advertências, da modificação da forma de noticiar o mundo, da recorrência à negação da transcendência. Basicamente, essas são formas de tentar criar uma nova abordagem científica do mundo, aos moldes do *Tractatus*, de Wittgenstein, mas falaremos disso mais à frente.

A transição a esse motivo já é observável em alguns poemas da segunda parte do primeiro livro, os principais são *Autorretrato* e *Epitáfio*, os quais corroboram uma crítica da função intelectual do poeta. Ambos demarcam o início dos solilóquios e do tom da advertência apelativa. Desde a *morte do autor* em *Epitáfio* e seu ressuscitar na terceira parte do livro.

Autorretrato é o início da visão crítica do mundo, permeado da forma comunicativa do modernismo, sendo assim considerado um poema de transição para os antipoemas. O assunto central é a profissão do autor – Parra foi professor de matemática e física –, levada a cabo por um sujeito lírico agressivo, cansado e direto.

As metáforas mantêm-se, inclusive nos antipoemas, mas têm uma função comunicativa muito mais direta que o signo transcendente tradicional dos poemas líricos. O pão, o burguês, a miséria, o sangue são signos do tempo. O pessimismo do sujeito anuncia a morte dos

autores *deuses* para o renascimento do poeta da vida, que passou a ser a característica mais central da antipoesia e sua possibilidade comunicativa mais entrelaçada à história.

Considerem, rapazes,
Esta língua roída pelo câncer:
Sou professor de um colégio obscuro
E perdi a voz de tanto dar aulas.
(Depois de tudo ou nada
Faço quarenta horas semanais.) (PARRA, 2019, p. 29)

E segue,

[...]Em matéria de olhos, a três metros/Não reconheço minha própria mãe./O que aconteceu? – Nada!/Acabei com eles de tanto dar aulas:/A luz ruim, o sol,/A venenosa lua miserável./E tudo isso para quê?/Para ganhar um pão imperdoável/Duro como a cara do burguês/Com sabor e cheiro de sangue./Para que nascemos como homens/Se nos dão uma morte de animais!?![...]No entanto, eu fui assim como vocês,/Jovem, cheio de belos ideais,/Sonhei que fundia o cobre/E limava as faces do diamante:/E hoje aqui estou eu/Atrás dessa mesa desconfortável/Embrutecido pelo lenga-lenga/Das quinhentas horas semanais. (PARRA, 2019, p. 29)

Epitáfio é a demonstração da morte do poeta lírico anterior – da ligação deste com as coisas que representa –, a detração do renascimento descortinado pela ironia. A partir daí houve uma tentativa de significar as coisas no escape do lirismo tradicional. Essa escapada é completada por uma nova forma de olhar, inclusive a função do poeta como intelectual capaz de transformar as coisas a partir do texto, no lugar do engajamento perante o contexto. Reproduzimos a seguir o poema completo,

De estatura mediana,
Com uma voz nem fina nem grossa,
Filho mais velho de um professor primário
E de uma costureira doméstica;
Mago de nascimento
Ainda que adorador da boa mesa;
De faces esqueléticas
Mas, sim, abundantes orelhas;
Com um rosto quadrado
Em que os olhos muito mal se enxergam
E um nariz de boxeador mulato
Sobre uma boca de ídolo asteca -
Tudo isso banhado
Por uma luz entre irônica e pérfida -
Nem muito esperto nem doido varrido
Fui o que fui: uma mescla
De vinagre e azeite de oliva
Um embutido de anjo e de besta! (PARRA, 2019, p. 30)

O poeta trata da morte identificando-se com ela em metáforas precisas. Para renascer em uma linguagem crua e páfida, traçada pela ironia marcante do que viria a ser o primeiro *antipoema*, este é *Advertência ao leitor*, o qual já inaugura e eleva o que será o tom de unidade dos antipoemas: advertências em primeira pessoa ou solilóquios sobre a estranheza com o mundo, evocando uma nova forma de pensá-lo. Assim pontua Schopf (1994, p. 3),

Os antipoemas da terceira parte recuperam, por sua vez, experiências que os modelos poéticos rechaçados não só não são capazes de expressão, senão que, pelo contrário, desfiguram, falsificam, substituem. O humor, a paródia, a ironia, o simulacro ‘permitem ao antipoeta liberar-se do sentimentalismo e do melodramatismo’. (SCHOPF, 1994, p. 3)

Para Schopf, essa transição ao antipoema se evidencia novamente sobre a posição do poeta no cenário intelectual. Contra o poeta comprometido com as causas maiores de quaisquer lados – seja da Guerra Civil Espanhola, seja da ditadura chilena – aparece o *antipoeta* – anti-humanista, não para construir um mundo melhor, mas para destruir tudo que a epistemologia tradicional, falsamente, ajudara a alicerçar,

Em violento contraste com esse poeta comprometido – em que a comunicação é imediata comunhão – o antipoeta não tem um conhecimento suficiente do mundo, não tem sequer mundo e tampouco se sente integrado de todo a alguma comunidade. Pelo contrário, esta lhe aparece como um espaço hostil, fechado. (SCHOPF, 1994, p. 7)

Nossa hipótese é a de que a constituição dos antipoemas e, conseqüentemente, as tentativas de performar com a antipoesia⁵⁰ forjam uma espécie de sentido da observação em relação ao porvir, tanto da criação estética latino-americana, quanto do sentido histórico possível, a partir dos atores políticos no Chile.

Advertência ao leitor é o primeiro antipoema e demonstra um rumo para esse sentido. Ao falar sobre as acusações que viria a sofrer sobre a ironia de seus escritos, o personagem do poema responde com a exaltação. Ao mesmo tempo em que coloca as criações nas *nuvens* – outro texto de Aristófanes –, estas funcionam mesmo como a transição para anunciar *As aves* do mesmo dramaturgo, que citamos anteriormente.

[...]‘Se o próprio autor começa desprestigiando seus escritos,/O que se pode esperar deles’/Cuidado, eu não desprestigio nada/Ou, melhor dizendo, eu exalto meu ponto de vista,/Me vanglorio de minhas limitações,/Coloco nas

50 Falamos em performance por conta dos chamados *Trabajos prácticos* do autor. Desde os *artefactos visuales*, propostos desde *Quebrantahuesos*, até outros trabalhos dispersos. A maioria desses trabalhos estão reunidos no livro *Obras Públicas* (2006) (ver, PARRA, 2011).

nuvens minhas criações./Os pássaros de Aristófanos/Enterravam em suas próprias cabeças/Os cadáveres de seus pais./(Cada pássaro era um verdadeiro cemitério voador)/A meu ver/Está na hora de modernizar esta cerimônia/E eu enterro minhas plumas na cabeça dos senhores leitores! (PARRA, 2019, p. 32)

A antipoesia anuncia algo. Essa é a forma que Parra se colocou em uma espécie de rede comunicativa. Essa forma de escrita é a forma do tempo, como os *decassílabos* diziam o tempo de Camões ou os *sonetos alexandrinos*, o tempo de Shakespeare. Entendemos essa rede como uma percepção do poeta, sobre os grandes autores, como uma proposição contida em suas obras que se refere ao *antissistema*. Como se estes já se comportassem como espécie de *antipoetas*, em uma análise tardia – como se também tivessem anunciado projetos em sua obra, como se tivessem performado contra as limitações de sua época e em busca da diferença. Seja um *distico* shakespereano ou em um *verso livre* de Whitman, esse anúncio é sempre o da história para a história.

Isso se evidencia ainda nos poemas *Rompe-cabezas* e *Madrigal*; este último ainda é mais preciso, pois evidencia a quebra da forma de um tipo de poema tradicional – que é o *madrigal*, uma composição poética medieval. O próprio autor evoca seu projeto à Alfaro, quando propõe que “são tantos os escritores medievais inseridos em nossa época...” (ALFARO, 1959, p. 5)

O antipoema executa a subversão do sentido idealizado da vida, para um sentido ético-político possível de se extrair através da análise histórica. Por isso não podemos nos atentar ao discurso poético como uma locução direta da realidade, não há a possibilidade – nem a necessidade – de se interpretar cada verso de um poema, já que buscamos uma apropriação do sentido para a história e não o estabelecimento de uma crítica.

Com isso buscamos os momentos em que aparece nos poemas a declarada observação do mundo como ele é. Esse é o sentido da história. Dessa maneira o sujeito desses poemas anuncia esse sentido do poema em relação à vida e, assim, relaciona-se (posteriormente) à forma de comportar-se perante a política e a sociedade que o compõem.

Em *Rompe-cabezas* isso fica anunciado na metáfora das tumbas: o quebra-cabeça se refere às coisas, o sujeito lírico troca tanto as coisas materiais de lugar quanto o campo abstrato, e o mais importante para nós é como esse sujeito passa a ser ativo anunciando que “diz uma coisa por outra”,

[...] Eu troco tumbas de lugar./Não dou a ninguém o direito./Eu sou um tipo ridículo/Debaixo dos raios do sol, Flagelo das lanchonetes./Ainda morro de raiva./[...]Melhor se fazer de tonto./Eu digo uma coisa por outra. (PARRA 2019, p. 33)

Madrigal tem o mesmo tom apelativo, prenunciando o que o sujeito lírico fará. Essa aproximação da vida é a aproximação total do vivido com a história. Na ideia de morte, que aparece desde *Epitáfio*, vemos a transformação de um sujeito que morreu, renasceu e agora calcula a morte do objeto alheio a *si*. Mas é uma morte da significação, “fixar imagens em espelhos” é uma manobra filosófica para dizer o outro e o *si*-mesmo, bem como um cadáver que veria outros mundos,

Ficarei milionário uma noite
Graças a um truque que me permitirá fixar as imagens
Num espelho côncavo. Ou convexo.
Acredito que o êxito será completo
Quando conseguir inventar um caixão de fundo duplo
Que permita ao cadáver espiar outros mundos. (PARRA, 2019, p. 36)

Não estamos aqui afirmando que os versos “ressignificam” o plano de mediação entre o objeto e o mundo. Não estamos interpretando seus símbolos, mas sua ocorrência na história. Entretanto é em *Solo de piano* que identificamos o feito mais direto em relação ao espírito humano. O sujeito lírico do *antipoema* evoca sempre as coisas, é daí que enxergamos uma unidade deste sujeito, que é uma unidade de um lançamento histórico e político que perpasse todos os antipoemas, o redescrever a história.

Já que a vida do homem não é senão uma ação à distância,
Um pouco de espuma que brilha no interior de um corpo;
Já que as árvores são apenas móveis que se agitam:
Não mais que cadeiras e mesas em movimento perpétuo;
Já que nós mesmos não somos mais que seres
(Como deus mesmo não é nada mais que deus) (PARRA, 2019, p. 37)

E segue,

Já que não falamos para ser escutados/E sim para que os outros falem/E o eco é anterior às vozes que o produzem;/[...]Eu quero fazer barulho com os pés/E quero que minha alma encontre seu corpo. (PARRA, 2019, p. 37)

Solo de piano evoca o pensamento do mundo disposto para um novo mundo. O novo comportamento que descortinará esse mundo, enquanto *O Peregrino* anuncia quem é esse novo cidadão do mundo. Até mesmo as expressões escolhidas falam sobre uma nova forma de

fazer poesia e demonstrando a descrença no universal, para pensar esse novo mundo a partir do individual,

Atenção, senhoras e senhores, um minuto de atenção:/Virem um instante a cabeça para este lado da república,/[...]Uma alma que esteve engarrafada durante anos/Numa espécie de abismo sexual e intelectual/Nutrindo-se escassamente pelo nariz/Deseja se fazer escutar por vocês./[...]Por baixo da pele de vocês têm outra pele,/Vocês possuem um sétimo sentido/Que lhes permite entrar e sair automaticamente./Mas eu sou um menino que chama sua mãe por trás das rochas,/Sou um peregrino que faz as pedras pularem à altura de seu nariz,/Uma árvore que pede aos ritos que cubram de folhas. (PARRA, 2019, p. 38)

Quando anuncia um projeto, a *antipoesia* de Parra evoca um tom de advertência, a repetição da mensagem e a busca de uma comunicação mais direta. Mas os *antipoemas* também são fontes para identificar os problemas que nos trouxeram até aqui. De maneira um tanto piegas, ao tratar do cidadão comum civilizado, o autor traz os *Vícios do mundo moderno*,

Os delinquentes modernos/Estão autorizados a frequentar diariamente os parques e jardins./[...]Os vícios do mundo moderno: O automóvel e o cinema falado,/As discriminações raciais,/O extermínio dos peles-vermelhas,/Os truques da alta bancada,/A catástrofe dos anciãos,/O comércio clandestino de brancas realizado por sodomitas internacionais,/[...]O vício da festa, do cigarro, dos jogos de azar,/As gotas de sangue que se costumam encontrar entre os lençóis dos recém-casados,/[...]O mundo moderno é uma grande cloaca:/Os restaurantes de luxo estão apinhados de cadáveres digestivos/[...]Trataremos de ser felizes, recomendo eu, chupando a miserável costela humana. Extraímos dela o líquido renovador./ Cada qual segundo suas inclinações pessoais./ Aferremo-nos a esta migalha divina!/Ofegantes e tremebundos/Chupemos estes lábios que nos enlouquecem. (PARRA, 2019, p. 40)

A conclusão deste *antipoema* é difusa, mas identificamos a tomada de posição característica do projeto do autor de *Poemas y antipoemas*. Outro *antipoema* que perpassa a construção do mundo moderno é *Solilóquio do indivíduo*. Este é o último poema da primeira obra do autor,

Eu sou o Indivíduo.
Primeiro vivi numa rocha.
(Ali gravei algumas figuras).
Depois busquei um lugar mais apropriado.
Acompanhado por outros seres, (PARRA, 2019, p. 44)

E segue, “Ou melhor, sozinho. Para ver é preciso crer, me diziam, Eu sou o indivíduo./[...]Eu me sentia morrer;/Inventei umas máquinas,/Construí elogios,/Armas, veículos,/” (PARRA, 2019, p. 44)

Mais do que em *Vícios do mundo moderno*, esse texto enuncia de fato uma crítica à *modernidade*. *Solilóquio* é, provavelmente, o antipoema mais bem estruturado com relação a essa primeira fase. Há a clara substituição do sentido coletivo da história política, pelo individual e imaginativo. Há elementos que perpassam todo o projeto, a advertência, a linguagem direta e coloquial, a repetição e, principalmente, a reescrita da história, mas essa não deveria ir em direção do sentido semântico fixo, mas como o projeto em demanda, como ironia do signo.

A história desse indivíduo é uma história da descrença. Primeiramente, uma descrença no próprio tom evolutivo da história científica. A construção irônica desse sujeito-lírico inocente aponta para uma história sem cronologia, sem hierarquia de causas e sem valoração da verdade, somente uma listagem. Assim se dá a mensagem principal: “a vida não tem sentido”. Mas essa falta de sentido é uma substituição, jamais uma certeza, é uma modificação do sentido histórico, pelo sentido ético-político possível,

Eu sou o indivíduo./Mal tinha tempo para enterrar meus mortos,/Mal tinha tempo para semear,/Eu sou o indivíduo./[...]Depois vieram uma secas,/Vieram umas guerras,/Pessoas de cor entraram no vale,/Mas eu precisava seguir em frente,/Precisava produzir./Produzi ciência, verdade imutáveis,/Produzi tânagras,/Dei à luz livros de milhares de páginas,/Minha cara inchou,/Construí um fonógrafo,/A máquina de costurar,/Começaram a aparecer os primeiros automóveis,/Eu sou o Indivíduo./[...]Depois me dediquei mais a viajar,/A praticar, a praticar idiomas,/Idiomas,/ Eu sou o Indivíduo./[...]Bem./Talvez seja melhor voltar àquele vale, Àquela rocha que me serviu de lar,/E começar a gravar de novo,/De trás para frente gravar/O mundo ao revés./Mas não: a vida não tem sentido. (PARRA, 2019, p. 47)

O poema seria a vida vivida e deveria comunicá-la. Ele não seria mais uma observação transcendente de signos historiográficos, remeter-se-ia à própria história. A antipoesia não é “um *querer dizer* que pretende concluir inevitavelmente a verdade. Sua escritura não aspira a ser teleológica, inclusive quando é contradição, contratexto.” (SHOPF, 1994, p. 11)

A *antipoesia* não tem a pretensão de criar uma nova língua, já que “Usa as significações estabelecidas, mas resiste a deixar-se levar por sua força compulsiva, por suas previsões que culminam na correspondência, na coincidência entre o ser transcendental, atemporalizado – e as significações – transcendentais, atemporalizadas.” (SCHOPF, 1994, p. 11).

Por ser um fazer-se através das palavras, é na força destas que a antipoesia se apoia. Schopf atenta-se para o fato de que isso não é uma tentativa de apoiar-se nas significações já estabelecidas para articular uma escritura, “A antipoesia (per)segue e (re)produz as pegadas da diferença na identidade aparentemente sólida das palavras e das ações.” (SCHOPF, 1994, p. 12)

Assim que a antipoesia vem com seu anúncio final – uma espécie de *fin de siècle* – que se dá na forma com que lida com essas significações,

Desviadas de sua intencionalidade estabelecida – e as pegadas que se desenrolam esta escritura do fim de uma época, errática até os pontos em que com estranha lucidez alcança mostrar a não plenitude do presente, exhibe suas carências, desestabiliza seus fundamentos físicos e metafísicos. (SCHOPF, 1994, p. 12)

Por isso é preciso afastar uma possível leitura relativista da *antipoesia*, já que esta, por mais que permaneça em ruptura com o sentido histórico comum, é também uma tomada de posição, uma forma de *visão de mundo*. O fato de desviar do conceito de verdade não a torna anti-histórica, pelo contrário. Antipoesia não é algo que tem somente um rumo nem rumo nenhum, ela é resultado, ainda que indeterminado, de uma demanda.

Inclusive, o termo *antipoema* é identificado pelo autor posteriormente à produção de seu primeiro livro. Na entrevista para Patricio Lertzundi, *In defense of antipoetry: An interview with Nicanor Parra*, Parra demonstra essa demanda,

Em 1935, certas perguntas continuaram me ocorrendo, ou melhor, eu fui vítima de um número de perplexidades. Pareceu-me então que a poesia como a entendíamos não funcionava cem por cento; nem mesmo o mais Poemas elogiados me conquistaram completamente; há parecia ser um distanciamento inexplicável entre poesia e vida. Por uma questão de preferência, a poesia daquele período operava nos espaços literários, enquanto os problemas da vida que na verdade, viver não apareceu em lugar algum. Os poetas não falavam, antes cantavam ou cantarolavam, e isso me pareceu uma anomalia muito grande. (LERZUNDI, 1971, p. 01)

Daí que concluímos que a antipoesia nasce de certa diligência e por isso entendemos que aparece como parte da construção de um projeto. Para Schopf, a concepção desse projeto antipoético no Chile rompe com o dilema tradicional entre a natureza e a cultura – aquele dilema que enfrentou Raymond Williams sobre o Campo e a Cidade (ver WILLIAMS, 2011): o Campo, ligado à natureza, estaria desviado do foco da Cultura, ligada à civilidade (da Cidade) em seu âmago.

A *antipoesia* de Parra se mostra uma forma de resolver essa falsa dicotomia, pois a antipoesia recorre à natureza para dizer as coisas como *são*, mas nem por isso se aparta da realidade urbana cotidiana. A urbanidade da natureza é a concepção sentimental da história contra o critério da barbárie. A antipoesia se forja na luta contra a sublimação das coisas naturais, para retirar-lhes o caráter transcendental e comunicá-las ao vivido da história cotidiana.

Essa antipoesia se constitui de uma poesia do Chile sobre o mundo. Ela é tipicamente chilena, pois nasce no seio de sua lírica, mas rompe com essa territorialidade ao almejar dar um sentido comum – assim, cosmopolita – ao mundo. Ela é, ao mesmo tempo, o cosmopolitismo de um sentido do porvir e é a identidade vernácula da palavra. Quando denuncia *Os vícios do mundo moderno*, evidencia a crise da civilidade construída a partir da negação do sentimento, advoga contra um objetivismo, mas sempre se mantém afastado do subjetivismo tradicional,

A sorte está lançada.
Aspiremos esse perfume enervante e destrutivo
E vivamos mais um dia a vida dos eleitos:
De suas axilas o homem extrai a cera necessária para forjar o rosto de seus ídolos.
Por tudo isso
Cultivo um piolho na minha gravata
E sorrio aos imbecis que descem das árvores. (PARRA, 2019, p. 40)

O “piolho na gravata” é exatamente essa mescla da civilidade com a territorialidade. Ainda assim a tentativa de Parra envolve muito mais a tentativa de propor uma filosofia científica. O discurso coloquial se mistura a uma forma de fazer ciência e ele esclarece isso em sua entrevista para Drogue Alfaro (1959, p. 1)⁵¹, “AUTOR E neste contínuo fazer, claro que a matemática te deu muitíssimas dores de cabeça... Porque a matemática e a poesia... POETA Em mim se complementam...Isolo-me do mundo ao redor ‘em um dois por três’...Se não fosse pela geometria, talvez não existisse minha poesia.”

Não é demais lembrar que se estampava na academia platônica a famigerada frase: “Que não entre quem não saiba geometria” inspirada pelo filósofo Pitágoras. Também é interessante lembrar que o autor da frase *Tudo é número* estava entre a construção mística do orfismo e a harmonia da geometria. Para Pitágoras – como na obra de Parra – o viés científico e o sensorial se complementavam. A antipoesia tem o mesmo esforço dentro de sua criação,

51 Na entrevista Luis Drogue Alfaro é chamado de Autor e Nicanor Parra de Poeta.

AUTOR Mas ao lado do humor chileno e, portanto, universal, de sua poesia, há nela a constante preocupação com o tempo...[...] E é necessário que diga em voz alta. POETA Cantar como um pássaro não me satisfaz. Esgoelo-me em cada esquina e só posso colocar a poesia sob às ações da realidade, vista na sua exata dimensão...Aprendi a harmonizar bem aquele princípio baudelairiano sobre a arte moderna que deve conter, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito, o mundo exterior do artista e o próprio artista. (ALFARO, 1959, p. 2)

A antipoesia é uma tentativa de traduzir o absurdo do mundo – o seu *não-sentido*, para dar-lhe o caminho de um sentido ético possível, porém isso não se dá na sobreposição do signo ao significado. Ao contrário do que indica, a antipoesia apoia-se no olhar lógico do mundo, no qual o significado das coisas não emana mais do que de sua linguagem. Por isso pede um comportamento científico da criação.

POETA. Não acredito em um poema de slogans... Só se deve ir à realidade com inteligência, moderando o mecanismo da linguagem poética, tornando-a mais clara, menos retórica, mais eficaz. Costumo esclarecer as formas... Quero que todos compreendam minha poesia... Não pretendo escrever um tratado explicando meus pontos de vista, são tão claros... Algumas situações fechadas de minha poesia nada mais são do que expressar que proximidade, essa asfixia do mundo contemporâneo... "La Trampa" e "La Víbora" explicam as limitações desse ser super-civilizado que nós somos, sem um verdadeiro senso humanístico, relacionado a uma época que, técnica e materialmente, progrediu em tão grande escala. Meus antipoemas são verdadeiras alegorias deste mundo... Verdadeiras denúncias... Os meios que eu uso, eu já disse em muitos lugares, não interessam, exceto na medida em que este mundo seja expresso. Para isso, exijo um rigor literário mais próximo da ciência do que da poesia...

Isso se evidencia em sua *Advertência ao leitor*, primeiro antipoema, do qual já tratamos neste trabalho. O caminho de Parra é o da lógica proposta por Wittgenstein, como ressalta, novamente, Sobottka (2014, p. 17)

Uma semelhança que podemos inferir entre a filosofia da linguagem de Oxford e Parra é uma linguagem que usa o pensamento lógico. Além disso, na antipoesia há um vislumbre da mesma linguagem, foco e tema do trabalho do filósofo. Para Julio Ortega, crítico e tradutor do trabalho de Parra, tanto o antipoeta quanto Wittgenstein estavam preocupados com a linguagem.

Assim evoca seu primeiro antipoema,

Os mortais que tenham lido o Tractatus de Wittgenstein
Podem se dar por satisfeitos
Porque é uma obra difícil de conseguir:
Porém o Círculo de Viena se dissolveu faz anos,

Seus membros se dispersaram sem deixar rastros
E eu decidi declarar guerra aos cavalieri di la luna. (PARRA, 2019, p. 31)

Esse realismo depreendido do conteúdo lógico da linguagem não é, de maneira alguma, uma queda no anedótico ou a manutenção da periferia. Assim como evoca o ensaio de Lezama Lima, Parra não almejou uma saída, mas uma entrada própria na *modernidade*. Na entrevista a Jofré, Parra evidencia a sua intenção de expressar as coisas, mais do que isso, de propor uma forma de trabalhar a palavra,

Não. Eu não acho que no começo fosse o verbo; a palavra é mais tarde, e a palavra seria sinônimo de morte, mas também se deve acrescentar que também é uma possibilidade de vida, porque quando, por exemplo, Neruda diz: "quão puro você é ao sol", obviamente acessamos uma realidade que não existe. Existia antes; ao dizer este texto, percebemos algo que não tínhamos percebido anteriormente, ou seja, a palavra também é uma fonte de energia.

Palavra é fonte de energia, ela cria e é o que vem depois, mas produz a realidade. A poesia cria a história. Assim é o projeto de Parra. Por isso ele identifica que o dístico shakespereano é mais popular que o que se convencionou a clamar por uma poesia popular chilena – com as décimas⁵²,

Estou muito interessado hoje em reunir, no estilo shakespeariano, uma compilação, uma reunião e uma reformulação da poesia popular. Chilena. Uma paráfrase da poesia popular chilena como tal. Porque os autores de décimas passam por poetas populares chilenos, e há um erro óptico. Os dísticos, autores das décimas, são poetas tão sofisticados quanto os acadêmicos; é preciso lembrar que nada mais do que a décima foi aperfeiçoado por Vicente Espinel. A poesia popular, ao que me parece, está no dístico. Os analfabetos não se expressam em décimas, mas em dísticos. A décima é muito difícil de memorizar, para que o analfabeto não corra; o dístico é um tipo de interseção, que é a maravilha do dístico que é uma interseção e não uma especulação. (PARRA apud JOFRÉ, 2001, p. 02)

Esse mundo a se construir é o da linguagem comum, outrora afastada da poesia. Parra imprime a noção adversa de que o ritmo comum da poesia é o ritmo do cotidiano. Desse modo a antipoesia não é puramente periférica nem cosmopolita, não afasta o conhecimento acadêmico, mas o desconstrói, profana e o “fagocita”,

É necessário fazer uma síntese dos discursos periféricos com o objeto central; Criticamos os acadêmicos, mas não podemos desistir disso cem por cento. Você precisa se lembrar de que The Odyssey realmente tem uma

52 Embora a décima tenha se originado dos versos decassílabos tradicionais da poesia castelhana e portuguesa, tornou-se popular no ritmo do dia a dia tanto no Chile, como no Brasil, caracterizado como o *cordel*.

dimensão acadêmica, e Shakespeare para dizê-la, e a Divina Comédia. Não podemos dar as costas, assim, a essas obras da convenção logocêntrica. Temos falado sobre desconstrução da academia. A academia tem que ser desconstruída, e como ela é desconstruída: é com o discurso periférico. (PARRA apud JOFRÉ, 2001, p. 03)

Schopf definiu bem “[...] a antipoesia de Parra reproduzia nossa própria vida; era poesia do avesso, pela via em que se vive quando não admite o mundo como é e não sabe como deve ser.” (SCHOPF, 1994, p. 1).

Dessa forma o autor de *Poemas y antipoemas* relata que se deparou com uma crise de sua própria produção. Para ele, embora o poema possa acoplar-se ao debate epistemológico, não é possível que ele se separe do “método histórico”, ou, pelo menos, da preocupação histórica,

Eu sempre pensei que o ser (para voltar à linguagem antiga) está mais próximo do discurso de um povo do que da linguagem dos trabalhos literários. Naquela época percebi que estava passando por um momento de crise. Tive que escapar da crise, mas como? O histórico, método crítico - nenhum outro ocorreu para mim; eu mesmo não sabia então o que propor como solução para o problema. Via-me como uma série de *outdoors*, um conjunto de *slogans* que havia deixado a universidade, certamente, mas não como um ser humano, não como ser humano unificado, mas simplesmente... (PARRA apud LERZUNDI, 1971, p. 01)

No início dos anos sessenta, quando os antipoemas do primeiro livro do autor já evidenciavam seu *status* de transformação estética, ele lançou *Versos de salón* (1962). Antes desta publicação havia lançado um livro exaltando a *cueca* – *La cueca larga* (1958) –, com versos experimentais aproximados das décimas e do folclore tradicional chileno, mas é com *Versos de salón* que o sentido da *antipoesia* se fortalece.

O título do livro apresenta, de antemão, uma evocação irônica. A *antipoesia* é exatamente o avesso dos versos de salão, nas palavras do próprio autor “Vi que a coisa tinha começado mal no Renascimento, quando a poesia foi escrita para o salão, uma poesia aristocrática para as classes sociais altas, uma poesia eminentemente convencional; mas felizmente voltei ainda mais e cheguei à Idade Média.” (PARRA apud LERZUNDI, 1971, p. 4)

O caráter principal de *Versos de Salón* ainda não foi a eminência política que se tornou comum após *Manifiesto* (1963) e os *artefactos* – da sátira social e de sua apelação perante a sociedade. Com *Versos de Salón* se estabelece o modo de agir antipoético por excelência,

aquela semelhança inicial com a filosofia da linguagem de Wittgenstein – e de Oxford – transforma-se em projeto.

Com isso, em vez de afastar completamente uma ontologia, aparece uma busca mais precisa em direção ao *dizer o ser*. Na impossibilidade de dizer as coisas como *são* pelos signos da prosa – o que deveríamos calar, segundo Wittgenstein (2001, p. 281) – depreende-se o poético, como observara Heidegger. A obra de Parra caminha para isso. Contudo o poético, como o cotidiano, está permeado ainda do ritmo, do pé e da métrica, da síncope de nossa fala do dia a dia⁵³, algo que Parra radicalizaria ainda mais após *Versos de Salón*.

Cambios de nombre é o primeiro antipoema deste livro e evidencia o procedimento antipoético,

Vou mudar o nome de algumas coisas.
Minha posição é esta: O poeta não cumpre sua palavra
Se não muda os nomes das coisas.
Por que motivo o sol
Continuará chamando sol
Peço que se chame Gatuno (PARRA, 2019, p. 51)

E segue,

Aquele das botas de quarenta léguas!/[...]E antes que eu me esqueça até o nome de deus é preciso mudar/Que cada um chame como quiser:/Esse é um problema pessoal. (PARRA, 2019, p. 51)

O texto mais icônico do poemário é *Montanha-russa*, este é o poema mais direto antes de *Manifesto*. Aqui o sujeito lírico faz um balanço pretensioso da poesia e anuncia o que estaria por vir. *Montanha-russa* promove a ruptura mais clara com o modo de pensar a relação da poesia com a vida até então,

Durante meio século
A poesia foi
O paraíso do bobo solene.
Até que cheguei eu
E me instalei com minha montanha-russa.
Subam, se quiserem.
Claro que não respondo se saírem
Botando sangue pelas bocas e narinas. (PARRA, 2019, p. 52)

53 Sobre esse tema foi importante o contato com o vídeo-documentário de Thomas Roebbers, *FOLI (there is no movement whitout rhythm)*, que, através de imagens do cotidiano dos povos Baro, da Guiné, demonstra a impossibilidade da vida – em movimento – sem o ritmo. (ver ROEBBERS, 2010)

O poemário de *Versos de salón* é nitidamente composto por versos que jamais poderiam ser declamados em um salão renascentista. Nessa obra conseguimos ver uma unidade da antipoesia, de maneira um tanto explicativa, fato que perturbou Parra a partir dos anos setenta. De qualquer maneira permanece nesse livro a tentativa de ordenar as atitudes que todos os poetas deveriam tomar daí para frente, não como uma diretriz objetiva, mas com uma dose de ironia complicada e difusa.

Para nós é importante lembrar que nessas publicações sempre há poemas que evocam alguma apelação ou advertência, quando não é em si mesmo uma advertência direta. O poema *Advertência* é o exemplar em *Versos de Salón*,

Eu não aceito que ninguém me diga
Que não compreende os antipoemas
Todos devem rir às gargalhadas.
Por isso quebro a cabeça
Para chegar à alma do leitor.
Chega de perguntas.
No leito de morte
Cada um se coça com as próprias unhas
Mais uma coisa:
Eu não vejo nenhum inconveniente
Em me meter numa boa enrascada. (PARRA, 2019, p. 53)

A partir dessa advertência, o sujeito lírico passa a disponibilizar suas conclusões quanto à forma de encarar os objetos, por exemplo em *Pido que se levante la sesión*, “Senhoras e senhores:/Eu vou fazer uma única pergunta:/Nós somos filhos do sol ou da terra?/Porque se somos terra simplesmente/Não vejo para quê/Continuamos gravando este filme:/Peço que suspendam a sessão.” (PARRA 2019, p. 56).

Ainda que não possamos nos desviar do sujeito lírico do projeto, há momentos em que o pensamento do autor aparece em paralelo com suas publicações e entrevistas. É o caso de *Composiciones*,

Cuidado, todos mentimos/Mas eu só falo a verdade./A matemática
cansa/Porém nos dá de comer./[...]Só dá mesmo para viver/De pensamentos
roubados./A arte me degenera/A ciência me degenera/O sexo me
degenera./Aceitem que deus não existe. (PARRA, 2019, p. 65)

Assim a aparece a única conclusão possível: *La poesia terminó conmigo* “A poesia se comportou muito bem/Eu me comortei horrivelmente mal./A poesia terminou comigo.” (PARRA, 2019, p. 66). Sem perder o tom de advertência *Sólo para mayores de cien años* esclarece “[...] Mas eu é que não visto a carapuça/Porque cedo ou tarde Tem que aparecer/Um

sacerdote que explique tudo.” (PARRA, 2019, p. 74). Esse poema – que dá nome à antologia publicada em português – tem seu caráter de ruptura exacerbado na referência ao principal personagem nietzscheano, Zaratustra, que, em um de seus primeiros discursos, busca demonstrar exatamente esse “sacerdote que explique tudo”, o qual Parra ironiza,

Para todos esses louvados sábios de cátedras, a sabedoria era o sono sem sonhos: eles não conheciam sentido melhor para a vida. Ainda hoje existem alguns como esse pregador da virtude, e nem sempre honestos: mas seu tempo acabou. E já não ficam em pé por muito tempo logo estão deitados. Bem-aventurado são esses que têm sono: pois em breve adormecerão. (NIETZSCHE, 2011, p. 31)

O último grande poema de *Versos de salón* é a subversão total de um *verso de salón*. Esse antipoema demonstra a primeira tentativa de contar as coisas não somente com o traje poético, mas com a linguagem poética. O antipoema *Noticiero 1957* é central para buscar a compreensão que propusemos desde o início. Aqui o autor não faz mais do que enunciar uma lista de acontecimentos aleatórios, dispensando, inclusive, o sujeito lírico. Além da listagem de fatos como “Praga de mobiletes em Santiago./[...]Terremoto no Irã: 600 vítimas/[...]Russos lançam objetos na lua./[...]Os estudantes saem para a rua./” (PARRA, 2019, p. 80)

Um dos versos mais importante é “Jorge Elliott publica antologia.”. O verso é posto em evidência, ao contrário de outros versos isolados no poema como “A metade do espírito é matéria” ou “O autor se retrata com seu cão”, que mostram o comportamento de um sujeito afastado do poema, quase como uma pausa para a vida real.

Sobre a publicação da antologia é importante ressaltar a antologia de Jorge Elliott, sendo essa antologia a primeira a incluir uma análise sobre *antipoesia* em conjunto com o vanguardismo e com poetas como Pablo Neruda e Huidobro. Assim Elliott atenta para a situação da poesia chilena naquele momento,

A metáfora opera em nós efetivamente, revelando-nos uma capacidade de solução na descoberta de analogias muito superiores àquelas que observamos nos poetas das gerações anteriores: há um alto grau de verdade poética nelas e elas frequentemente nos chegam como uma verdadeira revelação. Fora disso, percebe-se uma intuição formal ativa que descobre contornos e *inoramas*⁵⁴ que dão forma à expressão do poeta. Isso implica

54 O próprio Jorge Elliott explica o que são os inoramas, “Palavra inventada pelo poeta Gerard Manley Hopkins; Inscape (inorama) e a qualidade de uma beleza estilística distinta e individual em qualquer objeto... O poeta e o artista gerenciam uma série de recursos que se combinam de uma maneira particular. O pessoal nessas combinações "individualiza" e essa individualidade fornece um 'panorama interior'” (ELLIOTT, 2002, p. 33).

amadurecimento real, e não é observado apenas em poetas como Neruda e Mistral, mas também em jovens como Nicanor Parra, Eduardo Anguita e Gonzalo Rojas. (ELLIOTT, 2002, p. 33)⁵⁵

Com o sucesso de *Poemas y antipoemas* e depois de *Versos de salón*, parte dessa negação de certo tipo de poesia política, substituindo uma atividade engajada por uma tentativa de entender o mundo. Emerge da *antipoesia* uma espécie de ontologia terrena contra a poesia elevada dos grandes nomes; assim perpassam pelo poema *Noticiario 1957* nomes comuns, como quando evoca o nome do poeta e crítico Enrique Lihn – amigo de Parra – em meio à derrota chilena para os peruanos no campeonato sul-americano de futebol: “Enrique Lihn define posições./Perico Müller faz pacto com o diabo./[...]A derrota do Chile no Peru:/A equipe chilena joga bem/Mas a falta de sorte a persegue.”

Concordamos com a pontuação de Schopf (1994, p. 2),

A antipoesia se (des)articula também – como perceberam os poetas jovens de então – sobre a base de negação de certo tipo de poesia política representada já por suficientes poemas de *Canto general* (1950, começado em 1943). O antipoeta verificava aí a reaparição – insustentável sobre o materialismo – de um poeta elevado, o Grande Pedagogo, e de uma representação totalizadora da realidade histórica, ideologicamente reajustada e, portanto, revestido, para dizer o mínimo.

Desse modo a antipoesia – como discurso – não é uma ruptura total, funciona mais como uma construção ontológica do que talvez “deva ser” a poesia, a identidade e a *função intelectual* do poeta em seu tempo.

Por isso nos apoiamos na conclusão do professor Javier Pinedo, em *Cortometrajes, Cortocircuitos y algunos (anti)Recuerdos literários en la obra (y la vida) de Nicanor Parra (2015)*,

Parra é um *antimoderno* absoluto que não crê nem no racional, nem no real, segundo a afirmação hegeliana, nem na consciência do cidadão, nem no Estado, nem no progresso, nem nas demais crenças do projeto ilustrado. Parra efetivamente cultivava um piolho em sua gravata. Ele vê o absurdo do mundo, onde só existem rebeliões individuais. Desconformidade. Não

55 A parte que complementa a citação é também interessante para a compreensão de questionamentos que já propusemos, “As principais fraquezas de nossa poesia menor são aquelas herdadas da poesia romântica menor: monotonia de humor, sentimentalismo excessivo e uma súbita tendência a levar poemas a conclusões filosóficas que não passam de meras morais. Ou existe uma experiência pessoal profunda, mas uma concepção romântica do que o poeta deve ver e sentir, decorrente de uma interpretação sincera, mas superficial, da posição estética predominante. Ela impõe um langor melancólico, um idealismo sentimental e a necessidade de sofrer, na medida em que se afirma que o poeta, devido à sua extrema sensibilidade, estaria destinado a viver em uma angústia sombria.” (ELLIOTT, 2002, p. 40)

aceitação. Escravidão. Para sempre. Já disse em outras ocasiões, a antipoesia nos vacinou contra as (falsas) utopias e este é um dos seus maiores méritos (PINEDO, 2015, p. 116)

Assim concluímos que o prefixo *anti* em *antipoesia* é, antes de tudo, um comportamento *antimoderno*. Por ser um comportamento perante a história, buscamos afastar a possível relativização que possa permear, pois não cremos que seja correto afirmar que a *antipoesia* seja uma espécie de niilismo tardio, muito menos um pessimismo furibundo. O certo é que, mesmo que Parra afirme não querer ser um “*Zaratustra criollo*” (ver ALFARO, 1959) – como já pontuamos –, sua descrença na *modernidade* não deixa de ser uma tentativa de matar o *Deus poeta*, como o sábio persa da obra nietzscheana mata o *Deus* da razão transcendental.

Com isso entendemos que a antipoesia é um empreendimento que só crê na via da poesia e, assim, só arrisca dizer as coisas por meio do poema, mesmo que vá modificando sua forma estrutural de dizê-las. A única possibilidade de enunciar a verdade é o da via poética, por isso o autor se coloca contra a subjetivação moderna.

Nessa tentativa de captar o ritmo da fala de nossos povos, que vemos em poemas como *Noticiario de 1957*, parece haver uma tentativa de romper com o acontecimento tradicional, pela necessidade de explicar a vida em poesia. Entretanto o autor não era inocente e sabia da impossibilidade de transpor a musicalidade inerente à poesia e diagnosticava que isso poderia levar o projeto antipoético à falha. Na entrevista com Patrício Lerzundi – já citada –, Parra argumenta sobre isso, aproximando sua concepção da fenomenologia existencial,

Vou parecer um pouco metafísico... com SER - estou pensando na definição de Heidegger que diz que a poesia é a base do ser por meio da palavra. Algo como uma tendência é produzida, um tipo de automatização, um tipo de mecanização, finalmente, e a única coisa que resta depois de dez anos de difícil identificação é simplesmente cantar. Também tenho um texto breve a propósito desse conflito: cantar é o inimigo público número um de uma poesia. E por cantar aqui, o que realmente significa é qualquer medidor tradicional. Alguns poetas se rebelaram contra os medidores tradicionais, apesar de depois voltarem a eles. Eu acho que, com o método do artefato, talvez seja possível evitar cantar. É claro que alguém poderia perguntar o que resta se as métricas tradicionais forem retiradas? Outras métricas terão que ser inventadas? Não. O que tem de ser feito, parece-me agora, é capturar o ritmo da fala de nossos povos. (PARRA apud LERZUNDI, 1971, p. 5)

Essa captura do ritmo da fala de nossos povos, como saída final, parece ser a de dizer as coisas como são. Mas esse *dizer* é irônico, colocando tudo à prova de tudo, emanando muito

mais dúvidas que certezas. A antipoesia surge para conter a sublimação estética, dizendo as coisas como *são*. Parra não quis somente levar o poema para a rua, mas acoplar os ritos e significados provenientes das ruas, mesclados com a natureza, para descortinar esse “SER” que ele próprio sublinhou.

A obra antipoética procura fazer isso através da ironia. Esta é justamente a ferramenta que elabora e descortina o *ser*, de uma maneira que o desvia da *verdade*. É com a ironia que ele dissuade as próprias convicções tradicionais da esquerda chilena em seu *antipoema Manifesto*, que analisaremos na próxima parte e que será a ponte para nosso terceiro capítulo.

Sendo assim entendemos a *antipoesia* como uma ocorrência que é também política. Admitimos a obra poética desse autor como uma forma de performar a história do modo que argumentou Lezama Lima. A antipoesia se mostra como a poesia da vida *por excelência*, um ato de rompimento a partir de uma demanda excessivamente explicativa.

Mais uma vez recorremos à referencialidade para elucidar nossa questão, pois, quando destacamos a *antipoesia* como um resultado de uma demanda, estamos falando do comportamento das artes. Em *O mapa e o território* (2010), de Michel Houellebecq, o protagonista é um artista plástico chamado Jed Martin. Como é comum nas obras do escritor francês, o protagonista leva uma vida monótona, envolto na única questão que o perturba periodicamente, nesse caso a da essencialidade da arte.

Primeiramente ele busca captá-la por meio de fotografias de objetos comuns, do dia a dia, posteriormente ele passa a pintar modelos de profissões comuns. Voltando à fotografia, passa a buscar essa essencialidade em mapas. Até que entra em sua vida um escritor, o próprio Michel Houellebecq, pintado por Martin. A partir daí, Martin contempla o auge da essência de sua produção, para além da tentativa frustrada da ironia inicial, quando tentou emplacar o quadro “Bill Gates e Steve Jobs discutem o futuro da informática” e empacou em “Damien Hrist e Jeff Koons dividem entre si o mercado da arte”.

O curioso é que o ato irônico metalinguístico de pintar o próprio autor da obra é o que contempla sentimento da essencialidade da arte, pois é o ato irônico que impede o autor de alcançar o *ser* da arte nos quadros anteriores, ou seja, a arte precisaria sair de si – do livro, no caso – para alcançar a mediação final com o leitor em um ato ontológico, mas não explicativo. A *antipoesia* é exatamente a tentativa de resolução desse dilema. Para destituir as amarras tradicionais do poema, buscando dizer as coisas como *são* ou para, ao menos, questioná-lo, o poeta chileno opta pela ironia.

Nesse ínterim a obra de Nicanor Parra é muitas vezes lida como um dito objetivo, feito para alçar a Classe trabalhadora a *um paraíso*, como nos filmes de Vittorio de Sicca ou Ettore Scola – entre outras obras do neorealismo italiano⁵⁶. Como mais um autor que levaria o acesso das ruas para a academia, mas não é isso que a ironia da *antipoesia* evoca.

A *antipoesia* é muito mais a consolidação da *desesperança absurda* – para usar o termo de Camus, outro autor influenciado pela leitura nietzscheana –, como resultado de um imaginário de uma época, na tentativa de estruturar as instruções para sair dela. Também não podemos idealizar a leitura irônica, pois é justamente essa queda excessiva na ironia que afasta a possibilidade da constituição de um sentido histórico mais preciso.

2.2 Os poetas baixaram do Olimpo

Uma vez eu disse a ele que ele tinha que escolher entre o uísque de Pablo e a difamação de Neruda e acho que, no longo prazo, ele optou pela última opção. (Jorge Enrique Adoum)

Donde me siente yo está la cabecera de la mesa caramba!
(Nicanor Parra)

Ao iniciar seu trabalho *Machado de Assis, historiador* (2003), o historiador Sidney Chalhoub adverte que, ao desenvolver uma pesquisa sobre a escravidão no período imperial, viu-se envolto pela obra de Machado de Assis: “Viajei então em suas páginas impregnadas do velho Rio, aquela cidade de distinção senhorial, rua do Ouvidor, teatro lírico, folhetins, política, burocracia, finanças e todo o resto.” (CHALHOUB, 2003, p. 7). Essa presença histórica na obra literária levou o historiador a perceber que “Ao contar suas histórias, Machado de Assis escreveu e reescreveu a história do Brasil no século XIX.”, uma hipótese defendida por críticos literários como Roberto Schwarz e John Gledson, segundo o autor.

Entendemos que é possível observar esse mesmo parâmetro nas obras poéticas de Nicanor Parra. Entretanto, por tratar-se da linguagem poética, não podemos extrair os acontecimentos históricos diretamente, sem quaisquer mediações – mesmo as mediações impostas pelo critério de verdade no lastro ficcional. De qualquer forma inferimos que a

⁵⁶ É recorrente nas entrevistas com o autor levantarem essa questão sobre o neorealismo italiano. Drogue Alfaro chega a traçar um paralelo entre a antipoesia e os filmes de Vittorio de Sicca.

criação antipoética é um ato filosófico perante a realidade do mundo possível, como já colocamos anteriormente.

Este aspecto é o que torna a *antipoesia* de Parra ainda mais central, pois a obra antipoética evidencia uma intenção de transformar a observação do mundo e, conseqüentemente, da história, por meio do signo poético. Não à toa Nicanor Parra montava seus discursos⁵⁷ em forma de versos, porém mais do que trazer a poesia para o campo da prosa, a atitude *antipoética* é uma tentativa de romper a barreira entre o poético e a vida – cotidiana, o vivido.

No recebimento do *Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo*, de 1991, em seu discurso – também em forma poética – Parra é categórico, “que não se diga que Rulfo escreve em prosa.” (PARRA, 2011, p. 563). Ainda na obra completa do autor constam alguns poemas nunca publicados, descartados de grandes publicações anteriores, agrupados sob o título de *Calcetines Huachos*. Nesta seleção há um poema, pertencente aos descartados de *Chistes para desorientar la poesía* (1989), chamado *What is poetry*, no qual o sujeito-lírico manifesta que “*todo lo que se dice es poesía/todo lo que se escribe es prosa/todo lo que se mueve es poesía/lo que no cambia de lugar es prosa*” (PARRA, 2006, p. 932)

Esse poema dialoga com um texto que consta na compilação das obras completas de Alberto Caieiro. Ao final da antologia poética do heterônimo de Fernando Pessoa, há algumas disposições em prosa. Após o texto de uma suposta entrevista aparece um pequeno parágrafo intitulado *Só a prosa é que se emenda*,

Como ele me disse uma vez: “Só a prosa é que se emenda. O verso nunca se emenda. A prosa é artificial. O verso é que é natural. Nós não falamos em prosa. Falamos em verso. Falamos em verso sem rima nem ritmo. Fazemos pausas na conversa que na leitura da prosa se não podem fazer. Falamos, sim, em verso, em verso natural – isto é, em verso sem rima nem ritmo, com as pausas do nosso fôlego e sentimento. Os meus versos são naturais porque são feitos assim...O verso ritmado e rimado é bastardo e ilegítimo”. (PESSOA, 2005, p. 181)

Em entrevista a Manuel Jofré, em 2001 – sobre sua indicação ao prêmio Nobel de Literatura –, Parra é indagado sobre o conceito de *antipoesia*, para além da sua reflexão na poesia chilena. Nessa entrevista Parra admite haver uma centralidade da indagação ou indagação nietzscheana, que reverbera nas questões filosóficas e artísticas da *modernidade* e,

⁵⁷ Estes discursos foram selecionados e publicados sob o título de *Discursos de sobremesa* (2006) (ver PARRA, 2011).

consequentemente, na *antipoesia*, “O problema da antipoesia tem muito a ver com o problema cultural por excelência do século XX ou do século XXI. Esse problema foi praticamente iniciado por Nietzsche no século XIX.” (PARRA In JOFRÉ, 2001, p. 2)

Esse problema é o mesmo evocado pelo heterônimo de Fernando Pessoa: observar a *natureza* com os próprios olhos dela. Dizer as coisas de supetão, assim sem as amarras da prosa⁵⁸. Embora Fernando Pessoa afaste de Nietzsche essas soluções⁵⁹, não dá pra negar que Caeiro desperte problematizações parecidas. Parra também procura se afastar de Nietzsche, tanto quando diz que não quer ser um *Zaratustra Criollo*, quanto quando diz saber o que sobrar do conflito fundamental nietzscheano do super-homem,

Ele [Nietzsche] diz que o que está por vir é um fenômeno de alto calibre, o do super homem, que é um modelo no qual todos fomos treinados. O super homem será varrido do mapa pelo último homem, mas quem é o último homem? A resposta que encontrei para isso é clara e simples da seguinte maneira. É o retorno dos espartanos. Deve-se lembrar que na guerra do Peloponeso os espartanos varreram Atenas, disseram fora dos poetas e fora dos filósofos, o que conta é a música, o atletismo e a prática de armas. Os espartanos eram soldados, eram atletas e eram músicos. Bem, no final, trata-se do confronto entre o pedantismo greco-latino, foi para isso que ocorreu a degradação cultural greco-latina e, por outro lado, a vulgaridade espartana. Esses são os dois vícios que se enfrentam: vulgaridade espartana versus pedantismo greco-latino. (PARRA apud JOFRÉ, 2001, p. 2)

Entretanto a solução pra esse conflito – do pedantismo ateniense *versus* a vulgaridade espartana – estaria, como estava para Caeiro, na poesia. Só ela teria a capacidade desvendar o cotidiano, “Acredito que desses dois opostos a nova abordagem deve emergir, a antipoesia sempre aspirou a isso. O que conta é a vida cotidiana, o senso comum, abrindo mão da especulação abstrata.” (PARRA apud JOFRÉ, 2001, p. 2)⁶⁰

58 Sobre as amarras da prosa, há uma saída anedótica presente novamente nos *Detectives salvajes*, de Bolaño. Quando o personagem Ernesto San Epifânio inicia sua classificação dos poetas quanto ao seu grau de homossexualidade, relega ao romance a heterossexualidade. “Ernesto San Epifânio disse que existia literatura heterossexual, homossexual e bissexual. As novelas, geralmente, eram heterossexuais, a poesia, ao contrário, era absolutamente homossexual, os contos, deduzi, eram bissexuais, ainda que ele não tenha dito nada sobre isso.” (BOLAÑO, 1998, p. 83). Essa incursão leva a crer que os poetas, mais livres sexualmente, romperiam essas amarras da prosa, mais binária e conservadora.

59 Essa crítica a Nietzsche aparece em um dos textos filosóficos de Fernando Pessoa, *Quanto ao caso de Nietzsche, acho que v. tem razão* (1915?). (ver PESSOA, 1968)

60 O complemento da resposta de Parra também é interessante: “Ainda tenho uma concepção um tanto explicativa do homem, mas as explicações partem de princípios biológicos e psicológicos, não de verdades anteriores, de revelações. Nietzsche não faz metafísica, mas ontologia hermenêutica, isto é, antifilosofia. Eu sempre amo essa posição, embora ainda rotule Nietzsche como um pouco explicativo. E, neste ponto, tenho pouco a ver com explicações. Desde seis meses atrás, fiquei interessado em um problema que deveria ser o que deveria estar no jardim de infância, para todos. É o problema do paradoxo de Aquiles e da tartaruga. A conclusão a que se chega depois de analisar minuciosamente o paradoxo, ou seja, fazer a jornada, vendo primeiro o que Aristóteles disse sobre isso e depois o que os matemáticos do século 19 disseram, é que o paradoxo é como no

Dois pontos da trajetória intelectual de Nicanor Parra são fundamentais para entender a construção dessa solução do conflito proposto. Estes são, primeiramente, o poema *Manifiesto*, de 1963 e o *Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda*, de 1958. Nestes dois textos é possível ver mais precisamente uma tomada política de posição a partir do que podemos chamar de “espírito do antipoema”.

Antes destes dois textos, o discurso em que evoca os *Poetas de la Claridad*, também de 1958, é o primeiro momento dessa tomada de posição. Contudo é em *Manifiesto* e neste *Discurso de bienvenida* que temos novas proposições, mais evidentes e mais políticas, do projeto antipoético.

Manifiesto mantém todas as estruturas – estipuladas por Leonidas Morales – que dão certa unidade ao antipoema. Além disso, soma a força da ironia perante a ideia de manifestos políticos e identitários tradicionais.

Parra fez questão de publicá-lo sob o simulacro de um manifesto comum. Ele o imprimiu como um livreto de poucas páginas contendo somente esse poema. O *antipoema* inicia com o mesmo apelo ao público performativo, mas lança a mensagem mais direta que irá fechá-lo e dizer como deve ser a poesia daqui para frente – de maneira política “Senhoras e senhores/Esta é nossa última palavra/- Nossa primeira e última palavra -;/Os poetas baixaram do Olimpo” (PARRA, 2019, p. 87)

Daí o sujeito-lírico segue incisivo quanto a modificação da própria ideia de poesia, tocando na ideia da poesia como artigo de necessidade. Como pontuamos, o novo *dizer*. Toma forma uma maneira de comunicar, mas também um lance sobre o intelectual poeta, “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.” (PARRA, 2019, p. 87)

Essa função se consolida nos seguintes versos, “O poeta é um homem qualquer/Um pedreiro que constrói seu muro:/Um construtor de portas e janelas/Nós conversamos/Na linguagem do dia a dia/Não acreditamos em signos cabalísticos.” (PARRA, 2019, p. 87)

O sujeito-lírico antipoético não consegue prosseguir sem a destruição total do que veio antes, é sempre um subterfúgio, como a ironia, “Todos esses senhores/- E digo isso com muito respeito -/Devem ser processados e julgados/Por construir castelos no ar/Por desperdiçar

primeiro dia, e o paradoxo consiste, em termos simples, em concluir que não se pode confiar. É claro que é uma maneira chilena de limpar as coisas, você não pode confiar na racionalidade, porque a razão é capaz, de maneiras diferentes, de demonstrar que a mesma afirmação é simultaneamente falsa e verdadeira, ou seja, a racionalidade seria contraditória se aceitarmos a existência da realidade.” (PARRA apud JOFRÉ, 2001, p. 2)

espaço e tempo/Escrevendo sonetos à lua/Por agrupar palavras ao acaso/À última moda em Paris.” (PARRA, 2019, p. 87).

Finalmente, a advertência derradeira remete ao que a poesia deve ser. “A poesia tem que ser isto:/Uma garota rodeada de espigas/Ou não ser absolutamente nada” (PARRA, 2019, p. 87)

“Uma garota rodeada de espigas” seria a consolidação da natureza urbana a que nos referimos logo no início deste capítulo. Essa duplicidade entre o territorial e o cosmopolita marca o alinhamento político da *antipoesia*. Assim prossegue o sujeito-lírico e vemos melhor esse alinhamento, “Agora sim, no plano político/Eles, nossos avós imediatos,/Nossos bons avós imediatos!/Se refrataram e se dispersaram/Ao passar pelo prisma de cristal./Uns poucos se tornaram comunistas./Bom, não sei se o foram de fato./Suponhamos que foram comunistas/O que sei é o seguinte:/Não foram poetas populares/Foram veneráveis poetas burgueses.” (PARRA, 2019, p. 87)

O antipoema segue sua análise política, buscando tirar da palavra o peso, jogando para a ideia. Mas não no sentido idealista, no sentido das ideias em direção à ação, já que o cidadão médio só responde aos estímulos físicos – mesmo que o sujeito-lírico que invoca esse *senso-comum* o faz ironicamente,

Aceitemos que foram comunistas
Mas a poesia foi um desastre
Surrealismo de segunda mão
Decadentismo de terceira mão
Tábuas velhas devolvidas pelo mar. (PARRA, 2019, p. 87)

E segue,

[...] Poesia baseada/Na revolução da palavra/Quando deveria se fundar/Na revolução das ideias. [...] “Hoje nos persignamos perguntando/Para que escreveriam essas coisas –/Para assustar o pequeno-burguês?/Tempo perdido miseravelmente!/O pequeno-burguês não reage/Senão quando se trata do estômago./ Como vão assustá-lo com poesias!” (PARRA, 2019, p. 87)

O final é um balanço histórico e completamente direto. Os poetas precisam perder seu caráter deificado para resolver o conflito terreno. Os poetas deuses, representantes modernos do helenismo, precisam agora trazer a palavra ao seu desígnio terreno, sem deixar que a *vulgaridade* anti-intelectual o sobre passe, uma mensagem essencial que transpassa o poema e vira a mensagem do autor.

A poesia deve deixar quaisquer lugares “altos” e resplandecentes. Não necessariamente deve ir às ruas, ao contrário do que se depreende geralmente, mas ela deve ser verdadeiramente ética e política. Com isso, entendemos que ela deve procurar ser uma ação, um “artigo de primeira necessidade”, um projeto social. Não à toa, depois desse momento, a *antipoesia* passa a funcionar como uma resposta irônica aos problemas cotidianos,

Enquanto eles defendiam
 Uma poesia do crepúsculo
 Uma poesia da noite
 Nós propugnamos
 A poesia do amanhecer.
 Esta é a nossa mensagem
 Os resplendores da poesia (PARRA, 2019, p. 87)

E segue,

Devem chegar a todos igualmente/A poesia é bastante para todos.[...]A poesia da natureza/Contra poesia de salão/A poesia da praça pública/A poesia de protesto social/Os poetas baixaram do Olimpo.” (PARRA, 2019, p. 87)

Embora *Discurso de bienvenida* tenha sido proferido anteriormente, fazemos uma analogia é com um antipoema posterior. Neste discurso Nicanor Parra evoca o poema de Neruda *O homem invisível* como um empreendimento,

No homem invisível, a essência do conflito nerudiano está concentrada em uma única imagem, que não é outra senão o conflito central do homem moderno, a transição do eu para nós.
 ‘todos los hombres,
 mi canto los reúne:
 el canto del hombre invisible
 que canta con todos los hombres.’ (PARRA, 1962, p. 28)

E ainda analisa assim,

Resumindo essa análise superficial, pode-se dizer que a missão realizada com sucesso por Pablo Neruda, durante mais de 40 anos de pesquisa espiritual, consistiu em suprimir os falsos problemas individuais que obscurecem artificialmente o visual e a abordagem seguida pela solução correspondente dos problemas, falando corretamente. De tudo o que parece surgir o ensino de que a plenitude do indivíduo é o resultado natural de sua correta integração na luta social. Fora dela, fora da luta social, tudo é dor, tudo é escuridão, todos os caminhos levam à loucura. O homem contemporâneo pode dopar perfeitamente com uísque, com religião, com arte pura, com sexo, com palavras, com ouro, com sangue, com qualquer um dos frutos envenenados da cultura burguesa, mas ele não pode se sentir bem, não pode respirar tudo pulmão, não pode florescer com todo o esplendor de

seu corpo e seu espírito sírio cumprindo seus deveres como homem contemporâneo. (PARRA, 1962, p. 41)

Nicanor Parra sugere um novo empreendimento sobre o homem contemporâneo. Enxergamos esse empreendimento em um poema do autor que consta no poemário *Hojas de Parra*, de 1985. Em *O homem imaginário*, há a superação desse Homem invisível e inalcançável, ele é, então, substituído,

O homem imaginário
Vive em uma mansão imaginária
rodeado de árvores imaginárias
na beira de um rio imaginário. (PARRA, 2019, p. 173)

E segue,

[...]E nas noites de lua imaginária/sonha com a mulher imaginária/que lhe brindou seu amor imaginário/volta a sentir aquela mesma dor/aquele mesmo prazer imaginário/e volta a palpitar/o coração do homem imaginário. (PARRA, 2019, p. 173)

Resolvem-se na antipoesia problemas centrais da história latino-americana. Como demonstramos, primeiramente quebra-se a falsa dicotomia entre a territorialidade e o cosmopolitismo. Também se rompe o modelo tradicional da objetividade do sentido histórico, advindo de um “pessimismo furibundo” – nos termos de Lezama Lima. Agora o sentimental – o dito sem amarras, de supetão – como uma possibilidade ontológica de vivenciar o que virá depois do “último homem”, o que viria a ser o *homem imaginário*. Esse que superaria o problema da *modernidade* e que sugeriria, no plano político, uma terceira via de centro.

Depois de *Versos de Salón* e do *Manifiesto* Parra publicou *Canciones Rusas* (1967) e *La Camisa de Fuerza* (1968); o problema fundamental do primeiro livro é o tempo, já o segundo desdobra-se liricamente sobre a política. Nesse momento o sentido da antipoesia se estabeleceu e o ponto final desse desenvolvimento se deu na compilação de 1969, *Obra Gruesa*, que além da compilação das publicações do autor contém poemas escolhidos de 1950 a 1968.

De *Canciones Rusas* destacamos *Ultimo brindis*: “Queiramos ou não/Temos apenas três alternativas:/O ontem, o presente e o amanhã./[...] 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.” (PARRA, 2019, p. 50), a concepção mais madura sobre o tempo daquela deflagrada em *Hay un dia feliz*.

A obra segue buscando experimentalismo mais concreto da forma, renunciando o que viria a ser o método dos artefactos, e isso aparece em *Mendigo*,

Alguns são soldados
 Que derramam seu sangue pela pátria
 (Isso vai entre aspas)
 Outros são comerciantes astutos
 Que subtraem um grama
 Ou dois ou três do quilo de ameixas (PARRA, 2019, p. 100)

E segue,

[...]/Cantar/Olhando as janelas fechadas/Para ver se abrem
 E
 me
 deixam
 cair
 uma
 moeda. (PARRA, 2019, p. 100)⁶¹

E ainda em *Cronos*,

[...] Em Santiago do Chile
 Os
 dias
 são
 interminavelmente
 longos:
 Várias eternidades num só dia. (PARRA, 2019, p. 105)

Os versos de *La camisa de fuerza* (1968) voltam a certo lirismo, mostrando que Parra não é totalmente linear, mas passam a tocar em assuntos mais políticos, como é o caso de *Discurso del buen ladrón*, “Lembre de mim quando estiver em seu reino/Me nomeie Presidente do Senado/ Me nomeie Procurador-Geral da República/[...] Me nomeie Capitão do Colo-Colo/[...] Me nomeie Diretor do Cemitério.” (PARRA, 2019, p. 119)

Regla de tres e Inflación tocam no cerne de questões que perpassam a discussão política da esquerda da época. No primeiro uma provocação à esquerda stalinista,

Independentemente
 Dos vinte milhões de desaparecidos
 Quanto vocês pensam que custou
 A campanha de endeusamento de Stálin
 Em dinheiro vivo sonante:
 Por que os monumentos custam caro.
 Quanto vocês pensam que custou

61 Optamos por citar dessa forma, pois entendemos que esse poema precisa de uma visualização.

Demolir essas massas de concreto?
 Apenas a remoção da múmia
 Do mausoléu para a vala comum
 Deve ter custado uma fortuna
 E quanto pensam que gastaremos
 Para repor essas estátuas sagradas? (PARRA, 2019, p. 123)

E ainda, no segundo, uma crítica sobre a situação política,

Aumento do pão gera novo aumento do pão
 Aumento dos aluguéis
 Provoca instantaneamente a duplicação dos cânones
 Aumento dos artigos de vestuário
 Gera o aumento dos artigos de vestuário
 Inexoravelmente
 Giramos num círculo vicioso.
 Dentro da jaula há alimento.
 Pouco, mas há.
 Fora dela só se veem enormes extensões de liberdade. (PARRA, 2019, p. 124)

O poemário segue mirando a situação, mas novamente ataca com a ironia, como em *La situación se torna delicada*, “Proponho voltar/às carruagens puxadas por cavalos/ao avião a vapor/às televisões de pedra./Os antigos tinham razão:/devemos voltar a cozinhar com lenha.” (PARRA, 1969, p. 186)

Já nos poemas selecionados de *Obra Gruesa* – na seção *Otros poemas* (1950-1968) – destacamos o anúncio do sujeito-lírico de *Cartas del poeta que duerme en una silla* “Eu digo as coisas tal como são/Ou sabemos tudo de antemão/Ou nunca saberemos absolutamente nada/” (PARRA, 2019, p. 140)

E ainda, a evocação de um falar político que só é possível pela via poética,

A única coisa que nos permitem/É aprender a falar corretamente/[...] Jovens/Escrevam o que quiserem/No estilo que acharem melhor/Já correu sangue demais por baixo das pontes/Pra continuar acreditando – acredito/Que só se pode seguir um caminho:/Em poesia tudo é permitido./[...] Já desapareceram os bondes/Cortaram as árvores/O horizonte está cheio de cruces/Marx foi negado sete vezes/E nós continuamos por aqui. (PARRA, 2019, p. 140)

O tom crítico tanto sobre a situação política, quanto sobre as saídas da esquerda torna-se mais comum. E, desse modo, uma posição política de centro radical forja-se do poema para o autor.

Há assim uma nova proposição sobre o tempo e sobre as formas de olhar a história a partir da estética. Veremos isso no próximo capítulo. Esse capítulo é para consolidar a

antipoesia como uma terceira via entre a unidade popular e a direita, quando o autor chileno necessitou processar a sua descrença no racional e no real e concentrar sua raiva contra “o mundo moderno” somada à “raiva contra a Unidade Popular, contra a esquerda e contra o próprio Salvador Allende” (PINEDO, 2005, p. 116),

A antipoesia é uma ruptura com a história tradicional do Chile (das esquerdas x direitas), surgindo na demanda por isso e sendo também uma tentativa de escrever essa história, através da única forma que Parra sabia fazer: pela poesia, pelo obstáculo da linguagem poética. Mas esse posicionamento esbarra no contexto político, como indaga Wilson Bezerra, em artigo para a Revista Cult,

Nesse sentido, um dos períodos mais reveladores é o dos anos setenta, quando o poeta, já nacionalmente consagrado, homem vaidoso, perde-se em meio ao mundo polarizado da Guerra Fria, cometendo deslizos à esquerda e à direita: em Cuba, passa de figura querida e jurado frequente do Prêmio *Casa de las Américas* a persona non grata, ao defender a plenos pulmões a homossexualidade de Allen Ginsberg – poeta a quem hospedara por uma temporada em sua casa chilena; nos EUA, é fotografado tomando chá, em abril de 1970, na Casa Branca com a primeira dama do governo Nixon, no momento em que as bombas caíam pesadas no Vietnã e no Camboja; três anos depois, vivendo em Manhattan como professor convidado da *Columbia University*, estampa a página do New York Times numa foto ao lado dos *Black Panthers*, e é automaticamente convidado a se retirar do país; em seguida, no próprio Chile, a esquerda local perde a paciência com ele, que lança poemas de escárnio, os Artefatos, contra a UP (*Unidad Popular*), que acabara de eleger Salvador Allende presidente, figura que Parra não tolera. (BEZERRA, 2019, n.p.)

Ainda mais precisamente conta Miguel Molina Diaz,

Em 15 de abril de 1970, no contexto do Festival Internacional de Poesia, organizado pela Biblioteca do Congresso em Washington DC, Nicanor Parra tirou a foto mais controversa de sua vida. Era a época da Guerra Fria e a intelligentsia latino-americana tinha seu coração em Havana. A imagem mostra o antipoeta chileno com Pat Nixon, a primeira dama dos Estados Unidos. (DIAZ, 2018)

Inúmeros poemas do autor aparecem para buscar fechar a questão, mas dois poemas parecem imprescindíveis para responder mais precisamente a polêmica: em *Cero Problema*, ele declara “*Cero Problema/la economía para la Derecha/la política para la Democracia Cristiana/y la cultura para la Clase Trabajadora*” (PARRA, 2011, p. 946) e, em *Telegramas*, “Eu não sou de direita nem de esquerda/Eu simplesmente rompo os modelos.” (PARRA, 2019, p. 145). *Cero Problema* pertence ao grupo de poemas não publicados de *Poemas para*

combatir la calvicie (1993), já *Telegramas* foi publicado anteriormente ao ocorrido, pertencente aos poemas selecionados de *Obra Gruesa*. Andrés Gomes Bravo, em artigo para a *Revista Tercera*, relata, ainda, que “Quando recebeu o Prêmio Nacional de Literatura em 1969, Nicanor declarou: ‘Fui acusado de cometer vários crimes culturais em meus relacionamentos poéticos com instituições norte-americanas oficiais e não oficiais, e pretendo continuar a mantê-los’”. (BRAVO, 2018)

Destacamos o sentido construído pela obra do autor como algo que tange a função social do poeta. Portanto buscamos destacar a consolidação dessa *antipoesia* – seu desenvolvimento – como uma mudança no fazer poético, que passa a ser um fazer da vida, por assim dizer, político. A partir desse momento – da consolidação da antipoesia como tarefa ou missão – o poeta se vê envolvido por questões que sobrepõem esse sentido. O projeto *antipoético*, a partir desse momento, deixa de ser somente um projeto filosófico e se torna um modelo do combate político. Esse conflito é resultado de uma tomada de posição e *antipoesia*, antes ferramenta de defesa, passa a ser a arma de ataque. Veremos como se dá a consolidação desse centrismo na obra do autor ao longo da construção da ideia de modernidade latino-americana.

CAPÍTULO 3 – ANTIPOESIA E MODERNIDADE LATINO-AMERICANA

A trajetória feita neste trabalho – que é a da antipoesia como uma chave de leitura da história – iniciou-se com a análise da construção e desenvolvimento desta nova forma de performar a poesia no Chile, concebida por Nicanor Parra. Ao engendrar a antipoesia, em meio à ascensão da lírica latino-americana no pós-Segunda Guerra Mundial Parra dava continuidade a uma tradição de leitura da realidade pautada no plano poético e no engajamento dos artistas intelectuais no subcontinente latino-americano, especialmente no Chile, em relação ao papel da poesia e dos poetas sobre as alterações políticas.

Contudo, o caso da *antipoesia parreana* subverte a ordem dessa tradição, em que os letrados – desde nomes como Garcilaso de la Vega – encarnavam suas obras, funcionando como rótulos de suas opiniões e enlaces no alto escalão da cidade. A antipoesia subverte, também, outro papel: embora nascida como uma epigênese vanguardista, essa forma poética não é uma tomada de posição, rompedora com os traços do barroquismo estrangeiro, carregada de modernismo, como os poemas de Ruben Dario ou o *Altazor*, de Huidobro.

A antipoesia não veio a ser, com isso, nem o palanque de um intelectual narrador do povo, seja lá que povo é eleito nessa narrativa, nem, tampouco, a concretude da obra, como uma performance lado a lado com a comunidade política. É assim que diagnostica o próprio autor, em uma entrevista dada em 1994, para o periódico *La Tercera*, republicada por ocasião de seu falecimento,

Por que surgiu a antipoesia?

Por quê? Por que o mundo vem mudando, a sensibilidade, tudo isso vai mudando e o poeta se põe atrás. O mundo muda e o poeta vai atrás! E então entra o antipoeta! Um bom trabalho, por exemplo, é o de Rubén Darío. Darío amo absolutamente. É o poeta do idioma. De repente, aparece alguém que lhe dá um corte, que é Huidobro, e ele pobre [ri-se], o pobre Darío vai ao solo. (LA TERCERA, 2018)

Embora antipoesia apareça como um rompimento, em um primeiro momento, Parra não descarta olhar para a história do continente da forma padrão, em que os letrados trariam as novidades e espalhariam boas novas pelo continente. Este poeta e físico chileno não negava o papel da poesia sobre as decisões políticas e sociais. Acrescentava com prefixo “anti”, como já demonstramos neste trabalho, não uma negação, mas um novo olhar, no qual buscava falar

e dar voz às palavras das ruas latino-americanas. A antipoesia, dessa forma, surge como uma parte do processo latino-americano de explorar suas demandas e saídas para suas crises.

Antes de mais nada, como já foi mostrado anteriormente, os primeiros poemas a fazerem essa transição – entre poemas e antipoemas, na obra do autor – parecem estar saindo de um mundo inteligível, atravessando a *Ágora* em direção à imanência das ruas latinas. O cenário ideal de Parra não ensinava o lirismo da poesia como se tocasse o *em si* das coisas, mas funcionava como um Liceu, em que as coisas, para serem de fato coisas, deveriam criar-se a partir da imanência física. Por esse motivo, vemos Nicanor Parra priorizar a necessidade de um olhar a partir dos fenômenos físicos, empíricos, do dia a dia, para a poesia.

Para que essa poesia mire as questões filosóficas mais elementares, por exemplo, o que *são as coisas* e o que as define perante o mundo, ao contrário dos poetas líricos, mais metafísicos – mesmo que estes dispensem essas respostas –, Parra aproxima sua poesia da prática científica.

Esse fator sempre confundiu seus entrevistadores, um dos mais estupefatos com essa aproximação foi Manuel Jofré, que questionou o poeta chileno mais de uma vez sobre essa proximidade estranha. Perguntado sobre o que falaria aos seus alunos, não dos estudos de física e cosmologia teórica, mas os dos *Estudios Humanísticos*, Parra une a poesia à ideia, até então escanteada, de movimento,

[Jofré] Você falava de tudo isso nas suas aulas no Departamento de Estudos Humanos da Universidade do Chile?

Sim, mas claro, com muito menos competência do que posso fazer agora. Eu suspeitava, sim, nessa época. O que ocorria é que eu partia da física teórica, e partia da base que o movimento era possível. Como a realidade é fundamentalmente movimento, a realidade é uma ilusão e o ser com maiúscula é imóvel. Quando dizem que o movimento se demonstra andando, isso é uma vulgaridade. (PARRA apud JOFRÉ, 2001)

Dessa forma, a antipoesia em sua concepção parecia ser uma forma de pensar a sociedade, com os olhos dessa mesma sociedade. Mas como observar isto sem o risco de ser enganado pela percepção? Famigerado questionamento filosófico desde a antiguidade. Julgamos que a resposta do antipoeta seria algo que envolvesse a história, mas sob o paradoxo de ser altamente irônico e duramente real. Com isso, a antipoesia é primeiramente – e confessamos ser nossa hipótese inicial – uma forma de produzir a história intelectual do Chile e, conseqüentemente, da América Latina. É isso que observamos no capítulo anterior.

Vimos que a antipoesia aparecia como uma nova forma de narrar, “Teríamos que ver como nos comunicamos. Qual é a forma mais correta, mais satisfatória, mediante ‘palavras, por que os métodos de comunicação vão envelhecendo.” (PARRA apud JOFRÉ, 2001). Essa substituição do lirismo – ou como chamava Parra “do poeta semideus”⁶² – por uma forma de contar que seria da vida cotidiana, do senso comum.

Evidencia-se a continuidade de uma tentativa de rompimento com a tradição *lírico-barroca* latino-americana, mas também, muito além disso, um rompimento com as ideologias de esquerda e vanguardistas, que não criavam uma ruptura “verdadeira”, e sim, para o autor, um rompimento artificial. Isso, pois os movimentos ideológicos não contavam a história, partindo do protagonismo dos viventes, mas permaneciam em um ambiente abstrato, imóvel e transcendente àquele.

Essa necessidade da imanência reaparece ao descrever a posição da antipoesia no estado de coisas da virada do século XX para o XXI, quando Parra explica o problema central da antipoesia, que, como já demonstramos, não era – e jamais poderia ser neste subcontinente – um problema literário.

Parra afirma que a antipoesia enfrenta a mesma crise que a filosofia de Nietzsche enfrentara outrora, que é o da escala da moralidade moderna subsequente ao racionalismo elevado em sua última potência. Afirmando explicitamente que “esse problema já foi praticamente iniciado por Nietzsche” (PARRA apud JOFRÉ, 2001), Parra lembra que o filósofo alemão atentou para os perigos de um devir pessimista em que o último homem varreria o super-homem (*ubermensch*) “no qual todos fomos formados” (op. cit), em suas palavras.

Para Nicanor Parra, o último homem seria o espartano, dotado de um complexo moral que priorizava a prática do atletismo, da música – não como arte, mas como algo “epistêmico”- e da beligerância, em detrimento às artes – poesia, basicamente – e da filosofia. Com isso, Parra desloca esse problema para seu período, “Bem, em última análise, trata-se do confronto entre o pedantismo greco-latino, é a isso que veio a degradação cultural greco-latina, e por outro lado há a vulgaridade espartana. Esses são os dois vícios que se enfrentam: a vulgaridade espartana versus o pedantismo greco-latino.” (PARRA apud JOFRÉ, 2001).

62 Referência ao livro-antipoema *Manifiesto* (1963)

E o antipoeta arremata, “acredito que a nova abordagem tem que sair desses dois opostos, a antipoesia sempre aspirou a isso. O que conta é a vida cotidiana, o bom senso, abrindo mão de especulações abstratas.” (PARRA apud JOFRÉ, 2001). Dessa forma, a antipoesia aparece como um meio-termo, uma justa medida aparente, para retirar do lirismo do mundo das ideias e resolvendo na via da história dos seres humanos e seus limites imanentes.

Por isso, nesse ínterim, Parra admite não ter abandonado a via explicativa da história humana, ainda que não esteja fundado em “verdades anteriores, de revelações” (PARRA apud JOFRÉ, 2001), deixando claro que as suas explicações partem de “princípios biológicos e psicológicos” (op. cit.). Essa explicação, possível pela poesia – tal como o *Zaratustra* nietzscheano –, não se faz pela busca de uma verdade, de um saber absoluto ou essência das coisas, por isso ele afirma que “Nietzsche não faz metafísica, mas ontologia hermenêutica, isto é, antifilosofia.” (op. cit.).

Contudo, em sua entrevista para o jornalista e poeta Joaquín Carbonell, ao comentar sobre a finalidade da antipoesia, Parra acaba por cair em um ardil, em que consegue se desvencilhar com sua melhor e mais longa ferramenta, a ironia⁶³. Carbonell questiona que se o caráter poético da antipoesia assume esse contraposto – que Parra elegera como contraposto entre o brutal e o pedante (greco-latinos) – então todos poderiam fazer poesia, todos os seres são poetas (e, sendo assim, o jornalista não diz, mas ninguém seria poeta também, nesse caso).

Especificamente, Carbonell pergunta “Quer dizer que o açougueiro poderia ser um poeta?” (PARRA apud CARBONELL, 1994). Parra responde categoricamente que não há quaisquer diferenças entre o poeta e o “homem comum”. Quando Carbonell rebate que o açougueiro não deixará algum legado que represente sua criatividade, nosso herói contrapõe com a própria vida, evidenciando que o ato de viver é poético, no dia a dia. É uma subversão da historicidade, com certeza, mas, mais do que isso, é uma crença no movimento, em uma potência para além da vontade e o jornalista parece observar o mesmo que nós, deixando Parra encurralado em duas frentes.

Primeiramente procura diferenciar o antipoeta de um açougueiro⁶⁴, mostrando que seus livros são recheados de autoexibição. Para essa primeira questão, Parra se sai bem,

63 Daremos atenção especial à ironia no próximo capítulo.

64 Há uma curiosidade em torno dessa palavra açougue (Carniceria, no espanhol), ela dá título a um poema de Borges, de 1923, inflamando um debate entre o sagrado e o profano na poesia argentina (ver CONCHA in BETHELL, 2011)

desnudando a antipoesia como comportamento, sendo sua finalidade não autoexibição, mas a ciência, “com a história, a arte, o poema, como documento” (op. cit.), e, como já atestamos no capítulo anterior, em seu desenvolvimento a antipoesia é uma tentativa de documentar história.

Em segundo lugar, o jornalista golpeia de maneira derradeira “Há uma dose de transcendência” (op. cit), diz. Ou seja, para todo o esforço da antipoesia de dizer o dizer dos povos, de falar a língua das ruas, como palavra escrita, como resultado da memória, não deixa de ser uma transcendência objeto de explicar. Mesmo que queira praticar antifilosofia *nietzscheana*, para usar suas palavras, a antipoesia como análise, esbarra no que toda tentativa de imanência parece esbarrar ao longo da história – mesmo o cinismo e o ceticismo, característicos deste autor. Mas, como bom lutador, Parra flanqueia com sua ironia ácida, retorquindo que seria inevitável e que lutar contra isso seria inútil, a não ser que “sejas um místico” (op. cit.).

Sendo assim, nosso ponto de partida para este capítulo está na continuação daquela entrevista mais tardia para Manuel Jofré, no início do ano dois mil. Embora fiel à posição antimetafísica de Nietzsche, Parra crê que o filósofo alemão permanece “um pouquinho *explicacionista* também”. (PARRA apud JOFRÉ, 2001).

Renegando quaisquer tipo de explicações no atual momento da antipoesia – e desde os *artefactos*, erigidos a partir de 1972 – Parra recorre a um dos paradoxos de Zenão⁶⁵, revisitado por Aristóteles, justamente sobre a impossibilidade do movimento. Sobre o famigerado paradoxo de Aquiles e a tartaruga, a conclusão do antipoeta serve ao mesmo tempo para a poesia, para a história latino-americana e para a filosofia. Já que para este autor “Não se pode confiar na racionalidade, porque a razão é capaz, por diferentes caminhos, de demonstrar que uma mesma afirmação é simultaneamente falsa e verdadeira, ou seja, que a racionalidade seria contraditória se é que aceitamos a existência da realidade.” (op. cit.)

Da subversão dessa intransponibilidade que é a eticidade de um povo, como aponta Friedrich Hegel, em sua *Fenomenologia*, que guia para uma racionalidade moralizadora. Parecendo aferir um empreendimento paralelo ao de Hölderlin, desse mesmo jovem Hegel, de Nietzsche ou de Heidegger, como pontuamos no capítulo anterior, o da possibilidade de alcançar às coisas sem qualquer objetividade não transcendente, através, tão somente, da linguagem poética, Parra lançou sua antipoesia em uma aventura que lhe custou um desnível

65 Referimo-nos a Zenão de Eleia, discípulo de Parmênides, que para comprovar a inexistência do movimento recorre a narrativa do herói Aquiles em uma corrida com uma tartaruga.

explicativo, pois claramente se nota uma falta de imanência na poesia latino-americana, paradoxalmente ao alcance desse “Ser”. Ao mesmo tempo, nosso autor quase acaba com qualquer possibilidade de reconhecimento ou, ainda, de alguma vida pessoal. No ímpeto de dizer as coisas poeticamente, em um viés que essa atitude poética superaria qualquer regime, Parra deixa muitos inimigo por conta dessa *atitude* antipoética que mostraremos aqui.

Analizamos, assim, a formação inicial da antipoesia, como uma tentativa de romper com alguma discursividade poética tradicional, buscando observar o *fazer* da história latino-americana, passando automaticamente a constituir-se como uma crítica das visões e experimentações da modernidade neste subcontinente.

Desse modo Nicanor Parra percebe que sua antipoesia não daria conta de contar uma história nem de superar aspectos ideológicos de um campo hegemônico, mas, essas mesmas categorias, também, estariam insuficientes para descrever os enlaces latino-americanos. Com isso, essa singularidade da antipoesia lhe impõe uma trajetória para além das visões de modernidade latino-americana e para além de um sentido comum da modernidade ou mesmo da história.

Para esse caminho precisamos fazer duas coisas, primeiramente dimensionar as visões de modernidade latino-americana e mostrar onde se encontra a antipoesia nesse ínterim, para mostrar como ela funciona como um mecanismo crítico – principalmente pela situação chilena no momento – e, em segundo lugar, precisamos mostrar como a antipoesia sugere uma saída ou uma mudança de concepção, que pode ser uma própria mudança de concepção em relação à leitura da história.

Para executar o trajeto utilizamos o desenvolvimento (não retilíneo) da obra parreana, mas também entrevistas e documentários, pois esse é um momento que “pede” uma melhor averiguação dos fatos e uma argumentação que extrapola a poesia.

3.1. Visões da modernidade

Mais do que perguntar sobre a modernidade, neste momento entendemos a necessidade de perseguir a questão de quem são e *o que fazem os modernos*⁶⁶, estes

66 Paráfrase da questão proposta por Bruno Latour em seu livro com o provocativo título *Jamais fomos modernos* (1991)

intelectuais passantes, que observam a modernidade nas vias de mão dupla. Analisando a obra de Nicanor Parra diante dessa tentativa de buscar a sua historicidade, caímos sempre nas possibilidades suscitadas pela análise de um contexto histórico continental, delimitado por sua política e etc.

Dessa maneira, articularíamos o sentido de nossa explicação em buscar entender como acontece a obra em seu período de produção, como um documento saído de um forno da história. Mas ao percebermos a antipoesia como um fator crítico da modernidade latino-americana, entendemos a obra de Nicanor Parra, na mesma chave de leitura que Walter Benjamin atesta a *bohême* esgrimista das *fleurs du mal*, de Charles Baudelaire.

Enquanto aquele intelectual judeu do entreguerras observa o nascimento de um tipo intelectual no seio da modernidade – dos *boulevards* parisienses – um observador atento do real, das vísceras de uma comunidade em meio à ruptura industrial, vemos, de outra forma, em Nicanor Parra, a tentativa de ruir com a explicação da faceta moderna, ascendendo a uma espécie de antimodernidade ou amodernidade, subvertendo uma das alegorias das *flores do mal*, do artista herói,

A imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói. Eles se equivalem mutuamente desde o início. (...) Trata-se da metáfora do esgrimista. Nesta, Baudelaire gostava de apresentar os traços marciais como traços artísticos. (BENJAMIN, 2013, p. 5)

O artista moderno, na visão de Baudelaire, olhava, muitas vezes, com desconfiança, para aquela população que “espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito” (BENJAMIN, 2013, p. 10). O que Baudelaire caracteriza como *modernité* se insere em uma consciência pessoal e coletiva de tempo muito próximo daquilo que o historiador Reinhart Koselleck caracterizou sob a ideia de *futuro passado*, um presente heterogêneo que se torna clássico em um futuro progressivo e difuso.

Por isso essa modernidade dependeria de um artista herói para descrevê-la em um espaço notoriamente moderno – por sua abertura comunicativa –, os parques e as galerias, onde a população desta Paris moderna “sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras.” (BENJAMIN, 2013, p. 10).

Benjamin mostra que essa posição de Baudelaire é o que o diferencia dos outros poetas e que o torna verdadeiramente moderno

Mais claramente Baudelaire determina assim a face da modernidade sem renegar na sua testa o sinal de Caim: ‘A maioria dos poetas que trataram de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais — estes poetas se preocuparam com nossas vitórias e nosso heroísmo político. Mas fazendo também de mau grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga.’ (BENJAMIN, p. 14)

O verdadeiro herói busca as questões da vida privada, o “espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas” (BENJAMIN, p. 14). Em algum sentido Baudelaire quis dar voz ao submundo, subvertendo a ideia de bom e mau, fazendo da crítica básica do romantismo – o malogro, o horrendo, o grotesco – uma noção substanciosa de sua *modernité*, buscando uma comprovação para que reconheçamos “o heroísmo que possuímos” (BENJAMIN, p. 14).

Já na visão de Parra, o artista não pode ser esse herói, lírico, que observa as coisas a partir do afastamento, deslocado da realidade. Embora, também, o herói *baudeleriano* rompa com o poeta-deus barroco, traslada-se para o continente latino-americano, naquele *poeta semideus* de um barroquismo tardio, pois a narrativa destes sujeitos é a narrativa de um sujeito metaforizado, idealizado pelo lirismo, como vimos no ensaios de Lezama Lima.

Se para Baudelaire, analisado por Benjamin, “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica” (BENJAMIN, p. 14), Parra subverte mais categoricamente essa posição, convidando os artistas a lançarem suas criações no lixo da história em um *artefacto* de 1972, em que aparece um cesto com a inscrição “deposite aqui suas obras de arte”.

O signo da modernidade que Benjamin vê espalhada na obra de Baudelaire é o do poeta esgrimista, que está fustigando no lixo da antiguidade uma fagulha, um respiro para a sociedade. Não há na América Latina essa antiguidade, nem esse ímpeto de tornar estratégica a destruição. Ninguém é Blanqui⁶⁷ ou Baudelaire por aqui.

Os modernos da modernidade latino-americana não são os modernos da modernidade europeia/ocidental. Duas faces desse tabuleiro são evidentes, a primeira, o intelectual moderno, herói do povo, do tipo que Benjamin evoca em Baudelaire, não é um *flâneur*, beerrão, comendo ostras ao fim da tarde parisiense (HEMINGWAY, 2007), sendo muito mais fácil encontrá-lo com uma navalha no bolso, em ruas cariocas, transmigrado em migrante “chicano” em ruas estadunidenses (PAZ, 2006), ou na sarjeta dos Andes peruanos e

67 Há referências e associações ao blanquismo na Revolução Cubana, mas é uma leitura muito específica

chilenos. Esse poeta intelectual, ao contrário do moderno que se substanciou nas cidades letradas, fez-se nas ruas, numa espécie *outsider* que não remete em nada às margens do Sena.

Desse modo, optamos por fazer o caminho aqui de análise da chegada da modernidade e suas várias faces latino-americanas. Nesta primeira parte uma espécie de abraço da modernidade, em um segundo momento, veremos a modernidade posta em dúvida, e então, buscaremos demonstrar o desapego de Parra, perante sua construção irônica.

A questão que paira no ar, dessa forma, é sobre a existência ou existências da modernidade latino-americana, a sua tomada de forma em direção ao velho – não ao novo, como deveria ser – a sua crítica decolonial, rumando para uma atitude mais radical e antimoderna. “Baudelaire queria ser lido como antigo.” (BENJAMIN, p. 23), Parra queria ser lido como novíssimo⁶⁸. A modernidade europeia faz nascer o novo do antigo; a latino-americana faz nascer o antigo do novo. Veremos isso a seguir.

3.1.1 Do que falamos quando falamos modernidade

Em *Como nasce o novo*, o filósofo Marcos Nobre⁶⁹(2018) atenta para o caráter mais evidente da modernidade, o de ser uma tomada de consciência direcionada ao *nascimento do novo*. A *Fenomenologia* hegeliana seria, nesse ínterim, uma forma de a consciência compreender o sentido do pensamento: um sentido, por sua historicidade natural, direcionado à novidade. Desse modo, o rumo da consciência se materializou em um movimento europeu/ocidental, como a institucionalização da religião e da política, na forma mais acabada dos meios impostos pela razão humana.

Uma das interpretações dessa modernidade filosófica se aproxima do que Max Weber analisa como a instituição social da racionalidade, momento em que houve o desencantamento do sacro pelo racionalismo profano do Estado, sobreposto aos interesses individuais (ver WEBER, 1999). Para este sociólogo alemão, a modernidade coincidiu com o desenvolvimento das sociedades modernas: uma nova estrutura social, a empresa do capital somada à institucionalização dos aparelhos burocráticos.

68 O *ecopoemas* são um exemplo dessa atualidade de Parra. Nos atentamos a eles no último capítulo e nas considerações finais deste trabalho.

69 Livro originado da tradução que o autor fez da Introdução da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel.

Weber busca, ainda, entender o porquê deste movimento não se repetir de maneira igual fora da Europa – essa modernidade como modernização do Estado racional é europeia, a dessacralização da religião seria não uma consequência de um colonialismo do “novo” mundo, mas o tipo ideal que faz prevalecer o Espírito protestante na esteira do capitalismo no caso americano.

Por esse motivo Jürgen Habermas invoca a obra de Weber quando almeja discutir o caráter temporal da consciência moderna. Ao decretar a modernidade como um *projeto inacabado*, este filósofo contemporâneo atenta para o fato de que para Weber ainda “era evidente a relação interna e não a meramente contingente, entre modernidade e aquilo que designou como racionalismo ocidental” (HABERMAS, 2000, p. 02).

Para Habermas, apoiado nos estudos do historiador alemão Reinhart Koselleck⁷⁰, a modernidade seria algo para além da mutilação do caráter religioso empregado na institucionalidade racional, mas em sua totalidade, a consciência convicta do futuro, ansiosa pela novidade. Ainda para Habermas, esse processo de racionalização das sociedades modernas, encarados como modernidade no sentido filosófico do termo, é justamente o que serve de argumento para os chamados *pós-modernos* conclamarem uma ruptura estético/histórica.

Desse modo a chave da interpretação de Habermas sobre a modernidade está na relação dos seres humanos com o tempo, não em seus acontecimentos específicos devido a uma *pseudocadeia* de consequência patrocinada pelo racionalismo científico, mas no fator da historicidade moderna como ponto central.

Friedrich Hegel é o primeiro a tomar como problema o processo pelo qual a modernidade rompe com o olhar passadista (ver HABERMAS, 2000, p. 24). Apoiado em uma espécie de resgate hegeliano, Habermas diagnostica o fato de que na modernidade o tempo acelera até ficar escasso, havendo assim uma noção ou uma *consciência-de-si* que é parte de um *geist*, mais que isso, de um espírito do tempo (*zeitgeist*). Esse espírito é o presente como uma transição consciente da aceleração, expectativa como heterogeneidade do futuro (ver HABERMAS, 2000, p. 11).

Nesta visão da modernidade, esse é um momento de nascimento da história *em si*, de um singular coletivo, o passado vira uma história universal. Sendo assim, a ideia moderna de tempo é uma mudança no polo da expectativa, pois os seres humanos não esperam mais uma

70 Como é sabido, Habermas parte da ideia de temporalidade de Koselleck, que concebe o tempo moderno como um direcionamento para um devir que tem o novo como possibilidade em construção.

volta ao clássico, nem o resgate de uma história divina, mas têm consciência de sua permanência no tempo, o passado clássico é só o molde desse futuro que está em devir, o novo em construção.⁷¹

A época moderna advogou à *consciência-de-si* em direção ao novo devir, praticada por uma visão subsidiada no *futuro passado* (KOSELLECK, 2006), essa época em que o passado clássico serviu de alicerce para um momento da história em que as vistas não estariam mais direcionadas ao passado, mas sim a esse devir glorioso. Como isso se dá na América Latina, já que este subcontinente se apresenta, diametralmente, como a realização e o fracasso desse devir? Sendo a ferramenta de análise por excelência desse local, qual é então, o papel da poesia latino-americana nesse ínterim?

Promoveu-se, neste ínterim historicista, a ideia de que podemos fazer a história – história *em si*. A modernidade na América Latina é exatamente o polo contrário dessa ideia, pois desde o início a história é feita de fora e para fora, por um sujeito colonizado, medindo a própria história com a régua do colonizador. Se foi possível uma simultaneidade de um singular coletivo na consciência da modernidade europeia, é justamente uma simultaneidade não simultânea que observamos na modernidade latino-americana (ver HABERMAS, 2000).

Como queremos compreender a acepção da modernidade na América Latina, concordamos em partes com Habermas – também com Koselleck, Berman (2007) e outros autores – que separam o viés da modernidade de sua veia do racionalismo social. Contudo, permanece nestas leituras, aquele sentido que Nobre chama atenção na descoberta da modernidade sobre *o novo*, sentido que de alguma maneira exclui uma experiência moderna latino-americana, como vimos no ensaio de Lezama Lima (1988), novamente.

Está claro que modernidade é uma mudança na consciência do tempo. O tempo moderno interrompe a eternidade divina e a história ganha força no sentido de ser a nova medida do tempo (ver MEYERHOFF, 1976). O “novo mundo” americano nasce cercado por esse ideário historicista (ver LEZAMA LIMA, 1988). É o historicismo hegeliano que elege o continente americano como um lugar sem história, como vimos no ensaio supracitado de Lezama Lima, e é, também, o historicismo que advoga por um progresso teleológico e desenfreado, que culminaria no legado latino-americano de se europeizar.

Dessa forma que a antipoesia de Parra emerge como crítica, não só ao sentido modernidade, na esteira da crítica de Nietzsche ao historicismo alemão do século XIX (ver

⁷¹Um aprofundamento desta questão aparece na obra de François Hartog, *Regimes de Historicidade* (2003) (ver HARTOG, 2013)

NIETZSCHE, 2015), mas a antipoesia aparece como esnobe à visão historicista de uma América Latina fadada ao declínio antes da ascensão, mas radicaliza ainda mais, quando se percebe, quanto crítica, inserida nessa visão da modernidade.

Sendo assim, há dois apontamentos importantes para entendermos a emergência da antipoesia. Primeiramente o que Octávio Paz demonstra como sinônimo da modernidade, a civilização: aquilo que Norbert Elias (1990) observou como a constituição de uma sociedade que controlava seus impulsos humanos para adentrar no processo civilizador.

Desse modo, para Paz, a poesia estaria sempre em contraposição à modernidade, pois estaria às margens desse processo de civilidade ou mesmo esnobando suas regras mais básicas (ver PAZ, 1984). Nesse viés, a antipoesia se encaixa como manifestação ruptural desse posicionamento crítico/romântico.

Em outra medida, Koselleck (2006) apontou para a reaproximação entre poesia e história na modernidade. Estes laços desatados desde o fim do período helenístico, passam a reatar-se em meio à escalada da racionalização da sociedade. A poesia reaparece para contar a história e fazer da narrativa conturbada uma semiótica de signos sensoriais, no auge de sua institucionalização e frigidez. Como vimos, a poesia moderna, em seu heroísmo flanante, inaugura um período de observação e documentação da vida *per se*. Assim entra a antipoesia para funcionar tanto como uma nova forma narrativa, quanto para o derretimento dessa forma.

Outro fator importante a se ter em vista são os vieses possíveis dessa modernidade: a via da modernidade como filosofia da história de um lado e, de outro, a via da modernidade como processo de instalação universal de uma modernização. Pensando dessa maneira então, temos a concepção de que todo o mundo está em vias de se tornar moderno, por alguma via. Como coloca Brunner, citando Gianni Vattimo, “enfim, a modernidade é a época em que o feito de ser moderno se converte em um valor dominante”. (BRUNNER, 1992 p. 89)

Na introdução de seu famoso livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), Marshall Berman advoga por essa via da modernidade como processo de instalação universal, para além de uma história *per se*, mas como uma experiência em que o tempo acelerado, somado ao capital, torna todas as relações mais efêmeras, como observado por Karl Marx bem no momento de articulação dessa visão

Berman percebe que, a partir da negociação com as tradições, trazendo à tona seu rescaldo, a modernidade espatifa, derrete e estica, voluntariosamente, a experiência espacial e temporal. Desse maneira, sob esse olhar, a modernidade – como sentido do tempo, mais do

que epistemologia – cria suas próprias lacunas e as preenche com a crítica de dentro para fora, fazendo com que os espaços posteriores, “o novo mundo” da América do Norte e Latina, seja um espaço moderno por excelência.

Independentemente de corroborar com a posição de Berman e dos outros autores, podemos afirmar que há uma experiência moderna latino-americana, mais ainda, talvez, uma *antiexperiência*. Não dá para deixar de observar a modernidade, seja como um momento da história ou como uma experiência desta, como uma manifestação dos afetos da racionalidade perante o espaço e o tempo.

Contudo esse *horizonte de expectativas*, na América Latina, ao contrário de uma consolidação do racional, mesmo que de uma racionalidade instrumentalizada, performa como rompimento. Falar de modernidade sentimental seria uma mirada desfocada, já que não é o exagero do sentimento perante a frieza da racionalidade que se manifesta aqui, mas um modo latino-americano de ser moderno, de experienciar *em si* já é um modo da crítica.

Como mostra o teórico da educação, Marcos Alfaró, essa expectativa do devir, a mudança do *target* histórico, dá-se no conteúdo cultural em que os filósofos do iluminismo “tinham a esperança de que as artes e as ciências fomentariam a compreensão do mundo e do sujeito, promovendo o progresso moral, a justiça das instituições e inclusive a felicidade dos seres humanos.” (ALFARO, 2008, 40).

Alfaró chama atenção para o fato de que Habermas vai relacionar essa expectativa a uma função contestativa, “o vanguardismo, que se rebela contra as funções normalizadoras da tradição e vive da experiência de se rebelar contra tudo que é normativo.” (ALFARO, 2008 p. 40). Essa noção contestatória – que aparece no referente romântico e, novamente, em Baudelaire – resultando deste ideário a busca pelo rompimento crítico, em sua radicalização *pós-moderna*, na circunstancialidade da América Latina, por sua quebra de referencial original, parece impossível, já que a direção do devir latino-americano é um passado glorioso. Não é o *futuro passado*, mas um *passado futuro* do presentismo (ver BRUNNER, 1992).

Marcos Alfaró ainda atenta para a insuficiência da observação histórica do termo, sendo a modernidade o projeto, focando na ideia weberiana de racionalização das instituições a partir do desencantamento e da separação “da razão substantiva expressada na religião e a metafísica em três esferas autônomas: a ciência, a moralidade e a arte.” (ALFARO, 2008, p. 40). E, incluindo esse viés, temos na América Latina, novamente uma subversão, sendo improvável descrever uma separação substancial dessas três frentes.

Mesmo o desencantamento latino-americano parece ocorrer às avessas, sendo mais provável encontrar as mais ousadas manifestações do sincretismo, não só na esfera religiosa, mas em todas as concepções da sociedade, já que nenhuma fronteira é longa ou rígida o suficiente por estas bandas.

3.2 Sobre a modernidade latino-americana

Modernidade sendo um termo originalmente estranho à América Latina é, simultânea e paradoxalmente, o seu constante devir. Ser moderno é o porvir inexorável do latino-americano, e como aponta Berman (1982), com o olhar voltado à América do Norte ou Nestor Garcia Canclini (1989) sob o viés cultural deste subcontinente, a modernidade, por aqui, acabou se atrelando a um projeto político, apesar de inacabado, restaurador.

Como aponta Marcos Pinheiro, em seu livro sobre o historiador peruano Alberto Flores Galindo, “Segundo Alberto Flores Galindo, ao longo da história política peruana, era possível perceber vários momentos em que projetos políticos foram elaborados e compartilhados em torno de uma ideia: restaurar o Império Inca.” (PINHEIRO, p. 173, 2013). Não à toa, Pinheiro acrescenta o livro *Buscando un Inca*, do supracitado historiador, na lista de ensaios de interpretação da realidade peruana do pensador José Carlos Mariátegui – sete ensaios, que nos auxiliam a pensar a questão da identidade peruana, entre a tradição e a modernidade, comportando-se, com isso, como o oitavo ensaio de Mariátegui. Desse modo, o indigenismo peruano (ver FAVRE, 1998) aparece como uma das fontes dessa leitura moderna de interpretação da realidade e da identidade dos povos latino-americanos, presente na obra de etnólogos e literatos, como José María Arguedas, no Peru, Alcides Arguedas, na Bolívia ou tardiamente no novo Cancioneiro chileno⁷².

O escritor mexicano Carlos Fuentes é um dos grandes nomes do *Boom* literário que busca esclarecer essa perspectiva. Em seu livro ensaístico de crítica literária, *Valiente mundo nuevo*, buscando compreender a posição latino-americana na entrada do século XXI, propõe essa mesma discussão sob uma nova dinâmica. Ele aponta para uma crise cultural da América

⁷² Esse traço é extremamente bem explorado pela pesquisadora Natália Schmiedecke, em seu livro *Não há revolução sem canções* (2015).

Latina no que tange o debate entre o moderno tardio e mal visitado e a pós-modernidade estética que adentra as discussões de maneira atropelada naquele momento.

Neste livro, de 1992, ele inicia essa reflexão acerca da crise cultural, apontando para o quinto centenário da viagem de Colombo à América e depois de questionar todos os nomes possíveis para esse evento, desde conquista, descobrimento, reencontro da Península Ibérica com seu espelho ou, mesmo, invenção da América pelas políticas renascentistas, ele se apoia no conceito de *expressão americana*, proposto por Lezama Lima – que já discutimos anteriormente – designando que esta expressão é um sentir-se

[...] parte da Europa, mas que mostra à Europa o seu rosto mestiço, revestido de indígena e negro. E, sobretudo, talvez, imaginação da América, afirmação de que esse continente não acaba de ser descoberto pelos seus homens e mulheres. E só pode ser imaginado, quer dizer, continuado, a partir dos seguintes pressupostos. (FUENTES, p. 9, 1992).

Esse pensamento vai ao encontro do que Sorrilha propõe sobre Flores Galindo na sequência,

Essa restauração apareceu de maneira diversa e, por isso, poderia tanto representar a retomada cabal daquilo que foi interrompido pela chegada dos espanhóis quanto uma espécie de releitura, uma readaptação do passado andino, tendo o Império Inca como uma referência. Tais projetos seriam a manifestação política do passado incaico, que também possuíam suas vertentes culturais: festas, danças, datas comemorativas e rituais que celebravam os mitos, em referência a esse passado ‘glorioso’ do Peru. (SORRILHA, p. 173, 2013)

Desse modo, como demonstra Pinheiro sobre a proposição de Flores Galindo e como aponta Fuentes sobre a novela latino-americana do *Boom*: neste subcontinente há uma vontade utópica, uma vontade no sentido de potencialidade, um excesso de voluntarismo pautado em um devir épico, típico da modernidade. Esse devir, ao contrário de se instaurar no herói, busca restaurar o passado.

Este tipo específico da modernidade, seja ela uma proposição indigenista, seja uma asserção da imaginação expressiva – continuadora do projeto europeu ou não, sendo literária ou política – ou mesmo sem separar uma coisa da outra, jamais deixou de ser uma tentativa além de uma restituição.

Como observou Canclini (2015, p. 352),

[...] como se desenvolve em nosso continente os quatro traços ou movimentos definidores da modernidade: emancipação, expansão, renovação e democratização. Todos se manifestaram na América Latina. O problema não reside em que não nos tenhamos modernizado, mas na maneira contraditória e desigual com que esses componentes se vêm articulando.

A entrada e saída da modernidade, neste subcontinente, atrelam-se a uma espécie de hibridismo, que quebra a pureza da tomada de consciência e do sentido da modernidade tradicional. A modernização da América Latina é seu momento, concomitantemente, de uma relação com a ideia de independência e, também, de sua refundação. Essa metafísica colonial permanente que, após a emancipação, quer voltar a uma consciência idealizada e passadista que sequer fundou.

Conclui-se dessa maneira que a modernidade latino-americana, no lugar de construir uma trajetória em direção à crítica, tem-na como seu desígnio mais perene. Por esse motivo, como vimos no item anterior, todo esse processo que fundamentou a defesa de uma consciência filosófica dirigido ao *novo* – ou um projeto civilizador racionalizante – diante de um flanco de ataque dos intelectuais pós-estruturalistas ou dos estetas *pós-modernos*, neste subcontinente, parece não ter eficácia.

Identifica-se, dessa forma, a dificuldade de estabelecer uma experiência *pós-moderna* em um local em que a modernidade é experimentada de maneira prosaicamente peculiar. Essa não-superação da ambivalência do novo, que chamamos de modernidade criticamente perene, é mais um capítulo de confusão epistemológica em um ambiente conhecido por sua particularidade caótica.

Deste modo que nos apoiamos no trabalho do sociólogo chileno, especialista nos estudos sobre modernidade na América Latina, José Joaquim Brunner, que resume bem isso que ele chama de encruzilhada da modernidade. Segundo ele, “a América, cada vez profunda ou aparente, está, por assim dizer, nesta constelação que é sua própria maneira de estar na modernidade.” (BRUNNER, 1992, p. 103)

Dita de outra maneira, uma primeira consideração da modernidade latino-americana é o que outro sociólogo, Jesus Martin Barbero (1995), chama de substituição do passo linear da modernidade ocidental, por uma diversidade e multiplicidade de signos capaz, neste subcontinente, de associar o passado ao porvir. Este espelho moderno europeu, de maneira coincidente, unifica as tradições e, da mesma maneira, simultaneamente, fragmenta as concepções sobre progresso. Neste caso particular, o homogêneo leva ao heterogêneo.

Neste mesmo caminho, segue o intelectual chileno Jorge Larrain, conhecido pelos estudos sobre a identidade latino-americana, sendo mais um a apontar os paradoxos da modernidade na América Latina. Para este autor, a colonização no seio da modernidade europeia transformou os colonizados em um “outro” da própria identidade, mas não foi um outro de um local onde aquela realização do novo mundo seria consolidada, pelo contrário, este outro foi composto como um modelo apartado dos “seus principais processos pelo poder colonial” (LARRAIN, 2007, p. 1).

Dessa forma a modernidade filosófica do Iluminismo serviu de base para a emancipação perante a metrópole, como uma capa formal, cultural e discursiva, mas jamais permitiu a expansão de uma consciência em direção a um novo modelo. Nem mesmo o modelo de contestação da modernidade é novo no continente americano; conceitos como “revolução”, “socialismo”, “comunismo”, “trabalho”, ou mesmo os meios de propagação de ideias e formas artísticas, como o romance e as artes plásticas, desde o barroquismo ao modernismo vanguardista, são paradigmas emprestados e pouco ou nada reformados.

Para Larrain o sistema em que a América Latina se insere não abre espaço para mais do que uma “prática institucional, política e econômica, em que por muito tempo se mantiveram estruturas tradicionais e/ou excludentes.” (LARRAIN, 2007, p. 1). Dessa maneira podemos afirmar, com base nos argumentos deste autor chileno, que a própria institucionalidade do projeto colonizador não parece criar pontes para a implementação de medidas que abarcaria uma sociedade racional e progressista, menos ainda, uma consciência em direção ao moderno.

Larrain ainda argumenta sobre o século XX, quando “finalmente a modernidade política e econômica começou a implementar-se”, não conseguiu superar as questões culturais e surgiram os limites e os receios, já que, “não obstante as dúvidas culturais sobre se realmente poderíamos nos modernizar adequadamente ou se era acertado que nos modernizássemos seguindo os padrões europeus e norte-americanos.” (LARRAIN, p. 1)

Único fator permanente deste subcontinente é a dúvida. Nunca houve um projeto definitivo e coletivamente aceito sobre o padrão de modernidade que a América Latina deveria empregar. O fato é que, conforme já apontamos, alguns aspectos da modernidade chegam a este subcontinente de maneira não cronológica e desordenada, junto com eles uma

constante desconfiança na multiplicidade dos sujeitos latino-americanos e no espaço geográfico⁷³.

Em alguns momentos atentou-se à necessidade de modernização da indústria e dos modelos econômicos e isso resvalou nos aspectos culturais⁷⁴, mas como essa modernização sem modernidade também afastava o latino-americano por excelência – o autóctone, que já somava a essa identidade – iniciou-se um questionamento ainda maior: não mais sobre espelhar a Europa, mas sobre a desgraçada relação com as metrópoles ibéricas.

Outro viés de análise para a autocompreensão da modernidade latino-americana se abriga no fato de ser diferente da forma anglo-americana. Esse argumento apoiar-se-ia na base que torna a modernidade possível: o alicerce – Reforma Religiosa, Revolução Francesa e Ilustração – não se experimenta definitivamente na Península Ibérica.⁷⁵

Na América Latina, ao contrário dos Estados Unidos, isso ocorre sem os aspectos da racionalidade institucional. Por isso, muitas vezes, a modernidade é lida como uma modernização tardia e não como um modelo de racionalização⁷⁶. Segundo já falamos, a modernidade analisada por Weber se acentua na racionalização das instituições e no modo de vida desencantado e isso é visto mais completamente no *tipo ideal* do encontro do capitalismo com o espírito protestante.

Essa equivocada crença em um tipo melhor de colonização, como sabemos, é fruto, muitas das vezes, de uma má leitura desse conceito de *tipo ideal*, de Weber. O que aqui se afirma não é um consequencialíssimo, como se fosse possível modificar nosso modelo econômico e projeto colonial, para termos mais liberdade e um desapego às tradições. Parece, dessa forma, que só os anglo-americanos são modernos de fato, como uma consequência de suas escolhas e como uma cronologia inescapável.

73 Faz-se importante lembrar aqui a desconfiança de Hegel com os espaços geográficos abertos da América Latina, essa referência aparece no ensaio supracitado de Lezama Lima (1988) e remete a Filosofia da história, do filósofo alemão. (ver HEGEL, 1998)

74 Isso aparece no supracitado livro de José María Arguedas, *Los Zorros* (1971), a trama se passa em uma recente urbanidade em torno da industrialização da farinha de pescado em um porto peruano.

75 Essa ideia é aprofundada na obra de Richard Morse, *O Espelho de Próspero* (1988), na qual ele parte da metáfora shakespereana do Próspero, para analisar o Ariel de José Enrique Rodó (1900). A partir dessa leitura pensando na América Latina como espelho, conseguimos perceber essas ausências de referência interna bem como algumas curiosidades, como o fato de os intelectuais latino-americanos terem leituras muito amplas da realidade, partindo de referências de toda a Europa e até intercâmbios internos, com os Estados Unidos, inclusive, ao contrário do intelectual moderno tradicional da Europa que se atém muito especificamente a sua região. (ver MORSE, 1988)

76 Talvez o filósofo mexicano Leopoldo Zea seja um dos poucos exemplo que conseguem analisar a América Latina a partir dessa chave. (ver ZEA, 1972).

O que afirmamos aqui não é isso, mas sim o fato de que, ao menos artisticamente, experimentamos a etapa da contrarreforma com mais ímpeto e o nosso encontro de um barroquismo tardio, ao contrário de nos impedir de experimentar a verdadeira modernização, deu-nos outros traços de modernidade. Para Octávio Paz, experimentamos isso de maneira mais acabada na literatura,

A grande novidade deste século, em matéria literária foi a aparição das literaturas da América. Primeiro surgiu a anglo-americana e depois, na segunda metade do século XX, a da América Latina em seus dois grandes ramos, a hispano-americana e a brasileira. Ainda que sejam muito distintas as três literaturas têm um traço em comum: a luta mais ideológica que literária, entre as tendências cosmopolitas e as nativas, o europeísmo e o americanismo. (PAZ, 1974, p. 2)

A fundação de uma literatura americana dá um traço continental para a espiritualidade e identidade americanas. Para os norte-americanos, tem uma função acadêmica e de categorização social. Para os latino-americanos, a literatura do século XX é o que os insere de fato no mundo moderno, da competitividade capitalista, das múltiplas traduções e do reposicionamento do debate em função da dicotomia modernização/modernidade.

O fato de a literatura traçar uma ideia de identidade, abarcando um suposto passado mitificado e glorioso, rebelde e mágico, traz à tona os limites e o arcaísmo da modernização neste subcontinente.

Dessa forma Paz conclui que “Mito inumano, o progresso pelo progresso é um culto mais cruel que o dos astecas e babilônicos. Moloch e Huitzilopochtli são deidades benévolas comparadas ao *‘time is money’* do capitalismo e da moral zhdanovista do soviétismo.” (PAZ, 1974, p. 142). Com isso, entra em cena um novo aspecto, uma complexidade moral desse posicionamento sobre o que de fato a modernização pode trazer de benéfico em relação aos posicionamentos mais tradicionais já estabelecidos, seja dos bens de produção ou das instituições.

Esse reposicionamento é uma espécie de inversão de valores quanto à modernidade ser o caminho de iluminação perante a barbárie, já que o que, de fato, desumaniza as relações do ser humano consigo mesmo está muito mais neste aspecto disciplinar do tempo transformado em espaço, visto tanto no capitalismo, quanto no comunismo soviético.

Desse modo Octávio Paz, estudioso da poesia americana, diplomata e nobel de literatura, entende a experiência da modernidade como algo da consciência perante o *id* e não

algo ideológico externo, assim dito: “voltei a minha origem e descobri que a modernidade não está fora, senão dentro de nós”. (PAZ, 1974, p. 143) A conclusão de Paz é que a modernidade é o presente, no sentido temporal exagerado que se confunde com o substantivo presença.

A modernidade é o tempo que vivemos em sua presença. Como um constructo de tudo que vivenciamos, sem o devir exasperante. Sabemos que Paz era um leitor assíduo do filósofo Martín Heidegger⁷⁷ e, por isso, sua modernidade se confunde com a ideia de *ser-no-mundo* deste autor (HEIDEGGER, 2012). É um rompimento com o passadismo inescapável, que não precisa ser uma refundação, uma volta, mas uma nova vivência de tudo que fizemos, por isso essa modernidade é “hoje a antiguidade mais antiga, e amanhã é o começo do mundo, tem mil anos e acaba de nascer. Fala em *nahuatl*, escreve ideogramas chineses do século IX e aparece na tela da televisão. Presente intacto, recém desterrado.” (PAZ, 1974, p. 143)

Paz rompe com a ideia de uma modernidade/tempo, para uma modernidade/espaço, sendo esta “simultaneidade de tempos e presenças: a modernidade rompe com o passado imediato só para resgatar o passado milenário e se converter em uma figura de fertilidade do neolítico em nossa contemporaneidade.” (PAZ, 1974, p. 145).

Por isso a modernidade é inalcançável como “um pássaro que está em todas partes e em nenhuma” (PAZ, 1974, p. 145), pois não é algo em possível concepção para além de um *dasein* (HEIDEGGER, 2012). Este autor mexicano assume toda a crítica à modernidade ocidental, para recriar uma possibilidade de vivência desta no sentido latino-americano, percebendo neste conceito ilustrado a necessidade de se auto-ilustrar constantemente: “Acabamos com as mãos vazias. Então as portas da percepção se entreabrem e aparece o outro tempo, o verdadeiro, o que buscávamos sem saber: o presente, a presença”. (PAZ, 1974, p. 146.)

O que Paz faz em seu método ensaístico é, na maioria das vezes, buscar alargar a visualização dos conceitos, até mesmo de maneira em que ficam rarefeitos ou insuficientes. Cabe a esse método uma tentativa de abarcar uma visão de um todo universal que tem seus limites e fronteiras na experimentação.

Por isso, este ensaísta e poeta mexicano analisa desde as acepções das relações migrantes dos mexicanos nos Estados Unidos até a vivência sobre o conceito de democracia e espiritualidade na literatura hindu. No fim, Paz está partindo do mesmo pressuposto dos outros autores apontados aqui sobre a modernidade ser uma experiência, porém, em vez de

⁷⁷ As referências à obra de Heidegger perpassam quase todo o livro *O arco e a lira* (1982). (VER, PAZ, 2012)

diagnosticar uma experiência inexorável e universal, ele a percebe como um acontecimento subjetivo, relativo à experiência individual e identitária, que direciona um progresso, mas a partir do compromisso com as tradições individuais de uma sociedade, como sua base espiritual e política próprias.

Ao contrário dessa leitura subjetiva, como vimos, no paradigma iluminista a modernidade se constitui em um futuro de um passado que é clássico. Essa leitura eurocêntrica da modernidade está atrelada às ruínas que consolidam os valores de um presente moderno. Se a modernidade é o local para se orgulhar de suas ruínas, a América Latina é exatamente o oposto, um local que, mesmo possuindo as suas, além de as ignorar, cria uma ruptura artificial entre a colonização e seus destroços. Por esse motivo vemos aflorar a ideia do passado glorioso, invocada por repetição mais que por criação do novo.

A ideia de ruína neste subcontinente suscitou muito mais a tentativa de recriar o Império Inca e redescobrir a identidade perdida. Contrariamente ao cidadão grego ou romano, o cidadão autóctone foi deixado em lugar totalmente figurante e, quando resgatado, houve uma tentativa antiquada de revitalização de um passado inexistente⁷⁸.

Ainda sobre as ruínas, passa-se à incorporação de uma descrença na potencialidade do latino-americano e autossuperação de suas mazelas. Por esse motivo José Joaquín Brunner lista uma série de obstáculos à consolidação de uma visão de modernidade europeia que poderia se universalizar neste subcontinente. Brunner (1992) questiona a veracidade de uma experiência comum e mundial, sendo que

existem 183 milhões de pessoas que vivem na pobreza e cerca de 15 milhões de analfabetos, onde a educação em média populacional alcança os 6 anos, onde 30% dos alunos que ingressam no primeiro ano básico não chega ao último e 50% abandona o sistema escolar antes de finalizar a educação primária, cujo PIB per capita caiu 9% na última década e, no qual a inflação alcançou em média 1500% em 1990, e que entre 1982 e 1990 transferiu em média 25 milhões de dólares aos países desenvolvidos pagos por pagamentos líquidos de lucros e juros? (BRUNNER, 1992, p. 91)

Mesmo estando de acordo que a modernidade possa ser algo subjetivo, quem poderia cobrar a persistência desse sentimento moderno? Desse modo, Brunner reconecta a análise, ao menos em partes, da modernidade à modernização. Mas não para afastar a possibilidade de a

78 Não que a antiguidade seja idêntica. Na obra de Flores Galindo essa é a ideia de que a utopia tem lugar no tempo (ao contrário do seu sentido europeu de espaço), no caso de Flores Galindo, o passado incaico.

modernidade acontecer e, sim, para mostrar que ela está sob efeito de um processo lógico, que rumo do centro para a periferia. E como essa periferia pode se constituir em modernidade?

Brunner aponta, novamente, para o fato da tomada de *consciência-de-si* do tempo moderno como primeiro momento da modernidade. Depois, na esteira do sociólogo Anthony Giddens, o autor chileno argumenta sobre a consolidação da modernidade: “de fato, as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas a luz da informação gerada sobre essas mesmas práticas, o que transforma constitutivamente seu caráter” (BRUNNER, 2000, p. 1).

Este sociólogo e pesquisador da cultura chileno demonstra essa consolidação no sentido da crítica, como já postulamos acima “E, por fim, indica como na modernidade o caráter epistemológico, o nascimento de uma crítica, torna-se inerente, como já falamos: Com a modernidade o mundo se volta intensamente autorreflexivo e sujeito ao conhecimento.” (BRUNNER, 2000, p. 1)

Tal sujeição ao conhecimento nos leva ao questionamento sobre o comportamento moderno, assim, Brunner aponta que “Ser moderno equivale a viver e interpretar o mundo como um constante processo de criação e destruição, em meio a séculos de instabilidades e crises”, mostrando, dessa forma, como a postura moderna emerge desse descontentamento, da perturbação entre o criado e o rompido. Assim, Brunner conclui como os modernos compartilham essa sensibilidade especial com “o ‘transitoire, le fugitif, le contingent’, como Baudelaire caracterizou há quase 150 anos sobre a essência desta época.” (BRUNNER, 2000, p. 2). Seguindo esse pensamento, ser moderno na América Latina não é questão de escolha, sendo o fugaz, o contingente, o transitório, a única opção.

Para entender essa conexão da modernidade com a América Latina, este autor propõe uma análise focada em três vias: “Época, estrutura institucional e experiência vital e discurso” (BRUNNER, 2000, p. 2). A conclusão de Brunner, a partir disso, é que essa operação do projeto da modernidade, por ser inacabado, leva-a a ser “Então, a difusão da modernidade – questão diferente dos processos de modernização que sempre operam ‘de dentro’ – tem uma direção estrutural: do polo privilegiado, do centro, para a periferia.” (BRUNNER, 2000, p. 4).

Desse modo o autor chileno advoga pelo fato de a modernidade, embora “transmitida a partir do centro tenha um núcleo comum – um ‘programa cultural’ que gira em torno de uma concepção de futuro caracterizada como um horizonte de diversas possibilidades alcançáveis por meio da ação humana autônoma”. Por isso, “nas sociedades periféricas, por sua vez, os

processos de modernização operam não apenas sob a pressão de forças cegas (mercado, burocracia, secularização, cobertura midiática da sociedade etc.), mas também há agentes sociais e políticos que promovem esses processos.” (BRUNNER, 2000, p. 5)

Esses agentes sociais e políticos caracterizados pelo sentido da modernidade latino-americana passam por um processo de adoção e difusão da modernidade completamente diferente, já que, tendo como lacuna a operação e a percepção, tradicionais da modernidade, eles buscam se adaptar às transformações modernas, ao mesmo tempo em que esta está sendo constantemente posta em transformação.

Por isso, Brunner argumenta que “os processos de difusão, adoção, adaptação da modernidade na periferia configuram, inevitavelmente, constelações culturalmente híbridas, mescla de elementos culturais heterogêneos, descontinuidades e reciclamentos, fenômenos que adquirem sua singularidade exclusivamente dentro do contexto sócio-histórico que têm lugar.” (BRUNNER, 2000, p. 5)

Ainda para este sociólogo chileno, essa modernidade criticamente perene da periferia já nasce “de uma sociedade onde 'tudo o que é sólido se desmancha no ar', eles são o produto do turbilhão causado pelo capitalismo.”. Sendo assim, “É uma sociedade que lança as pessoas num “turbilhão de perpétua desintegração e renovação, de conflito e contradição, de ambiguidade e angústia” (BRUNNER, 2000 p. 6), tal como descrevera Berman.

Essa agitação angustiante não deixa de ser a de um espaço moderno, como conclui o autor chileno, somando as experiências latino-americanas e conectando-as a diversas manifestações universalistas,

Em suma, não existe uma única experiência prototípica da modernidade, localizada fora e acima dos limites da geografia, do tempo, das classes sociais e das culturas locais. Com certeza, há uma matriz comum – capturada com maestria por Berman – mas há uma grande variedade de modalidades espirituais, vitais, materiais, temporais, sociais e espaciais através das quais os elementos dessa matriz são combinados e especificados, dependendo de que seja a cidade de Nova York de Allen Ginsberg, Santiago do Chile na época de Balmaceda, Lima em 900, Buenos Aires entre 1920 e 1930, das vanguardas estéticas latino-americanas do início do século XX, das mulheres islâmicas na esfera pública, das elites nacionalistas da Índia, dos guetos contemporâneos de Kingston ou Brixton e do banlieue parisiense, de Tijuana – aquele lugar “onde as fronteiras se movem” entre o México e os Estados Unidos, ou de grupos que se modernizam sob a influência da tradição confucionista. (BRUNNER, 2000, p. 7)

A partir daí, na sequência de seu artigo, Brunner busca entender a manifestação dessa modernidade em sua especificidade. Sendo impossível de ser captada e interpretada fora dos dispositivos, a modernidade latino-americana padrão corresponde então aos locais, “a cidade, o mercado, a escola, a esfera privada, o consumo, os *mass media*; em geral, portanto desde as mediações – como uma experiência de heterogeneidade cultural”, visitados e observados por “vias de múltiplas hibridações e significados.” (BRUNNER, 2000, p. 8)

Ainda para este autor, há uma argumentação sobre a modernidade latino-americana como adoção do paradigma pós-moderno “*avant la lettre*” (BRUNNER, 2000 p. 8), conforme falamos, não em seu fim, mas sim o seu início como manifestação cultural da globalização. Pois, dessa maneira, vemos como a América Latina se encontra com sua modernidade a partir da crítica “não a partir dos textos escritos, senão a partir das imagens da televisão, não da mão de Kant, senão da Madonna.” (BARBERO apud BRUNNER, 2000, p. 8)

Por isso, em seu sentido mais extremo, a modernidade neste subcontinente não conseguiria se manifestar em plenitude, pois “é imposta pela ausência, obrigando a periferia a assumi-la como simulacro.” (BRUNNER, 2000 p. 9). Restaria à história ser um “baile de máscaras”, quase como se esta história restasse como um apagamento da modernidade, que careceria dos bastidores de uma transmissão efetiva dos valores europeus, isso daria no que Brunner relata como déficit histórico que “levaria a uma experiência da modernidade como disfarce que encobre e dissimula.” (op. cit.)

Daí que Brunner categoriza a modernidade latino-americana, sugerindo que frase de Octávio Paz, “originalidade não é um valor.” (PAZ apud BRUNNER, 2000 p.9), “poderia ser inscrita no limiar da modernidade latino-americana”, lida como expressão “de uma intertextualidade; é produto de transferências, nomeações, apropriações, aquisições, até saques” (op. cit).

Dessa forma que o autor conclui, como chamamos atenção acima, para a observação de como esse processo de hibridismo cultural, para além de transformar a experiência latino-americana da modernidade em algo ruptural e único, em uma experiência que ruma “confusamente ‘para uma abertura para o universal’ (op. cit)

Mas é preciso atentar-nos aos equívocos da leitura de uma América Latina que vivencia *diferente*, no sentido de desconstruída, essa modernidade. E Brunner coloca em destaque os excessos causados pelo que ele chama de *macondismo* e *marianismo*, como equívocos de uma busca permanente da modernidade latino-americana,

O macondismo e o marianismo são fontes importantes da escola do simulacro. Macondismo: seria uma forma de manifestar ‘o misterioso, ou mágico-real, da América Latina; sua essência inominável pelas categorias da razão e pela cartografia política, comercial e científica dos modernos’. Uma estratégia intelectual, portanto, destinada a sublinhar nossa diferença essencial – não nossa modernidade diferente; ‘significa: eles não serão capazes de nos entender (latino-americanos) facilmente’, uma advertência dirigida sobretudo ao mercado acadêmico do norte, onde a moeda da *différance* está negociando em alta. Também significa: ‘modernidade: não o aceitaremos facilmente!’ Ou seja, um sentimento específico de rejeição, mal-estar e desajuste diante da modernidade e seus riscos (BRUNNER, 2000 p. 10)

Ainda caracterizando os conceitos, Brunner destaca que “Macondismo e marianismo estão relacionados e diferem ao mesmo tempo. Ambos têm um fundo romântico inescapável. Ambos procuram responder à pergunta sobre o que é específico da cultura latino-americana. Ambos têm um viés historicista.” (BRUNNER, 2000, p. 11). É exatamente rompendo com essa visão excessivamente lírica e antiquada, fugindo do historicismo romântico, que emerge a antipoesia.

Daí ser possível concluir dessa modernidade aquele caráter identitário que Larrain apontara em seu artigo supracitado, embora a modernidade latino-americana exista, de maneira diferente, em sua autenticidade, a partir, principalmente, de uma “trajetória histórica própria e suas características específicas, sem prejuízo de partilhar muitos traços gerais.” (LARRAIN, 2007, p. 4).

Desta feita que a trajetória latino-americana, da modernidade que vem do centro para a periferia é “simultaneamente parte importante do processo de construção de identidade: não se opõe a uma identidade já feita, essencial, inamovível e constituída para sempre no passado, nem implica a aquisição de uma identidade alheia (anglo-saxã, por exemplo)” (LARRAIN, 2007, p. 4).

Por isso concordamos com o comentário de Larrain sobre como a modernidade e a identidade na América Latina

são processos que vão se construindo historicamente e que não implicam necessariamente uma disjuntiva radical, mesmo que possam existir tensões entre eles. Os traços de nossa modernidade que exploramos, tanto os gerais como os específicos, constituem, para o bem ou para o mal, elementos importantes de nossa identidade atual. Mas nada impede que sejam ajuizados criticamente para enfrentar o futuro. (LARRAIN, 2007, p. 4)

Esse aspecto de construção mútua da modernidade e de uma nova identidade só parece ser possível pelo aspecto que já apontamos da relação da modernidade latino-americana com a tradição. A hibridação entre o sentido do novo e a absorção cultural do outro, tanto quanto de sua própria tradição parece criar uma lacuna, para o sociólogo Carlos Gadea (2007, p. 106),

Na América Latina, “o moderno” se rodeia de uma nebulosa cultural e social nem sequer facilmente constatável quando é confrontada com “seu outro”: a tradição. Neste sentido, é possível deduzir que esta falsa dicotomia conduz uma identificação pouco evidente do moderno, uma espécie de hibridação das experiências e práticas sociais definidora de uma ausência.

Gadea aponta para a peculiaridade do processo latino-americano, como possibilidade de encarnar essa modernidade periférica. Isso pois “Não existe uma linha de evolução imutável da modernidade, um acontecer histórico a priori delimitado por determinadas forças ideológicas, políticas e institucionais”. (GADEA, 2007, p. 106)

Sendo assim, não é possível supor uma América Latina espelho da Europa, tampouco como encarnação eterna da particularidade, que significaria uma representação equivocada de um processo histórico geral, no qual a Europa e a América Latina se constituem em evidente inter-relação, e muito menos a repetição ou transferência linear de “uma realidade” e seus marcos institucionais para ‘uma realização’ e suas adaptações de ordenamento normativo em um contexto alheio.

Com isso, quando falamos de modernidade neste subcontinente, referimo-nos “ao moderno no heterogêneo contexto latino-americano sugere destacar aqueles processos que fazem referência ao disciplinamento, a formalização, a uniformização e a institucionalização de experiências sociais, culturais, políticas” (GADEA, 2007, p. 107). Apontamos, desse modo, como a conclusão de Carlos Gadea se assemelha à dos autores já citados, “Assim, é possível estabelecer a trilogia conceitual que caracterizaria a modernidade latino-americana: modernização que se originaria por meio dessas instituições e que aspirariam a uma universalização dos preceitos políticos, morais e socioculturais” (GADEA, 2007, p. 108). Essa forma de organização exclui uma ordem pré-moderna que este sociólogo aponta como a integração dos sujeitos latino-americanos, a qual não acontece como uma moral moderna imposta de fora para dentro, mas a partir de suas próprias instituições,

Logo após as variadas lutas regionais, políticas, religiosas e de “modelos identitários” sobre as ideias relativas à construção de uma nação, o peso sobre a consolidação de uma determinada “ordem” da sociedade recairia em

instituições especializadas funcionalmente (instituições políticas, educativas, de higiene e saúde, econômicas e jurídicas) (GADEA, 2007, p. 108).

Por isso que nos apoiamos na conclusão do autor, quando este atesta contra a impossibilidade de referir-se a “uma específica ‘ordem moderna’”, tornando-se mais adequado falarmos em “uma ‘dinâmica da modernidade’” (op. cit), já que “Sem uma específica ‘ordem’, a sociabilidade latino-americana se apresenta sempre ante um espelho que devolve imagens contraditórias, incertas e mutáveis.” (op. cit).

É importante frisar, nesse ínterim, como a América Latina faz de suas mazelas uma espécie de *virtù* talentosa perante sua *fortuna* desalentadora, não como “desenlace ordenador e organizador da vida sociocultural”, conseguindo “definir a ‘sua modernidade’ como um produto histórico que não esquece que foi precedida por uma ‘outra ordem’ identificada com a injustiça, o subdesenvolvimento, a pobreza, a violência e a heterogeneidade, com uma ‘ordem caótica’”. (op. cit). Ser moderno neste cenário, ante o nascimento de uma modernidade criticamente perene, é distopia.

Ainda discordando de Habermas quanto a um projeto que envolveria uma ordem pré-moderna, Gadea apoia-se na leitura de Agnes Heller, para acrescentar que,

É na América Latina onde mais se pode afirmar que o termo “projeto da modernidade” não é de todo apropriado. Um projeto pode ser levado adiante de diversas formas, existindo, assim mesmo, um ponto em que é possível dizer-se que foi concluído. Nesse sentido, a modernidade não é um projeto. Suas categorias estão em um estado de atividade constante. (GADEA, 2007, p.112).

Como vimos nos capítulos anteriores, a antipoesia é primeiramente o resultado de uma concepção da poesia como uma espécie de visão de mundo, como um embate dialético, no sentido de sempre lidar com uma leitura social. A antipoesia é, então, o resultado de uma concepção tipicamente latino-americana que vem atrelada com a concepção de poesia.

Ao contrário de outros lugares do globo, a poesia latino-americana se dispõe como a inauguração de novos pensamentos sobre o universo. O desenvolvimento de uma consciência crítica própria da modernidade assiste na América Latina algo em paralelo com o crescimento de sua literatura e o rompimento com a ideia prévia de um projeto ambíguo de fundação pré-moderna.

Essa absorção da modernidade de maneira singular gera uma marca nas sociedades latino-americanas que se expressa não só em suas vanguardas literárias, mas evidencia na

forma de olhar a teoria da história, em sua historiografia e também na forma de sua poesia e literatura de modo geral.

Dessa forma precisamos observar como se dá esse contexto performativo da modernidade neste subcontinente, já que essas ideias importadas – *fora de lugar* – demonstram certos mal-entendidos na história desse continente, fato que fica evidente no ensaio já analisado de Lezama Lima, dando sempre a impressão de que há uma eterna dependência de um pensamento que não consegue criar nada de novo, ou seja, isso se dá tanto econômica, social e literariamente, como fatores funcionando em conjunto.

A história da arte e da literatura se desdobra como uma série de movimentos antagônicos: romantismo, realismo, naturalismo, simbolismo, com isso vemos que “tradição não é continuidade e sim ruptura e daí que não seja inexato chamar à tradição moderna: tradição da ruptura. A Revolução Francesa continua sendo nosso modelo: a história é mudança violenta e essa mudança se chama progresso.” (PAZ, 1984, p. 133)

Diante destas visões sobre a modernidade latino-americana chegamos a algumas conclusões que nos ajudam a compreender o surgimento da antipoesia neste cenário. Como já vimos, na intencionalidade de explicar a história da identidade latino-americana na modernidade, as artes, principalmente a literatura poética, emergem como uma crítica em uma modernidade que já promova um discurso crítico por si mesmo. Mas qual a contribuição da antipoesia nesse ínterim?

A antipoesia surge cronologicamente após as grandes vanguardas que cederam lugar ao Boom literário – no lado da prosa latino-americana. Geograficamente ela surge em um ambiente altamente corrompido e exasperado pelo pós-guerra e vai ter seu auge nos *boulevards* chilenos, durante a campanha para a presidência de Allende, primeiramente contrário a este candidato e ao insuficiente discurso ideológico e, após o golpe do general Augusto Pinochet, molda-se em uma atitude mais radical crítica a qualquer tentativa de transformação social lírico/empírica e cada vez mais extrapolando o discurso poético.

Basicamente temos na antipoesia a síntese desse sentimento latino-americano de construção subjetiva da modernidade – mesmo que sem sujeitos, mas individual – a partir da supressão daquele devir prometido e utópico. Mas, também, a antipoesia de Nicanor Parra não é, tampouco, uma promessa de restauração⁷⁹.

79 Em um primeiro momento Parra ignora essa restauração, mas depois se volta para algumas causas que abrangem o meio ambiente e a economia mapuche.

Se, como pontuamos neste trabalho, a base da noção moderna na literatura e no discurso filosófico está em uma autoconsciência temporal, focada no aparecimento e sentido do novo e de uma causalidade histórica para a construção do progresso, então, o próprio *macondismo* e *marianismo* típicos dos letrados latino-americanos já rompem ou, pelo menos, atrasam essa ideia de um processo de modernização. O misticismo é uma inversão latino-americana, com relação à ideia de *duração*, na modernidade (ver BERGSON, 1999; MEYERHOFF, 1976).

Sendo assim a antipoesia é ainda mais radical neste processo de rompimento, pois, na esteira do *nietzscheanismo*, tanto do rompimento com o historicismo, quanto no rompimento com o *místico-lírico-mágico*, de uma pseudo-salvação ideológica – discurso de superioridade das camadas populares invisíveis. A antipoesia, neste sentido é antitemporal e antiduração, quase ignorando o processo da modernidade, ou somente tangenciando-o.

Octávio Paz, novamente, é quem parece identificar o alicerce que mantém a antipoesia na discussão moderna. O nobel de literatura comenta que “O sonho de uma comunidade igualitária livre, herança comum de Rousseau, reaparece entre os românticos alemães, aliado como em Holderlin ao amor, só que agora de um modo mais violento de denunciador.” (PAZ, 1984, p. 62)

Os românticos são os primeiros a subverterem os valores do momento iluminista com uma agressividade estético-discursiva, mais do que isso, “[...] o gosto pelo sacrilégio e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Em uma palavra, a ironia – grande invenção romântica. Precisamente a ironia – no sentido de Schlegel: amor pela contradição – define admiravelmente o paradoxo do romantismo alemão.” (PAZ, 1984, p. 63).

Dessa maneira a antipoesia nunca perde esse laço com o momento moderno, traçando seu diálogo de maneira corrosiva, sacrílega e irônica, mas não exatamente romântica, pois subverte também as idealizações e o historicismo, recorrendo à ironia cáustica, sem pressagiar o sonho de uma sociedade igualitária, como seus antecessores, como Neruda, por exemplo.

A única coisa que Parra herda de fato desse romantismo – que chega acompanhando o vanguardismo modernista, através da metaironia (ver PAZ, 1984) – é a via irônica para leitura da realidade. Mas, ainda assim, a antipoesia parece se opor justamente ao caráter pantocrático apontado por Paz no que se refere ao romantismo. A busca por uma América Latina a partir do nada, contra o tempo da revolução, como seria o tempo original da poesia, antiduração e anti-histórico (ver PAZ, 1984, p. 67).

Assim Paz caracteriza o romantismo,

Religiões românticas: heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões. A ambiguidade romântica tem dois métodos, no sentido musical da palavra: um se chama ironia e consiste em inserir dentro da ordem da objetividade a negação da subjetividade; outro se chama angústia e consiste em deixar cair na plenitude do ser uma gota do nada. A ironia revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio da identidade. A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião. (PAZ, 1984, p. 68)

A antipoesia parece muito mais buscar ser uma gota de ser na plenitude do nada, contrariamente ao caráter do romantismo de tentar ser a gota de nada na plenitude do ser, como Octávio Paz aponta. Essa ironia angustiada, como resposta ao absurdo dos românticos, tem seu contraponto em uma ironia sem angústia, fora do tempo histórico e da revolução, que é a da antipoesia.

Dessa forma, concluímos que a periferia do mundo se aceita como um movimento da modernidade, sendo o que resta desta, e, sempre, esperando o que está por vir, mas dá uma resposta – que é uma fenomenologia – advogando da percepção como um momento crítico, pois o sujeito dessa percepção é um sujeito metafórico, sem que se chegue ao procedimento de uma consciência-de-si, mas, ao mesmo tempo, esse sujeito se conforta no realismo mais direto de um ultra materialismo, lamentando as ações que o colocam à merce da identidade latino-americana. Esse subjetivismo, que não tange factualmente a consciência-de-si, não atinge, com isso, o total processamento do novo, do que viria a ser o moderno da modernidade.

Permanece sempre nisso que chamamos de modernidade tardia. Mas não atribuamos valor negativo, pelo contrário, esse desajuste é o que torna a história latino-americana justamente atrelada ao que conhecemos por realismo mágico ou uma espécie de *puro sumo* do caos. Esse desarranjo, em verdade, é o espaço em que o sujeito latino-americano se torna de fato histórico, quase como se conseguisse reproduzir uma sintonia entre as teorias de Parmênides e Heráclito, sonhada por Heidegger, justamente na saída heideggeriana em que sua capacidade de poetizar a designação do ser das coisas tornar-se-ia algo intrínseco.

Mas não é um ser tradicional que o latino-americano atinge, é no máximo um ser sem ontologia, um ser disperso e, por isso, falseado, cambaleante, mais propenso ao lamento materialista. Poetificado nas penas dos transeuntes do iletramento da Cidade letrada, os poetas

– às vezes os ensaístas, também – que acabam sendo os grandes responsáveis por contar a história. Não à toa sangue, suor e lágrimas são três fluídos despejados por sensações, sentimentos, a parte racionalizada de uma tarefa irracional.

A linguagem, principalmente destes detentores de uma pena transviada e revolucionária, transforma a ilusão do ato de perceber – tão refutada pela modernidade – em pedra de toque de sua própria história. É assim que, primeiro Huidobro, e, depois Neruda e Vallejo, iniciam uma trajetória chamada de antipoética, que é a da história contada em poesia.

Depois vem Parra, com sua montanha-russa, conceituando a antipoesia e soltando exatamente sangue pelas ventas, não de suas próprias veias, mas sangue do leitor, o qual é agora o responsável pela história desse sujeito metafórico, ele próprio subjetivado e, por fim, ironizado como parte da sociedade. Em termos comparativos, Neruda e Vallejo prezam pelos versos humanizados de um sujeito invisível porque, inviabilizado, Parra preza pelo homem imaginário, não o imaginado pelos materialistas dialéticos, mas que tem capacidade de imaginar, deixando automaticamente de ser um sujeito nos moldes modernos.

A modernidade periférica, da qual Parra trata com lucidez em sua busca, é a modernidade poetificada da percepção, de um novo sujeito, mas não um homem novo, como o *homem-soviético* que muitos espalhavam neste subcontinente, mas, talvez de um *anti-homem*, um homem moderno que foge de si enquanto tende, paradoxalmente, a busca de ser verdadeiramente. Não confundir com o *dasein heideggeriano* ou *ubermensch* nietszcheano, ou confundir um pouco, misturar um pouco e fazer descer da montanha um Cristo de Elqui, o Zaratustra dos trópicos, sujeito metafórico ironizado, como buscaremos fazer no próximo capítulo.

A antipoesia está, desse modo, para a América Latina, como a superação dessa via criticamente perene da modernidade. Como dispõe Canclini (2015, p. 353), “Em síntese, a crise conjunta da modernidade e das tradições, de sua combinação histórica, conduz a uma problemática (não uma etapa) pós-moderna, no sentido de que o moderno se fragmenta e se mistura com o que não é, é afirmado e discutido ao mesmo tempo.”

3.3 A crítica antipoética à modernidade latino-americana

No subcapítulo anterior, identificamos um núcleo de experiências da modernidade na América Latina, mostramos suas múltiplas faces e exploramos a inversão do signo moderno neste subcontinente. Dessa forma, conseguimos mostrar como a antipoesia viria a ser uma alternativa de criação diante dessa modernidade, tendo em vista o imperativo da crítica moderna neste subcontinente.

A modernidade ilustrada propôs uma forma escrita da história (KOSELLECK, 1998; HARTOG, 2013) que revelaria uma direção progressiva de uma eticidade. A crítica a essa formação fomentou uma escrita “revolucionária”, desde o *flâneur* de Baudelaire, até os passeios pelo cemitério, revivendo os mortos, de Jules Michelet (ver HARTOG, 2017). Houve, inclusive, a sociologia positiva, que entrou em cena para reorganizar os fatos e neutralizar o ímpeto subjetivo da contestação romântica.

Já na América Latina, essa discussão aparece travestida pelo conservadorismo às avessas do barroquismo tardio (CHIAMPI, 1998) e o vanguardismo modernista, pouco diverso de um romantismo tropical. Esse contexto temporal e espacial fez irromper neste subcontinente um lirismo engajado, travestido de reencenação histórica. Dar voz aos derrotados, esquivar do espelho – tanto o americano quanto o europeu –, reescrever a prosperidade do passado, identificar o latino-americano, são algumas, dentre outras, missões impostas ao intelectual letrado local.

Como já mostramos, o ensejo mais famoso ficou por conta dos poetas, que ocupavam uma espécie de camarote mendicante. Ignorados pela elite letrada, mas não necessariamente vagabundeando pelas cidades, observavam as alterações das crescentes cidades latino-americanas bastante de perto, ganhando, a partir dos anos 1950, espaço na documentação da história política, retratando as tentativas de modernização e impondo um olhar lírico para essas evidências.

Como já foi exposto, isso ocorre desde o vanguardismo, mas ganha ares de seriedade com os prêmios Nobel de Literatura de Gabriela Mistral e, posteriormente, de Pablo Neruda. A obra deste último ainda somada às criações de Cesar Vallejo os colocam como primeiros a reprogramar o olhar vanguardista perante a história da modernidade latino-americana. Já a antipoesia nasce exatamente nesse ponto contestatório. No momento em que se estava buscando a verdadeira história da América Latina e de seus “pais fundadores”, a antipoesia

apareceu para questionar exatamente a forma de escrever essa história e esse sujeito para quem se escreve.

Em um primeiro momento, ela parece ser essa maneira de *reescrever/redescrever* a história, com uma pitada radical, rompendo com todas as tentativas anteriores. Depois a antipoesia passa a abarcar o que os pensadores em ascensão daquele momento, acabando por questionar, inclusive, a necessidade da escrita. A antipoesia se desenvolve na direção de uma espécie de crítica total, tensionando as camadas desta até experimentar sua implosão, como um niilismo ativo.

Em outras palavras, sendo a experiência da modernidade difusa e, para além disso, na América Latina, tendo sua origem subversiva com relação à trajetória básica do conceito, a antipoesia aparece levantando dúvidas inclusive no que se refere a essa crítica.

Sendo, ainda, os discursos críticos da modernidade, bases para o questionamento dos postulados e valores modernos, o que damos o nome – muitas vezes equivocadamente – de *pós-modernidade*, emerge, neste subcontinente, uma via de maneira descentrada pela experiência periférica. Dessa forma dá-se o fato de que a antipoesia aparece como a radicalização deste, ou seja, um descentramento deste descentramento.

Contudo, como já se evidencia, há uma ferramenta discursiva tipicamente moderna que Parra jamais abandona: o recurso da ironia. Tal como a crescente *post-modern literature* dos americanos que asseveram os questionamentos da *popart* e do *kitch*, Parra busca retirar quaisquer resquícios de inocência dessa ironia, levando seus limites ao extremo do discurso. Suas imagens irônicas, substituindo a comunicação escrita como um falseamento da linguagem, parecem servir, até certo ponto, como uma espécie de limbo poético.

Concordando com Lezama Lima e Octávio Paz sobre a ideia de um sujeito latino-americano metafórico em sua constituição básica, sendo sua composição derivada de bases do misticismo cosmogônico dos povos originários, caótica, sempre entre o real e o mágico – mesmo que nos desviemos dos excessos do *macondismo* –, percebemos ao menos a evidência de que esse sujeito segue o momento da linguagem, pois é um sujeito que prioritariamente se diz e luta para se dizer⁸⁰.

Desse modo a antipoesia *parreana* nunca se absteve dessa situação da linguagem/discurso e quando perguntado sobre essa conjuntura no Chile, Nicanor Parra atenta-se para uma crise epistemológica, que é justamente a crise discursiva da modernidade –

80 Parra diz nessa entrevista a Joaquín Carbonell: “Mestre, foi uma surpresa para mim, encontrar no Chile uma língua muito viva, um idioma muito fresco” (PARRA In CARBONELL, 1994)

alardeada por autores como Jean-François Lyotard (1989), Gilles Deleuze e mais especificamente por Jean Baudrillard (1991). Dizia Parra neste cenário,

É preciso informar-se, tomar nota do fato de que há uma crise do discurso. É preciso ler a fundo os teóricos franceses, especialmente Baudrillard. Este insiste como as pessoas da América Ibérica são mais vitais, mas ele acrescentou também, lamentando-se, que os escritores latino-americanos manejam um discurso que não vai além, um discurso que não é americano, mas de origem europeu e que na própria Europa já está obsoleto. E então ele arremata ‘O que quer dizer tudo isso? Que é preciso propor algum discurso que tenha a ver com nosso mundo e essa é a ideia chave dos antidiscursos’ (PARRA In CARBONELL, 1994)

Mais adiante perguntado sobre os surrealistas, Parra volta a demonstrar preocupação quanto ao ato de dizer algo que não esteja perdido no tempo. Dessa forma, crê ser preciso frear o ímpeto discursivo, da tentativa pura de contar a história. A solução é a mesma que Parra vinha apresentando desde seu famoso discurso *los poetas de la claridad*, que trata da necessidade de romper com o *poeta semideus*, que diz tudo olhando por cima do povo. “Mas estão na tradição greco-latina. A palavra-chave aqui é gênio; o autor como gênio; o poeta como um semideus. O próprio Huidobro caiu nisto. Contrariamente, eu, pessoalmente, prefiro trabalhar com a ideia do poeta como um homem da montanha” (PARRA In CARBONELL, 1994)

Esse homem da montanha não é o do monte Olimpo, que o autor critica em seu antipoema *manifesto*, mas uma espécie de homem que desce do monte em direção às ruas. A partir dessa perspectiva se indica que mais vale não cooptar nem distribuir qualquer discurso ou sentido de salvação, do que buscar uma salvação artificial para o sujeito latino-americano, que em si mesmo não tem vida física.

O estabelecimento dessa posição, de olhar para as ruas através da poesia, para Parra, está na cultura e ideia de civilidade greco-romana. Mas mais do que isso, está na forma de olhar para a história, de maneira inversa, não buscando necessariamente uma dialética direcionada à novidade, mas momentos de ruptura – de julgamento da história –, de modo que a modernidade trazida para cá não é nada mais que o conjunto dispositivo grego, os limites discursivos da Grécia Antiga e suas descobertas,

Vou dizer uma coisa um pouco escandalosa; não sei como cheguei nessa conclusão: O medievo europeu é o que põe em juízo o Renascimento. Mas por que o Medievo? Esse é o ponto chave: é a Grécia. Quem põe em questão a Grécia? Roma. Os conquistadores trouxeram o medieval, o grego, acrescentando o aborígine. A riqueza que você encontra aqui provém da

Grécia, o popular, que está absorvido pela televisão. (PARRA In CARBONELL, 1994)

O olhar antipoético é o da subversão da história. Parra quer parar de procurar no devir do “aborígene” as soluções e valores trazidos pela modernidade, mas para ele, na verdade “é preciso retroceder”(op. cit) ainda mais. Seguindo o raciocínio de Parra, o entrevistador, Joaquim Carbonell, então pergunta se “A Europa seria Roma; decadência e bárbaros, América? E uma terra virgem como a América Latina ainda precisa ser descoberta...” (op. cit). Em que Parra responde, deixando o raciocínio do entrevistador confuso: “Você usa a palavra bárbaro pejorativamente?/Como queira.../Ah sim? Tenho minhas simpatias pelos Estados Unidos.” (op. cit.)

Neste momento já se evidencia a linha de pensamento da atitude antipoética, que aqui o leva a um certo conservadorismo. Essa lógica da antipoesia, anárquica, de coesão muito mais com a atitude do que com as ideias de programas dos partidos estabelecidos, faz com que o entrevistador não se mostre surpreso e esse é o panorama básico da antipoesia desde então, o choque vindo de alguém que antes de mais nada precisa romper paradigmas para sobreviver: o sentido está em quebrar o sentido.

Sendo assim, neste subcapítulo continuaremos a propor a leitura documental dos poemas de Nicanor Parra. Em suas opiniões, já é evidente que Parra está tentando romper com qualquer tentativa clara de explicação tradicional, mas mostraremos, também, como nos poemas isso se evidencia em uma espécie de desenvolvimento temporal, que indica cada vez mais uma proximidade do poeta com a sua própria experiência poética, para além das linhas e do papel.

Dessa forma, na transição entre a poesia e a antipoesia, temos o último poema de seu primeiro livro *Solilóquio do indivíduo*, no qual começa a acontecer o que chamamos anteriormente de transição do homem invisível para o homem imaginário. Um poema que vai contando (ironizando) uma espécie de história do mundo, como os *bestsellers* sempre gostaram de fazer.

Parra marca, neste antipoema, a sua provocação às tentativas de leitura primitivistas da história, essa busca constante por um passado glorioso, seja na consciência moderna, seja na consciência antiga, “Talvez seja melhor voltar àquele vale,/Àquela rocha que me serviu de lar,/E começar a gravar de novo/De trás para frente/O mundo ao revés./**Mas não: a vida não tem sentido.**” (PARRA [Grifo nosso] 2019, p. 47).

Em outro poema, Parra analisa os *Vícios do mundo moderno*, dentre os vícios listados: “O automóvel e o cinema falado,/As discriminações raciais,/O extermínio dos peles-vermelhas,/Os truques de alta bancada,/A catástrofe dos anciãos,/O comércio clandestino de brancas realizado por sodomitas internacionais.”(PARRA, 2019, p. 40)⁸¹. A modernidade tenta dar um sentido para a vida, que Parra quer combater, como combatem, também, os ditos teóricos “pós-modernos”, mas o combate de Parra é *antidiscursivo*. E vai se tornando cada vez mais assim,

O mundo moderno é uma grande cloaca:
Os restaurantes de luxo estão apinhados de cadáveres digestivos
E de pássaros que voam perigosamente a pouca altura.
Isto não é tudo: os hospitais estão cheios de impostores,
Sem falar nos herdeiros do espírito
que estabelecem suas colônias no ânus dos recém operados. (PARRA, 2019, p. 42)

Dessa forma, apoiamo-nos na leitura da crítica literária Marcela Guzman, que observa neste antipoema a consolidação de uma atitude de não-adesão da modernidade

e na necessidade de rever a história, numa dialética que tem como meta a concretização de um projeto global: onde o social vem em primeiro lugar e onde o que se apresenta como absolutamente verdadeiro e sacralizado deve ser questionável, para assumir com consciência e respeito a heterogeneidade contextual dos povos latino-americanos. (GUZMAN, 1996, p. 398)

Não parece claro que haja um projeto global advindo da antipoesia, mas sim um *antiprojeto*, uma necessidade de não fundar quaisquer saídas. Ainda assim, a via social ou profana vem para desestruturar o sacro. Por isso concordamos com Guzman quando ela diz que “Parra postula uma transformação da expressividade literária canônica para outra que serve para moldar a objetividade social, em que os referentes são os mesmos utilizados pelo homem comum.” (op. cit).

Concordamos ainda que neste momento a ferramenta fundamental da antipoesia está na modificação da linguagem, “o autor recorre mais à linguagem informativa do que à expressiva: ‘Os criminosos modernos/estão autorizados a comparecer diariamente parques e jardins...’” (GUZMAN, 1996, p. 398). Não à toa, a ironia será um recurso inexorável.

⁸¹ É preciso chamar atenção para uma descrença na ciência moderna, que acontece também com Nietzsche após a publicação de *Gaia Ciência* (1882), que cairia, provavelmente muito mal para Parra nesses tempos atuais. “A confiança exagerada em soros e vacinas”. Mas é preciso entender que até mesmo a ciência está sujeita à historicização da verdade.

O objeto sacralizado pela poesia moderna é desmistificado na antipoesia na qual “o emergente marginal se apresenta como o fio revelador de significados, objetivos e valores que aparecem sublimados nas obras modernas diante das práticas sociais que legitimam o universo do que é estritamente considerado culto.”(GUZMAN, 1996, p. 398)

Por esse motivo, em conclusão, a antipoesia revela seu afastamento das explicações puras, levando à confusão dos signos, nos quais “A uniformidade deve ser evitada e as contradições internas que revelam uma heterogeneidade sociocultural devem ser aceitas.” (GUZMAN, 1996, p. 403). Uma atitude que evidencia tanto a posição de hibridez diante dos signos, quanto uma dúvida permanente no âmbito da ideia de entrar ou sair da modernidade (ver CANCLINI, 2015).

Alguns traços dessa predisposição de modificação da linguagem aparece desde os primeiros antipoemas. Um dos mais categóricos nesse sentido é o poema *Mudanças de nome*, de *Versos de Salão* (1962), em que o antipoeta declara objetivamente “Vou mudar os nomes de algumas coisas/Minha posição é esta:/O poeta não cumpre sua palavra/Se não muda os nomes das coisas.” (PARRA, 2019, p. 51)

Este antipoema é muito mais o exercício de estabelecimento do papel do poeta, do que um olhar crítico para com a situação discursiva de seu tempo, embora outra declaração já evidencie o quanto a atitude antipoética se forja na disposição de “esticar a corda”, entrando em embates com todos os posicionamentos políticos, “Todo poeta que se preze/Deve ter seu próprio dicionário/E antes que eu me esqueça/Até o nome de deus é preciso mudar/Que cada um o chame como quiser:/Esse é um problema pessoal.” (op. cit.)

O que chamamos aqui de atitude do antipoeta se radicaliza ainda mais quando, para além do discurso, ele questionará os limites temporais de sua época. Por isso voltamos nossa análise para o período de modificação da atitude antipoética justamente sobre o questionamento do tempo. Quando Parra é convidado a passar um tempo em Moscou, em 1967, estuda a poesia local e escreve alguns poemas que dialogam com o realismo-socialista soviético. Fica evidente essa disrupção temporal em um dos poemas mais eloquentes de *Canciones Rusas* (1967), *Último Brinde*,

Queiramos ou não
Temos apenas três alternativas:
O ontem, o presente e o amanhã.
E nem sequer três
Porque como diz o filósofo
O ontem é ontem

Pertence a nós apenas na memória:
 A uma rosa que já se desfolhou
 Não se pode arrancar 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. (2019, p. 95)

Nesse poema, todo um comportamento antipoético que viria da observação intransigente dessa modernidade criticamente perene parece se consolidar na ironia de uma consciência que, apresentada ao futuro como possibilidade, tem-no como “o dia que nunca chega”, mas em que estamos completamente presos, como o devir latino-americano, atestado em um local onde ele deveria ter se estabelecido, para os intelectuais latino-americanos, como a União Soviética.

Mais tarde, em 1972, Parra lança *Emergency poems*, um dos primeiros escritos após a publicação de sua primeira compilação – *Obra Gruesa* (1969). Este livro parece fazer a transição entre o período de refundação da análise através da prática discursiva e da observação histórica, como já desenvolvido em *Canções Russas*, e um período de falência discursiva – o antidiscursivo, de fato – em que o antipoeta apostará nas instalações e outras formas de poesia comunicativa e visual.

Estamos falando de um momento em que a esquerda chilena dispõe de elementos de força e unidade, reunida principalmente nos bulevares de Santiago. Temos um Parra radicalmente contra todos os personagens que lutam pelo poder neste momento, satirizando-os e elevando o tom crítico, colocando-se em uma posição entre sábio e indiferente. Diante daquele futuro que nunca chega, o antipoeta parece fundar sua via do pensamento, focado em um presentismo, que não ignora o passado, mas que o utiliza sem se preocupar com a tradição de observação histórica.

Ironizando a via pacifista e democrática, que sob seu olhar anárquico não atendia os interesses de todo o povo, que não olhava senão de um castelo para o povo, analisa a situação

temporal através de seu antipoema *Tempos modernos*, no qual diz “Atravessamos tempos calamitosos/impossível falar sem incorrer em crime de contradição/impossível calar sem se tornar cúmplice do Pentágono./Sabe-se perfeitamente que não há alternativa possível/todos os caminhos levam a Cuba.” (PARRA, 2019, p. 158).

Infeliz com a detecção da impossibilidade de construir algo para além do sentido da revolução – discurso falido, pra ele naquele momento –, o autor se coloca contra as idealizações, denunciando um ar poluído em “respirar é um ato falho./O inimigo diz/que o país tem toda a culpa/como se os países fossem homens.” (op. cit).

Na contramão da crítica ideológica, Parra enxerga otimismo onde os olhares são pessimistas e pessimismo quanto às observações otimistas, mais *do contra* que nunca, conclama metaforicamente que “Nuvens malditas revolteiam em torno de vulcões malditos/embarcações malditas empreendem expedições malditas/árvores malditas se desfazem em pássaros malditos:/tudo contaminado de antemão (op. cit.)

Constitui-se assim a via da antipoesia, da contramão, *antidiscursiva*, *antidialética*, simplesmente *anti*. Como evitar a posição niilista de contrariedade por si? Através do recurso irônico, utilizando o sujeito antipoético como um mediador da análise e dos personagens em jogo, veremos, inicialmente, como o autor trabalha sua saída criativa com os discursos – modificando aqui a linhagem deste, abrindo-se para as pregações e sermões poéticos – com o seu Cristo de Elqui, sendo este algo entre um desviado e um salvador religioso, bem característico da caoticidade latino-americana.

Assim, tendo a modernidade latino-americana os olhos na nuca, voltados para trás, encararemos a antipoesia sob a possibilidade de, para além de uma via antimoderna, seu encaixe no que o antropólogo Bruno Latour investiga por *amodernidade*. Por não dispensar miradas específicas, retroagindo à história de qualquer maneira, sem necessidade de verificação das redes e de uma racionalidade pura, a antipoesia intensifica o deboche para com o sentido, alargando os limites tradicional e, muitas vezes, automaticamente impostos.

Analisaremos então, primeiramente, a radicalização da ferramenta moderna da ironia em todas as direções. Seja na mediação discursiva entre um pseudo salvador e seu povo eleito, como o último refúgio para uma via crítica da modernidade. Para depois, observar na atitude poética a busca de uma quebra total desta mediação, estendendo seus esforços para a radicalização da via irônica e disruptiva da experiência moderna latino-americana.

3.4 Um Zaratustra dos trópicos ou o último refúgio da crítica: Uma análise de *Sermões e prédica del Cristo de Elqui*

O cenário político chileno nos anos 70 foi extremamente significativo, evidenciado sob o título de uma *Experiência Chilena* pelo historiador Alberto Aggio (2002, p. 15), “Os três primeiros anos da década de 1970 constituíram-se num dos momentos mais significativos na história do Chile contemporâneo.” Uma situação completamente nova se forjava no cenário político, um candidato de esquerda, apoiado por uma grande frente popular e democrática, chegava ao poder sob a promessa de estabelecer o socialismo de maneira institucional.

Assim, Aggio comenta que “fato mais marcante desta experiência histórica foi a tentativa de construção do socialismo por meio de mecanismos legais e institucionais de um Estado representativo e democrático, como o que existia no Chile ao iniciar-se a década de 1970”. Ainda para Aggio, o que ele chama de “opção diferente de construção do socialismo” (AGGIO, 2002, p. 15) representou uma modificação em todas as esferas sociais, desde a economia, mas também nas relações culturais (ver SCHMIEDECKE, 2015).

Contudo, despertando a fúria e desespero dos setores mais reacionários, aliado por uma constante vigilância americana, “o seu fracasso em 11 de setembro de 1973, quando foi deposto por um golpe militar, contribuiu para reacender a discussão em torno da validade de se realizar a construção do socialismo através da democracia.” (AGGIO, 2002, P. 11)

Sobre isso o historiador ainda argumenta que “O fracasso da experiência chilena em 1973 foi sobretudo o fracasso de um governo de esquerda, cujo projeto de transição ao socialismo não conseguiu traduzir-se numa grande criação política capaz de conquistar, pela democracia, a maioria da sociedade para este projeto.” (AGGIO, 2002, p. 26). Dessa forma, fica evidente que a articulação dos setores progressistas era insuficiente para aflorar um sentimento coletivo de uma experiência socialista produtiva.

É interessante, ainda, chamar atenção para outro comentário do historiador quando afirma que “a esquerda chilena fracassou na sua experiência governamental por ter ficado a meio caminho dele quando não contra ele.”. Nesse sentido os esforços da esquerda em sua concretização parecem aqui ter um foco na crítica pura de uma sociedade ideologizada, ou seja, não seria suficiente somente a adesão da esquerda, seria preciso *sujar as mãos*, não no sentido violento, mas no sentido de fazer concessões aos signos das ruas, percebendo, talvez,

uma abertura para uma experiência de fato latino-americana em todos os vieses, não somente o da *Unidad Popular*.

Outro fator relevante para que o historiador Alberto Aggio chama atenção é que a concretização deste projeto democrático de socialismo “certamente abriria a possibilidade de nascimento do novo como novíssimo. Mas o enigma permaneceu indecifrável.” (AGGIO, 2002, P. 26). O fato de o enigma permanecer indecifrável não diz nada de novo sobre este subcontinente e a política chilena de modo geral, mas essa via para o “novo como novíssimo” parece canalizar uma experiência verdadeiramente moderna de acepção criativa da América Latina e talvez esteja justamente nessa impossibilidade o problema.

Essa impossibilidade de criar o novo para além de seu desejo e obsessividade, típicos dos projetos de esquerda latino-americana, parece, neste momento, estar no cerne da antipoesia. Sobre esse período esse poema de Parra é categórico,

Sou mais de La Reina que de La Isla

muito mais de Chillán que de Santiago
mais de Valparaíso que de Viña
mais dos subúrbios que do centro

eu sou mais dadaísta que anarquista
mais anarquista que social-democrata
mais social-democrata que stalinista

creio mais no verbo que na ação
mas não me julgue pelo que digo
senão pelo que deixo de dizer (PARRA, 2006, p. 287)

Como falamos, a partir dos anos 70, a barreira entre a antipoesia e a vida de Nicanor Parra parece não ter uma fronteira verdadeiramente estabelecida, como aponta o jornalista Wilson Alves Bezerra (2019). Um dos períodos mais reveladores da antipoesia é o dos anos setenta, quando o poeta, já nacionalmente consagrado, homem vaidoso, perde-se em meio ao mundo polarizado da Guerra Fria, cometendo deslizes à esquerda e à direita.

Bezerra lista os casos mais polêmicos da vida de Parra, sempre idealizados em torno da antipoesia como vivência. Nesse ínterim, o autor é completamente rechaçado por Havana, primeiramente pela defesa da homossexualidade de Allen Ginsberg, que chegou a receber em sua casa, no Chile, posteriormente já “nos EUA, é fotografado tomando chá, em abril de 1970, na Casa Branca com a primeira-dama do governo Nixon, no momento em que as bombas caíam pesadas no Vietnã e no Camboja” (BEZERRA, 2019)

Depois, ainda nos Estados Unidos, “vivendo em Manhattan como professor convidado da Columbia University, estampa a página do *New York Times* numa foto ao lado dos *Black Panthers*, e é automaticamente convidado a se retirar do país.” (BEZERRA, 2019). Na volta ao Chile, elegendo como seu alvo favorito Salvador Allende e a Unidade Popular (UP), passa a trabalhar em seus novos poemas práticos, instalações, colagens e declamações estilo *happening*, assustando e irritando os partidários da UP, que elegera Salvador Allende, “figura que Parra não tolera.” (BEZERRA, 2019).

A atitude antipoética, de escárnio e de dizer as coisas o mais simples possível, mas ainda dentro de uma simbologia crítica, irônica e desordenada, começa a se tornar um impulso visto como arrogante, inautêntico e desnecessário. Diante disso, Parra cria vários personagens que passam a servir de observadores da época.

Um dos personagens que encarna melhor esse período da antipoesia de Nicanor Parra, no fim dos anos 70, é o famigerado Cristo de Elqui – uma espécie de mensageiro folclórico que discursa sobre tudo, trazendo algumas vezes explicações e observações sobre o mundo e a política chilena, mas também comentando e estipulando regras de vivência.

O tal Cristo, personagem real do *folk* chileno, que havia morrido em 1971, tinha vivido até então, propagando suas mensagens supostamente recebidas por Deus. Em certo momento, Cristo de Elqui havia rompido com tudo e se tornara, segundo ele mesmo, “um pensador livre” (PARRA, 2011).

Em 1977 e depois em 1979, Nicanor Parra lança dois livros em que o Cristo é o mensageiro principal e serve, também, como um alter ego do poeta. Este é o comentário de Parra no lançamento do primeiro livro,

Eu quando me pus a escrever *El sermones...* a ideia que tinha era que o sermão e a pregação estão antiquados e que é uma loucura sermonear. Não se devia fazer e que em último caso é ridículo. No entanto, depois que se fizeram os *Sermones e Prédicas* me considero neste momento um pregador. Um pregador da boa nova, que seria a **supervivência**. (PARRA [grifo nosso], 2011, p. 747)

Este comentário de Parra só ajuda a corroborar nossa hipótese de que o Cristo de Elqui serve em certa medida diametral, como um *Zaratustra Criollo*, articulado sob o mesmo propósito de Nietzsche quando quis poetizar a boa nova da busca pelo *superhomem* (*ubermensch*), em seu famoso livro *Assim falava Zaratustra*. É importante frisar a intenção de

Nietzsche de fazer os sermões de Zaratustra, seus discursos, serem formas poéticas, e como o próprio autor gostava de se considerar assim (ver NIETZSCHE, 2011)

Evidentemente que o Cristo de Elqui, um personagem exótico e provavelmente perturbado, considerado com o humor, não faz as vezes do pregador *nietzcheano*, mas faz a mediação perfeita entre o antipoeta e o mundo. Seus sermões transformados em antipoesia não revelam nada além de uma carência de sentido nas explicações diante do ápice da ironia antipoética.

Federico Schopf publicou um longo ensaio sobre esse assunto – *Comienzo o fin de la antipoesia* -, no qual atenta para o fato de que a poesia feita no Chile pelos poetas com anseio de construir uma América Latina sob as bases de relações entre a realidade poética e a natureza, ligados principalmente ao *real-socialismo* soviético – é o caso de Pablo Neruda – estava acoplada à “resistência de alguns escritores românticos à sociedade moderna, que, segundo eles, teria destruído uma forma reconciliada de vida social, substituindo-a pela separação conflituosa entre indivíduo e sociedade.” (SCHOPF, 2004, p. 9)

Schopf realça aquilo que falamos acima sobre a consciência temporal da modernidade, como *futuro passado*, “Assim, num romance de Novalis pode-se ler que “o futuro é o passado”, o que se encaixa muito bem com a afirmação de Friedrich Schlegel de que o historiador é um ‘profeta que voltou” (SCHOPF, 2004, p. 9), mostrando que na poesia chilena

os resquícios dessa visão, ou melhor, do sentimento de falta que transmitem – convertidos em utopia – são coletados em uma representação idealizada da vida rural e uma compreensão populista da vida e da nacionalidade, compensando os conflitos gerados pela modernização gradual e quase sempre violenta de nossa sociedade. (SCHOPF, 2004, p. 9)

Dessa forma vemos como a elaboração dos antipoemas ocorre, segundo Schopf, “a partir da rejeição da tradição de vanguarda imediata – sentida como hermética, elitista e neutralizada pela sociedade que ela aspirava destruir ou mudar – e, também, da superação do próprio neopopulismo – um discurso intimamente reacionário, falsificação da realidade”. (SCHOPF, 2004, p. 10)

Parra deixa de lado ainda a poesia política do realismo socialista rumando para uma atitude antipoética de rompimento discursivo para “compor a escrita antipoética que aspira a representar e comunicar suas experiências, neste momento podemos aferir um certo ecletismo em relação ao passado, as diversas tradições (que estariam entre as características do que,

décadas depois, seria chamado de pós-modernismo).” (SCHOPF, 2004, p. 10). Ainda analisando a antipoesia em seu contexto comunicativo dos anos 70, Schopf afirma que “a antipoesia estabelece uma rejeição, à qual acrescenta a recuperação de alguns materiais e meios da vanguarda, geralmente **usados pródicos ou ironicamente.**” (SCHOPF [grifo nosso], 2004, p. 10)

Vai se constituindo a formalização da atitude antipoética, por isso Federico Schopf ainda atenta para um fato importante, que corrobora também a hipótese deste subcapítulo, de que a antipoesia aparece como busca de um sentido original, sob a possibilidade formativa de rompimento com os signos e uma base moral estabelecida pelos que lutavam pelo poder.

Este crítico literário chileno pontua que a antipoesia “gostaria de ser um novo começo – o antipoeta ainda carrega consigo um certo desejo de originalidade – mas ainda não é possível decidir se é um começo tardio ou um começo agonizante, ‘uma nova forma de crepúsculo ou um novo tipo de aurora poética’.” (SCHOPF, 2004, P. 10). Sendo assim, neste cenário a antipoesia se coloca alternada e difusa entre as direções da história, buscando no passado seus símbolos, não para uma refundação gloriosa, mas para, no momento do presente, elaborar o seu pastiche.

Daí que Schopf conclui: “ou – o que seria ainda mais decisivo – um abandono da noção de começo.” (SCHOPF, 2004, p. 10). Até mesmo o ato mais original da antipoesia é uma tentativa de *antifundação*. É nesta posição que a antipoesia chega para os embates programáticos do final dos anos 60 e início dos anos 70, no Chile.

O que entra em crise – se é que podemos falar de uma entrada – não é somente um discurso ou a forma de observar a articulação entre espaço e tempo. Nesta exacerbação do prosaísmo, que, segundo Schopf, invade o “significante e o significado do antipoema” (SCHOPF, 2004, p. 12), dá-se a “dessublimação da figura do poeta na antipoesia, ou seja, a perda de sua elevada posição, de sua pretensão de autoridade e de seu reconhecimento como tal pelo receptor, do descrédito da afirmação e compreensão – explícita ou oculta – da poesia como grande história.” (op. cit)

Daí que o grande imperativo narrativo da modernidade – de performar a transformação do mundo – é deixado de lado. Atribuindo esse rompimento com o vanguardismo como uma posição que, se afastada diametralmente da tentativa de solucionar ou mesmo explicar o mundo, Schopf pontua que (op. cit),

É o próprio Breton quem – num discurso perante o Congresso de Escritores de 1935 em Paris e articulando-se numa tendência quase geral da vanguarda do futurismo – proclama que a tarefa do surrealismo é pôr em prática a fusão de dois slogans: “vamos transformar o mundo”, de Marx e “vamos mudar a vida” de Rimbaud, propósito do qual – uma guerra mundial entre e no meio da guerra fria – se distancia radicalmente.

É assim que a radicalização deste pensamento escoo para a publicação dos *Sermones e predicacões del Cristo de Elqui* (1977). Emergente “das profundezas escuras da memória popular – e interpondo-se entre os primeiros artefatos e os futuros artefatos tridimensionais – o antipoeta recupera a figura espectral, palhaçada, risível e perturbadora, grossa do Cristo de Elqui (1977 e 1979)” (SCHOFFP, 2004, p. 16), o qual, apesar de discursar em outro tempo, acaba por se instalar “mais ou menos disfarçadamente, ou, pelo menos, por longos momentos, no cenário do passado recente, o do longo período da ditadura militar do Capitão-general da República, Pinochet.” (op. cit)

Dessa forma, essa mediação entre os discursos do Cristo de Elqui como o forjar de uma ideia antidiscursiva aparece tanto como uma crítica às medidas salvadoras e totalizantes da esquerda, quanto à direita histriônica e populista.

É dessa maneira que testamos nossa hipótese de o Cristo de Elqui aparecer como figura de contestação da modernidade latino-americana, no mesmo sentido em que aparece o Zaratustra *nietzscheano*. O discurso da modernidade ocidental paira sobre a Europa de Friedrich Nietzsche, e o autor alemão escolhe sob via formal tanto a poesia⁸² quanto os sermões de um sábio para fazer sua contestação.

Mas não é somente essa via performática coincidente que advoga à nossa hipótese, já que é uma escolha diametralmente oposta para além da forma, também, enquanto o sábio *nietzscheano* desce das montanhas espantado com o fato de que os seus primeiros correligionários não sabem que, afinal de contas, “*Deus está morto*” (NIETZSCHE, 2011, p. 13). Se o ensinamento principal de Zaratustra é o de que “o homem é algo que deve ser superado” em substituição ao *super-homem (übermensch)*, conclui-se daí que o que deve ser posto em xeque é justamente a via de realização da modernidade e sua incapacidade de superar a *crítica pura da razão*, no que tange o estabelecimento de suas práticas e ações morais.

Tendo em vista uma modernidade na qual ocorre a perda de referência deste signo básico, como é o caso da direção periférica da modernidade, essa crítica da modernidade,

82 Eugen Fink chama atenção para essa característica poética da obra nietzscheana. (ver FINK, 1983)

inerente ao nascimento da experiência moderna faz com que a antipoesia encarne aquilo que o próprio Zaratustra atribuiu aos poetas, sendo ele próprio um poeta, e, admitindo que os poetas mentem demais, ele diz “[...] mentimos demais. Nós também nós também sabemos muito pouco e somos maus aprendizes: então temos de mentir.” (NIETZSCHE, 2011, p. 121).

O antipoeta nesse cenário é o perfeito mentiroso que encarna através das pregações – não de um sábio aqui, mas de uma espécie de desviado, desequilibrado – uma impassibilidade diante de um discurso. Tratando não como loucura ou desvio, mas como a significação mais perfeita de discurso para uma modernidade que inverte seu signo básico. Ao contrário do Zaratustra, persona da espiritualidade da antiguidade oriental, que objetiva uma refundação moral, o Cristo de Elqui encarna um personagem – beirando entre o real e o fantástico – que dispensa a crítica de uma moral estabelecida, retornando ao Deus cristão, fazendo o caminho inverso, como era de se esperar, nesse momento, da modernidade europeia.

Enquanto Zaratustra busca tirar a luminosidade do iluminismo, dando luz às sombras da razão, em alguma medida *flanando* como poeta pelas supostas aldeias da modernidade, o Cristo de Elqui é o típico personagem das ruas latino-americanas, que traz à tona um conjunto de indicações e planos apoiados em um signo divino interrompido ou, ainda, na própria vivência moderna e sem direção.

Um Zaratustra nos trópicos não precisa, de fato, criticar a modernidade, pois *os vícios do mundo moderno* são a constituição básica da vida latino-americana. Talvez por isso que o Cristo de Elqui não desça da montanha para dar sua boa nova, mas, justamente, comece se apresentando em um programa de rádio ou televisão,

Agora com vocês
 Nosso Senhor Jesuscristo em pessoa
 que depois de 1977 anos de religioso silêncio
 aceitou gentilmente
 aparecer em nosso programa gigante de Semana Santa
 para fazer a alegria de adultos e crianças
 com seus apontamentos sábios e oportunos
 N.S.J. não necessita de apresentação
 é conhecido no mundo inteiro
 basta recordar sua gloriosa morte na cruz
 seguida de uma ressurreição não menos espetacular:
 um aplauso para N.S.J. (PARRA, 2011, p. 3)

Desse modo que esse caráter radicalmente irônico na forma de tratar um personagem que é colocado como um interposto a todo o debate programático e ideológico do Chile no

período, passa pela operação de mediação do antipoeta como o único discurso possível para dizer algo, mesmo sendo um dizer negativo. Dessa forma que Schopf aponta para essa mediação “do operador antipoético” (SCHOPF, 2004, p. 21), como algo para além da compreensão de “Cristo de Elqui como um palhaço risível” que vai, nessa mesma operação produzir uma

estrutura significante que organiza essa mediação em que vários níveis de significação se cruzam – uma apreensão da figura do Cristo de Elqui em que a seriedade de seu bufão concorda em comunicar a verdade que desvenda ou solta o riso, que não é a verdade abstrata ou a verdade concreta que proporciona uma experiência séria, mas sua transformação festiva, que potencializa e ao mesmo tempo relativiza seu conteúdo trágico, tornando-o uma condição visível e incontornável para a busca de uma vida relativamente plena, que parece não se vislumbrar no horizonte atual. (SCHOPF, 2004, p. 21)

Desse modo, sob o traço trágico – ou dionisíaco – do nosso herói, talvez seja possível, a partir da mediação antipoética, estabelecer o limite histórico da verdade, processando-a através de um discurso risível e irônico. A impossibilidade de uma vida “relativamente plena” na situação da época, dava-se pelo excesso de seriedade encarnado nos discursos morais da esquerda e direita lutando pelo controle discursivo da realidade. Por isso o Cristo de Elqui é o alter ego do antipoeta que demonstra a falta de sentido como necessidade máxima do futuro do continente, ainda que seja necessário, também, fazer isso a partir de um aparato que termina por rir de si mesmo.

Essa ideia vai ao encontro do que Schopf aponta como a inversão do caminho de salvação ocidental desde a tradição socrático/platônica, não havendo “maiêutica de nenhum tipo: ele não ajuda os outros a esclarecer ou trazer à luz suas próprias ideias. Ele não quer colocar em questão sua autoridade local – maior ou menor, se semi-sacra, como certos deficientes mentais ou animistas. Falta-lhe qualquer autocrítica.” (SCHOPF, 2004, p. 23). Isso novamente se alinha ao Zaratustra nietzscheano, principalmente nos comentários críticos tardios do autor alemão em seu *Crepúsculo dos ídolos* (1889).

Com isso, percebe-se que os dois livros lançados por Nicanor Parra sobre o Cristo de Elqui atestam para a sua inscrição em um momento político de decadência. Schopf aponta esse momento como um momento após “a derrota ou, pelo menos, a retirada das posições alternativas ou aparentemente alternativas, em que a arena política não significa o fim de

ideologias, mas a predominância de uma, pouco simpática, pouco tolerante, que desintegrou os espaços públicos de debate.” (SCHOPF, 2004, p. 27)

Nesse momento, e nos referimos aqui à ditadura de Augusto Pinochet, evoca-se a necessidade a partir do lastro *antidiscursivo* do Cristo de Elqui, para que se possa ir além dos simulacros de espaços inaptos ao debate, substituídos

por uma miríade de mostras midiáticas em que o diálogo é simulado, ou seja, a liberdade do diálogo parece se desdobrar, mas algumas de suas direções decisivas são inibidas, estabelecendo um horizonte tácito de censura, baseado em um consenso prévio, anterior à discussão crítica, o que só acontece na aparência.

Assim em sua despedida o personagem pede perdão por ter se “expressado em língua vulgar/é que essa é a língua da gente”. Encarnado numa série de discursos antipoéticos – sermões e pregações radiofônicas –, simulando o que o personagem real fazia em vida, o Cristo de Elqui aparece aqui como a *persona* possível de fazer o que a antipoeta já havia tentado até 1969 – sob a publicação de sua obra completa, falar de fato a língua do povo, dizer o que a rua diz e como se diz.

Daí que as pregações vão assumindo alguns traços que a antipoesia já buscava como no sermão XVI do primeiro livro, em que o Cristo diz,

A mim parece evidente
que religião e lógica a longo prazo
vêm a ser a mesma coisa
deve-se somar
como quem reza uma ave maria
se deve rezar
como quem efetua uma operação matemática
orações e pedidos claro que sim
cerimônias diabólicas não
humilhem-nos ao grandioso
para que não ria Satanás (PARRA, 2011, p. 20)

O rompimento da linha disjuntiva entre a lógica e a poética sempre foi um marco para a antipoesia de Nicanor Parra. Buscar a atribuição científica do antipoema parece difícil, a não ser quando o antipoeta se torna um mediador de um discurso aparentemente sem rumo, que prega ao contrário de comunicar. Essas pregações sem direção parecem ser a forma parreana de romper com a subjetividade da racionalidade moderna, em uma situação latino-americana

que se elege propícia para dar voz ao desvio. A antipoesia joga sempre na beirada do dispositivo.

Outro dos sermões mostra as atribuições antipoéticas mais profundamente, é o XX, também do primeiro livro,

Na realidade não há adjetivos
nem conjunções nem preposições
Quem viu jamais um Y
fora da Gramática de Bello?
Na realidade há só ações e coisas
um homem dançando com uma mulher
uma mulher amamentando seu nenê
um funeral – uma árvore – uma vaca
a interjeição é colocada pelo sujeito
o advérbio é posto pelo professor
e o verbo ser é uma alucinação do filósofo. (PARRA, 2011, p. 24)

Esse exercício de falência da explicação metafísica – que em alguma medida vai se direcionando para falência crítica também – é manifestada pela atitude antipoética desde então e se alia à reestruturação da linguagem. Para além deste fato, Schopf apontar para o fato de que esse antipoema evidencia um ambiente cultural, “mais especificamente, poético, é um momento em que as pretensões totalizantes da grande história caíram em descrédito, em plena falência junto a qualquer autoridade ou orador autoritário que reivindicar a posse e a comunicação de verdades absolutas”

Permanece a ideia de uma descida da montanha em direção às massas. Se essa descida, no caso do Zaratustra nietzscheano, é um ato de refundação das massas, no caso do suposto Cristo, é o de evocar

que os níveis de estilo e as diferentes esferas da cultura (tradicional, popular, de massa, elevada etc.) foram misturados, fortemente canalizados e projetados pelos meios de comunicação de massa; em que não há fundamentos morais e de conhecimentos convincentes para continuar legitimando as demandas de uma identidade coerente, em que se questionou a relevância ou capacidade cognitiva de noções como ser, devir, presença de ser; em que o pensamento questiona, suspende as oposições excludentes e não necessariamente entende que um dos termos da oposição invalida o outro ou que ambos são suspensos ou superados em uma tese. (SCHOPF, 2004, p. 27)

Por isso o antipoema/sermão XXVI, que se inicia com o verso “Resumindo a coisa”, parece de fato responder a esse adendo de Schopf,

Resumindo a coisa
 ao tomar uma folha por uma folha
 ao tomar um ramo por um ramo
 ao confundir um bosque por um bosque
 estamos nos comportando frivolamente
 está é a quintessência da minha doutrina
 felizmente já começam a vislumbrar-se
 os contornos exatos das coisas
 e as nuvens que se veem que não são nuvens
 e os rios que se veem que não são rios
 e as rochas que se veem que não são rochas
 são altares
 são cúpulas!
 são colunas!
 E nós devemos dizer massa. (PARRA, 2011, p. 30)

Sendo assim, dá-se a conclusão do que devemos dizer, “massa”, não mais construir uma lírica de homenagem ou indicando segmentos, regras e afazeres para os despossuídos, mas agora sim, edificando a supervivência que Parra levantara ao comentar sobre sua opção pela pregação, aceitando a massa, adaptando a massa, a vivência do real, sem a busca de um sentido.

O segundo livro sobre O Cristo, inicia-se com o poema XXX, em que se afirma “O Cristo é o que é/Por outro lado, eu que sou: o que não sou. (PARRA, 2011, p. 37). O estabelecimento da perda total do referencial e da certificação do Ser.” Daí que Federico Schopf promova o arremate de seu argumento, justamente, com uma frase do Zaratustra nietzscheano “**A mediação antipoética faz dele ‘não apenas um bufão, não apenas um poeta’**” [grifo nosso]. Concluindo a partir daí que,

 Não-ser não é mais não ser Deus, não participar da divindade por imperfeições que parecem intransponíveis. O não-ser – no poema XXX – agora se desdobra como o gélido reconhecimento dramático de uma temporalidade que nos impede de sentir ou compreender que nossos esforços podem nos levar a um estado definitivo, a alcançar a permanência. A plenitude (inatingível) também passa. (SCHOPF 2004, p. 27)

E, sendo assim, não há outra saída que não seja a da piada e do riso, de exacerbação do sentido irônico diante da perda de sentido. O segundo livro demonstra isso inúmeras vezes, mas principalmente neste trecho,

Tudo pode se provar com a Bíblia

por exemplo que Deus não existe
 [...]
 por exemplo que Deus
 é masculino e feminino ao mesmo tempo
 [...]
 basta conhecer um pouco o hebreu
 para poder ler no original
 e interpretar como deve ser
 é questão de análise lógica
 [...]
 é questão de saber desmembrá-la
 como quem desmembra uma galinha:
 mandem outra dúzia de cervejas! (PARRA, 2011, p. 48)

O sacro, como indicava Guzman em sua análise do *Vícios do mundo moderno*, já foi rompido, resta-nos pedir meia dúzia de cervejas,

mais do que investigar o sentido da existência, em busca de seu (não) fundamento, ou indagar sobre as possibilidades ou buscar seu conhecimento, a comunicação ou sobreescrita do antipoeta remonta à pura exposição da experiência do existir, à estranheza de sentir a temporalidade que nos abala e da qual sua presença pura – talvez incompleta – não consegue irradiar seu sentido, que talvez esconda mais do que exiba, ou indicar a direção em que poderia ser encontrada. (SCHOPF, 2004, p. 27)

E poderíamos cair na tentação de compreender essa ideia de entender as ruas a partir das ruas, mas na verdade “sua imersão nas profundezas da vida pessoal e coletiva vida, como uma verdade sobre um mundo que não existe mais, “neste deserto de concreto armado”, uma verdade que podemos recuperar com nostalgia, mas que já não satisfaz o erro e a angústia de nossos dias” (SCHOPF, 2004 p. 29). “Ao contrário de algumas vanguardas – como o Surrealismo ou o Dada – não pretende fazer da obra um meio de transformação da vida pessoal ou social. A antipoesia não acredita que oferece caminhos de conhecimento sem precedentes, nem acredita que possa mudar a vida”. (SCHOPF, 2004, p. 30)

Assim se forja uma atitude política da antipoesia,

Em seus olhares para o passado – para a acumulação e dispersão aparentemente caótica da história – o antipoeta não está atento aos sinais e vestígios das subversões do status quo, das lutas por liberdade, justiça, democracia, conflitos sociais e morais, melhoramento; em vez disso, ele percebe ou se inclina a selecionar os testemunhos de traições ou derrotas, que são a maioria e são menos pisoteados ou desfigurados intencionalmente pelos vencedores. Nesse rescaldo da modernidade – que ainda pode fazer parte dela – o antipoeta provavelmente tem olhos para ver o que poderíamos chamar de rastros das rasuras dos rastros (Derrida) dos projetos e práticas de

libertação, mas parece não perceber – ou fingir não perceber – o calor das brasas que, sob as cinzas, sobrevive a mais de uma derrota, o fogo-fátuo fogueiras que ainda se acendem nos antigos campos de combate ou extermínio (de Auschwitz a Lonquén). (SCHOPF, 2004, p. 32)

3.5 A ação política da antipoesia

Há uma citação atribuída aos *Cadernos do cárcere*, de Antônio Gramsci (1926-37), constantemente repetida, desde as academias ao *mass media*. Quem passa em algum beco grafitado em uma metrópole como São Paulo é capaz de ver variações da frase “o velho mundo está morrendo e o novo tarda a nascer, neste *chiaroscuro*, surgem os monstros”, e a multiplicidade de interpretações possíveis para ela abre um vasto caminho de usos e abusos, que a direcionam para desde uma propaganda de refrigerante, até epígrafes glamourosas de obras sem qualquer sentido.

Evidencia-se neste processo descrito a dialética da modernidade filosófica. Lembremo-nos do contexto em que o escritor italiano se encontrava, preso no fim do período entreguerras, ele destaca a mesma emergência que os *futuristas* clamavam⁸³, de um mundo tecnológico e em paz com sua autoconsciência, sendo devastado pela ascensão de ideologias totalitárias que surgem da confusão entre o que os teóricos críticos chamaram de instrumentalização da razão. O *chiaroscuro gramisciniano* é a penumbra na qual não se pode acessar a completude da modernidade e o atraso que se faz sentir na perpetuação de um futuro incerto.

A inexorabilidade dessa dialética *gramisciana* esconde o movimento periférico da modernidade, no qual esse *chiaroscuro* transitório entre a claridade – da filosofia das luzes – e a escuridão – da instrumentalização da razão – quase não se faz sentir. A América Latina nasce penumbra, o latino-americano experimenta o umbral da modernidade.

O sol da modernidade latino-americana não nasce do leste correndo para iluminar o oeste, como previsto pela empiria moderna, mas parece nascer de uma penumbra atemporal direcionando-se de maneira difusa para um passado que sequer existiu. O que há de claridade na *consciência-de-si* latino-americana parece ser trazida à tona por uma escuridão passadista germinada por essa própria *pseudo-experiência* moderna.

83 Os próprios futuristas abraçaram o fascismo. (ver HERF, 1993)

Dessa maneira vemos na antipoesia um despertar – não estando totalmente desligada do romantismo – de permanência na obscuridade, valorizando o malogro, o irrisório, popularesco, burlesco e auto e metairônico. Ao perceber a falência de uma tentativa de comunicação, a antipoesia assume, nesse ínterim, o passo contrário. Não no sentido de glorificar o passado, mas de perceber sua condição híbrida em um momento em que a afirmação da verdade não possui nenhuma sustentação. Qualquer traço de pureza da razão e do caminho para a luz passa a ser rechaçado na atitude antipoética de Nicanor Parra.

Esse posicionamento da antipoesia diante de um cenário de impossibilidades e inconclusões parece ir ao encontro do que o escritor japonês Junichiro Tanizaki argumenta em seu aclamado *Elogio da Sombra* (1933).

Tanizaki é reconhecido no seio de uma tradição que envolve o diretor de cinema Yasujiro Ozu e o nobel de literatura Yasunari Kawabata, de contestação do avanço da ocidentalização e perda das tradições japonesas, sem deixar de lado um posicionamento progressista quanto aos tabus da sociedade nipônica.

Nesse ensaio supracitado, o autor critica, justamente, o excesso de luzes do ocidente, “Vivo entre formas luminosas e vagas que não são ainda a escuridão. Esta penumbra é lenta e não dói, flui por um manso declive e parece-se com a eternidade.” (TANIZAKI, 1999, p. 47). Tal como Tanizaki, o antipoeta se refugia nessa obscuridade da penumbra em relação às luzes advindas dessa obscurescência da outridade.

Vemos como a direção dialética da escuridão se percebe também no final, como se voltasse para a própria história; a verdade é que, como no Japão de Tanizaki, a América Latina de Nicanor Parra também se volta a si mesma no passado. Entretanto, no cenário local, edifica-se um passado sem historicidade e sem ruínas. Por esse motivo antipoesia não convoca esse passadismo e, sim, a supressão temporal.

Essa supressão do tempo histórico se apresenta de alguma maneira no pós-guerra, quando as gerações repelidas pelo *Estado de Bem-Estar* social defloram suas crises a partir da contracultura e do maio de 68. A antipoesia neste cenário se exhibe como uma crise ou mesmo como uma brecha no tempo. A antipoesia é uma evidência da quebra discursiva da história levada às últimas consequências estéticas. Não havendo um espaço discursivo da modernidade ou este tendo sucumbido, restou questionar o tempo da criação.

Contudo, a busca da antipoesia é, como vimos, um alargamento da noção de tempo perante a própria consciência de tempo dos modernos (*modernité*) – de se perceber diante da

modernidade. De qualquer forma, ao contrário da “*pós-modernidade*”, que é uma forma de contestação tipicamente europeia, a antipoesia não rompe, mas evidencia como o nó veio naturalmente desatado e sem possibilidade de amarração.

Sendo a modernidade essa autoconsciência, eleva-se o espírito a um patamar nunca antes alcançado, de realização das façanhas da razão humana, sendo somente superado pelo contexto pós-moderno no qual emerge, entre outras coisas, momentos críticos do espírito, por exemplo na ascensão da Inteligência Artificial⁸⁴. Essa infinitude do espírito revisitada relega o esforço hercúleo do pensamento a uma nulidade, derretendo a antiga dicotomia entre ser/estar *versus* a existência. Curiosamente a antipoesia parreana parece realizar a previsão desse panorama de limitação do pensamento, sendo transformada em um espaço de bricolagem e instalações visuais, restando somente a única ferramenta irreparável, sempre constante no processo da antipoesia, a ironia sem limites.

Essa concepção de uma história sem eticidade e, mais ainda, sem essência, desumanizada a ponto de a existência não entrar em questão, isso que parece carregar um reposicionamento do espírito, atesta que vivemos em um *presentismo* eterno, altamente imediatizado (HARTOG, 2013). Esse rompimento com a consciência voltada ao passado e, também, com o *futuro passado* da modernidade, coloca o sujeito latino-americano em um local de *alta-tensão* no que diz respeito à sua posição global.

A crença dos intelectuais em uma *pós-modernidade* como paradigma do fim da história parece esconder, na verdade, uma intempestividade de contemporâneo (ver AGAMBEM, 2009). Desse modo, no cenário latino-americano, a antipoesia anuncia um quadro de quebra temporal, que é uma negação do passado historicista e da crença moderna da separação entre a natureza e a cultura, bem como a da civilização e da barbárie.

Desse modo que a antipoesia é sobre refundar o tempo, pois, conforme coloca Octávio Paz (1984), todo grande poema é. Mas a antipoesia, resultando ser prioritariamente *anti* qualquer estabelecimento crítico, incide, justamente, no perigo da aleatoriedade. Por esse motivo, Nicanor Parra recorre aos textos do passado – como a obra de William Shakespeare – em um movimento de manejo histórico para além de sua possibilidade consequencial ou cronológica, mas de um diálogo entre tempos, que nos convida a discutir a impertinência do acontecimento. A Antipoesia leva a sério a velha máxima de que o Poema não tem passado, é

84 O cyberpunk é um bom exemplo, como aponta Douglas Kellner, em sua obra *Cultura da Mídia* (ver KELLNER, 2001)

uma ‘época da explosão de uma imagem’, o poema tem uma ontologia própria, a história advinda da poesia é, em causa, uma repercussão (ver BACHELARD, 1988).

Isso nos leva à discussão, então, se o que propõe Parra é um amodernismo. Dizer que a antipoesia é *antimoderna* requereria um status crítico perante a modernidade que parece ter sido dispensado a partir dos *Sermões do Cristo de Elqui*. O que buscamos averiguar é se o rótulo não-moderno encaixa melhor nessa atitude, justamente, porque a poesia já é em si, como afirma Octávio Paz, uma forma de contrapor a modernidade.

Se, na esteira da análise de Bruno Latour, anteriormente citado, admitimos a possibilidade de nunca termos sido modernos, a perspectiva muda de lugar, já a antipoesia aparece como a forma elementar de encarar a experiência latino-americana, desde que esta se mostra impedida de aumentar a comunicabilidade através de suas redes de contato e seus espelhos com a modernidade ocidental.

Latour promove, com isso, uma desnaturalização do conceito de modernidade, mostrando que há algo dentro da tradição crítica desta, que pode ser indicado antropologicamente entre o humano e o não-humano. Não é uma razão que faz as coisas, é um misto entre ser, pensar e fazer, que interpenetra as coisas humanas e inumanas e a antipoesia parece almejar exatamente esse estado de coisas,

ou é impossível fazer antropologia no mundo moderno – e temos razão em ignorar aqueles que pretendem oferecer uma pátria às redes sociotécnicas; ou é possível fazê-la, mas nesse caso é a própria definição de mundo moderno que é preciso alterar. Passamos a um problema limitado – por que as redes permanecem inapreensíveis – a um problema maior e mais clássico: o que é um moderno? (LATOURE, 2019, p. 16)

Daí que a *antimodernidade* apareça como única saída,

Esta dúvida sobre o bom fundamento das boas intenções faz com que alguns de nós tenham se tornado reacionários de duas formas diferentes: não é mais preciso querer acabar com a dominação do homem pelo homem, dizem alguns; não é mais preciso tentar dominar a natureza, dizem os outros. Sejamos definitivamente *antimodernos*, dizem todos. (LATOURE, 2019, p. 19)

Contudo, Latour radicaliza sobre as possibilidades dessa incomunicabilidade. Já que não conseguimos de fato criar uma rede de comunicação, para, por exemplo, tornar acessível os processos de modernização a partir de um movimento puro da razão direcionado do centro para a periferia em sua filosofia da história, o autor conclui que “E se jamais tivermos sido

modernos? A antropologia comparada se tornaria então possível. As redes encontrariam um lar.” (LATOOUR, 2019, p. 19).

O autor aponta para o fato de que, enquanto “consideramos separadamente essas práticas, seremos realmente modernos, ou seja, aderimos sinceramente ao projeto da purificação crítica”. Entretanto essa purificação não faz mais do que promover a “proliferação dos híbridos” desse processo, que impedem a concretização de uma modernidade de fato. Com isso, “a partir do momento em que concentramos nossa atenção simultaneamente no trabalho de purificação e no de hibridização, deixamos instantaneamente de ser modernos, nosso futuro começa a mudar.” (LATOOUR 2019, p. 21)

Sendo assim, a antipoesia, em sua constante atualização, aparenta estar alinhada com essa forma de encarar a hibridização dos elementos, para além da purificação crítica da modernidade, mais do que isso, utiliza da história sem as amarras de um historicismo ou humanismo que apontam para o progresso humano, abusando dos conceitos, dos eventos e das obras, regurgitando-as em uma ironia visceral.

Demonstramos como a ironia moderna perpassa a obra e define uma atitude política de Nicanor Parra a partir de 1970. Mas cremos ser importante destacar, também, como isso se dá no plano da vivência política do autor. Esse recrudescimento ruptural, politicamente, manifesta-se como uma indiferença a quaisquer tipos de pensamentos, ideologias e tomada de posições historicamente enraizadas.

A antipoesia é o excesso do contemporâneo. Como brecha temporal, ela é, simultaneamente, o esforço do esquecimento e da intempestividade da história no que se refere à utilização da história e das tradições como afirmação de posicionamentos (ver NIETZSCHE, 2015). Essa relação de Parra com o seu tempo é uma via de ação que busca pôr abaixo toda fundamentação política permanente. Parra não negociava nem com o passado nem com o presente. Impulsionava uma *supervivência* antipoética para além de uma moral estabelecida, fundada a partir da ironia que é a experiência latina com relação à modernidade.

Isso corrobora o que Federico Schopf pontua sobre a relação da antipoesia neste íterim, já que um antipoema, construído como um artefato visual com os dizeres “E agora quem nos libertará de nossos libertadores? e ilustrado por um desenho em que um homem agarra outro pela cintura e ao mesmo tempo é empunhado ao infinito”. Acaba por mover-se no tempo desde a sua criação “inserindo-se em vários momentos e contextos da história do Chile e do mundo, mudando sua referência do governo de Salvador Allende – que teria

buscado mudanças políticas, sociais, econômicas, mantendo o regime democrático – à longa ditadura militar de Pinochet, que durou desde 1973 até a restauração democrática ou democracia condicionada, como alguns cientistas políticos chamam-no.” (SCHOPF, 2004, p. 14)

Antipoesia como atitude política é atemporal, indiferente, mas também se mostra como uma espécie de terceira via. É nesse momento que aparecem antipoemas como poemas visuais, artefatos. Por isso vemos um artefacto com os dizeres “Capitalistas e socialistas do mundo uni-vos.” (PARRA, 2011, p. 243)

Ou ainda mais radicalizado, como neste antipoema que consta na coletânea *Poesia Política*, de 1983,

Eu me declaro um católico fervoroso
Eu não comungo com rodas de carroça

Declaro-me discípulo de Marx
que sim eu me recuso a ajoelhar

capitalista eu sou de nascimento
louco por perdizes em conserva

Eu me declaro discípulo de Hitler
sim, eu rejeito imitações

eu sou um agente clandestino soviético
não me confunda com o Kremlin

em resumo
Eu me declaro um fã total
que sim que não me identifico com nada

a palavra Deus é uma interjeição
Não importa se existe ou não existe (PARRA, 2011, p. 296)

Diante desse posicionamento, apoiamo-nos nas explicações do teólogo e coordenador do Departamento de Educação da Universidade Católica Silva Henríquez, José Roberto de la Fuente, que descreve essa ação política de Parra da seguinte maneira,

Nas opiniões e análises das opções ideológicas e do comportamento político de Nicanor Parra, há coincidências em apontar que ele é um anarquista sui generis, muito egoísta, reacionário, aficionado por suas indicações ao Prêmio Nobel, com simpatia abandonada pelos revolucionários processos na América Latina e de uma sensibilidade social que acaba interrompida nos

anos 70 do século passado, quando é criticado por seus pares latino-americanos e chilenos por dar sinais errados (apesar dos conselhos de escritores condescendentes com sua obra literária) frente a intervenção dos EUA no Camboja. (DE LA FUENTE, 2007, p. 46)

O autor ainda chama atenção para os ataques sofridos por Parra, “Três vezes tentaram incendiar esta casa em Isla Negra e cagam na porta todas as noites (...). Em 1985, incendiaram completamente ‘El Castillo’, uma casa que eu acabara de comprar em Las Cruces’.” Mas, como ataques atenuados por sua inação diante da ditadura, “No caso de Nicanor Parra, sua aplicação foi bastante benigna apesar das ações incendiárias empreendidas contra ele pela ditadura” (DE LA FUENTE, 2007, P. 47)

Por mais anarquista que seja, “Além do medo e da destruição de sua propriedade, ele não foi agredido fisicamente e não foi exilado e exonerado como professor da Universidade do Chile. Na verdade, Nicanor Parra nunca foi direto em se posicionar sobre a justificativa do fascismo militar entre os anos de 1973 a 1989.” (p. 47), permanecendo assim afastado tanto dos discursos ideológicos da esquerda e da direita. Nicanor Parra jamais fez concessões a partir do incidente do chá.

Essa inação de Parra se explica diante da falência da crítica e de toda tentativa discursiva de conceituação da história latino-americana. Há dúvidas sobre os conceitos ajudarem a iluminar o espaço da História Social e a América Latina parece ser um local complexo para essa questão. O fato é que, como vemos, a modernidade na América Latina não parece corresponder aos conceitos, já que sua criação fica pendurada em um espaço de inconstância de significados, permeado de análises exteriorizadas e descentralizadas. O que a antipoesia faz é pôr em dúvida a necessidade de depreender o sentido a partir do contexto.

Por esse motivo, parece que a ironia é o único recurso. “Necessito rir do próximo” é um dos artefatos de 1972. A ironia angustiada, resposta ao absurdo dado pelo romantismo, perde espaço para uma ironia sem angústia, que aceita a evidência do absurdo na impossibilidade de forjar o discurso moderno neste subcontinente. Daí que Schopf conclui que “Só o riso o ajuda a sobreviver – com a condição, é claro, de que ele também ria de si mesmo” (SCHOPF, 2004, p. 42):

como uma tábua de salvação que o mantém mal flutuando, como um comentário que o ajuda a preservar sua dignidade (resíduo da cultura humanista), mas que – nesta noite de nevoeiro e smog, nestes anos de opacidade mais densa, em que se reflete a aparente transparência da mídia e sua cobertura de informações pseudoglobalizadas – não basta abrir o

horizonte para o que poderíamos chamar de otimismo trágico (eu acho que Nietzsche chamou assim).

E ainda,

Talvez as terríveis condições do presente tenham uma forte tendência a levar à disposição oposta, embora não exclusiva: o pessimismo cômico. Mas talvez essa retenção também se origine, ao menos em parte, no próprio aparelho sensorial do antipoeta, em seus maus tratos pela época, em suas atuais afinidades eletivas, para dizer em palavras sutilmente (im)penetráveis. Ainda que esse desencanto não seja suficiente para inibir a memória fraca ou forte – inscrita na própria antipoesia – do encanto de viver. (op. cit)

Esse encanto de viver, advindo de um pessimismo cômico, é o rescaldo da ironia em direção de um único sentido possível. Algo que poderíamos chamar de humanismo do não-humano, mas que Bruno Latour denomina com mais propriedade, de *humanismo redistribuído*,

Onde situar o humano? Sucessões históricas de quase-objetos, quase sujeitos, é impossível defini-lo através de uma essência, como há muito sabemos. Sua história e sua antropologia são por demasiado diversas para que seja possível fechá-lo definitivamente. [...] Não existe mais um *prático-inerte* ao qual possamos colar a pura liberdade da existência humana. (LATOURE, 2019, p. 171)

Dessa forma, observamos que tanto o discurso antipoético de Parra a partir dos anos 1970, quanto o argumento de Bruno Latour se encaminham para a mesma conclusão, sobre a impossibilidade de um progresso humano discursivo baseado na liberdade da existência, já que há um sem-número de processos envolvidos na ideia de humanidade. E, ainda, na falta de um sentido moderno que aloque todas as redes e na garantia de contatos previamente aceitos entre o viventes, é necessário buscar uma reforma, para evitar que essa *amodernidade* caia em um niilismo ou em um relativismo.

Sendo assim, a solução que Latour propõe é “posição deslocada em relação à do sujeito/sociedade, deve agora ser garantida por emendas na Constituição.”. O autor ainda chama atenção para que essa reforma não seja um desejo de “voltar a ser pré-modernos.” pois, nós queremos conservar a maior inovação dos modernos: a separabilidade de uma natureza que ninguém construiu – transcendência – e a liberdade de manobra de uma sociedade que é nossa – imanência. Ainda assim, não desejamos herdar a clandestinidade do mecanismo inverso que permite construir a natureza – imanência – e também estabilizar de forma duradoura a sociedade – transcendência. (LATOURE, 2019, p. 176)

A ideia de Latour é a de evidenciar nossa falta de escolha perante um mundo moderno que solapou o meio ambiente, que agora se torna incontrolável, e caso não consigamos fazer essa pequena reforma de nossa posição e de nossos contratos, as lições da falência do naturalismo e do socialismo terão sido em vão: “não temos muita escolha. Se não mudarmos a casa comum, não seremos capazes de absorver as outras culturas que não mais podemos dominar, e seremos eternamente incapazes de acolher esse meio ambiente que não podemos mais controlar.” (LATOURE, 2019, p. 182)

Daí, que a partir dos anos 80, a antipoesia parece tomar cada vez mais uma posição política em torno da causa ecológica. A união do comportamento político irônico em sua manifestação mais radical, rompedora com todos os objetos modernos, aceitando a hibridação e a composição com a natureza, mostra um Parra renovado diante de uma ética da responsabilidade com o meio, Catastrofista?/Claro que sim!/Mas Moderado.

Assim, que De la Fuente fala dessa conversão de Nicanor Parra

Em 1993, em discurso no teatro Caupolicán, em Santiago, por ocasião do encontro cultural democrático e solidário com o povo chileno denominado ‘Teatro das Nações’, Nicanor Parra se definiu politicamente assim: “Anarquista renovado, ambientalista, nem capitalista, nem consumista, nem socialista, muito pelo contrário (...) Quem são os líderes teóricos do ambientalismo? Quase todos os marxistas dissidentes. Estou pensando no ambientalismo de vanguarda, porque entendo que também surgiram ecologistas reacionários e até ecofascistas (DE LA FUENTE, 2007, p. 47).

Vemos, a partir dos anos 90, Parra racionalizar cada vez mais o seu caráter de indecisão: “O antipoeta opera em dois planos, atua no consensual e no marginal, no conflituoso... o camiseta⁸⁵ é modernista, iluminista” (ZERAN apud SCHOPF, 2004, p. 31). Contudo ao analisar que “O modernismo segue no poder/Assinala Habermas/Apesar de que já se desintegrou/Como maneira de pensar o mundo.”, nos anos 80, já está mostrando uma nova tomada de posição.

Por isso vemos outra abordagem dele, a partir de 1988, quando se votava a tribúiaa da constituição e a opção pela tribúiaa, e Parra toma o lado da democracia, novamente, através de um jogo de linguagem. O plebiscito estipulava que dos votos possíveis – sim ou não – a opção Não (No, em espanhol) era a que tribúia a volta da democracia o mais rápido possível, por isso o antipoeta declara em um poema filmado, escrevendo em uma lousa: “volta a democracia Para quê? Para que se repita a película? NO, Para ver se podemos salvar o planeta. Sem democracia não se salva nada.” (Parra, 2011, p. 845). Se como Latour coloca, o

85 Nesse contexto, *camisetismo* é vestir a camisa.

que sobra é a necessidade de dizer quem são os modernos e na impossibilidade então de encarar essa tarefa, como nos mostra Veyne ao comentar o posicionamento de Foucault,

Mas então, o que somos nós mesmos, nós os modernos? Quais são os nossos discursos sobre os diversos objetos que, um dia, nos acharão diferentes deles próprios: eles saberão o que havia sido nossa modernidade; nós mesmos não podemos prever ‘por antecipação a figura que teremos no futuro’. Podemos, contudo, entrever, se não o que somos, ao menos, o que acabamos de deixar de ser; (VEYNE, 2011, p. 156)

Na impossibilidade de se dizer/criticar: o que resta é a via irônica. A única via de criação é ironista, não à toa Parra arremata: “Francamente, não sei o que dizer/estamos à beira da III Guerra Mundial/e ninguém parece se dar/conta de nada/se vocês destruírem o mundo/acham que eu vou criá-lo outra vez?” (PARRA, 2011, p. 343) E é isso que veremos no próximo capítulo sobre o desenvolvimento da antipoesia e sua relevância histórica para o continente.

CAPÍTULO 4 – ANTIPOESIA E IRONIA

Com base nas conclusões do capítulo anterior, prosseguiremos na tentativa de evidenciar a relação da trajetória poética de Nicanor Parra com o aperfeiçoamento do debate epistemológico do período de sua produção. Além disso, buscamos ver, a partir daqui, como esse debate se liga aos próprios acontecimentos – tanto no Chile, como mundiais, no que diz respeito às preocupações com o meio ambiente, por exemplo – e, ainda, como a antipoesia foi capaz de apurar a leitura política destes.

Doravante buscamos tangenciar tanto as modificações internas de sua poesia – com relação a forma e performance perante a literatura latino-americana –, bem como seu posicionamento nesta modificação teórica com relação ao conhecimento humano e sua periodização. Ainda, ocupar-nos-emos com as possibilidades – através da antipoesia – de uma posição cada vez mais política, que englobaria o conceito de modernidade e suas detrações neste subcontinente. Dessa maneira, progrediremos sobre os resquícios teóricos do último capítulo deste trabalho.

Neste momento procuramos estabelecer as relações históricas dessa poética, tanto em sua direta com os acontecimentos políticos – de maneira seminal já evidenciados, assim como o aprofundamento do tema irônico em sua literatura. Almejamos compreender o funcionamento da ironia perante estes acontecimentos, diante das alterações globais e suas possibilidades de leitura. Tentaremos, com isso, perceber se esse recurso na obra literária deste autor serve como fuga ou como exacerbação dos termos da modernidade na América Latina.

No capítulo anterior, nosso trabalho foi o de mapear algumas nuances da modernidade latino-americana, para que assim conseguíssemos posicionar a poética de Nicanor Parra diante de um cenário em que a poesia se fez protagonista – política e socialmente –, no Chile. Outrossim, percebendo os laços desse debate sobre o conceito de *modernidade*, neste espaço latino-americano, sob a ascensão da filosofia analítica e seus aspectos lógico-linguísticos internacionais, vemos a questão poética se tornar ainda mais central neste espaço/tempo. Por esse motivo buscamos analisar este recurso estético permanente que torna a antipoesia propriamente *anti* e que abarca com mais complexidade esta questão sobre a possibilidade de compreender e ler os acontecimentos: o recurso da ironia.

Essa questão se levantara no fim do capítulo anterior: A permanência da ironia ao longo da trajetória poética chilena – e ainda mais precisamente na antipoesia – destaca-se como um feito, uma jogada inescapável de personagens centrais para os discursos e fazeres políticos, mas que não podem se lançar diretamente à sociedade o tempo todo.

O poeta, ao contrário do político⁸⁶ de carreira, não usa o discurso como arma objetiva. Por isso, um dos argumentos aqui é o de que essa subjetividade do discurso poético sempre deu margens para recursos disruptivos e semanticamente desviados, no sentido de dizer algo por trás do que deveria ser dito realmente. Mas não se trata somente de um *local de fala* do poeta. Já mostramos no capítulo anterior como a poesia se relaciona politicamente com a América Latina e com o conceito de modernidade. Por esse motivo que entendemos a literatura e – ainda mais a poesia – como o discurso “*objetificador*” deste subcontinente, seu modo de se dizer de maneira profunda, ou seja, que indica a capacidade latino-americana de se tornar objeto da história. Nesse ínterim a poesia irônica desbrava as entrelinhas dessa relação.

Conforme já trabalhamos, essa *função intelectual* dos letrados, como uma função política, evidencia-se desde os primórdios da constituição civilizacional deste subcontinente (RAMA, 2015; MORAÑA, 2013). Conseguimos enxergar exemplos disso desde Inca Garcilaso de la Vega, até nos grandes ensejos de figuras do *Boom literário*, como Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez. Vemos até mais diretamente na visão sobre o Peru pertencente a literatos distintos, como José María Arguedas e Mario Vargas Llosa (MORAÑA, 2013).

A crítica literária uruguaia Mabel Moraña explora essas visões em duas de suas principais obras; em uma delas, destaca a ocorrência do que chama de *escritura do limite* (2010), que permeia toda a escrita intelectual da modernidade latino-americana e desemboca em visões de mundo completamente diferentes como as ideias de territorialidade e telurismo, do próprio escritor peruano Arguedas, indo de encontro a outro ideal constituído neste subcontinente: o cosmopolitismo de Julio Cortázar⁸⁷.

Em outra obra, Moraña destaca essa dupla visão do intelectual moderno latino-americano. Agora mais detidamente no Peru, em seu livro *Arguedas/Vargas Llosa*, (2013)

86 Pablo Neruda é um dos poucos poetas que se torna também político de carreira à época, depois aparecem outros poetas-políticos, também.

87 O conflito entre Cortázar e Arguedas é aprofundado em nossa dissertação, supracitada nesta tese e, aparece, ainda mais bem articulada com essa funcionalidade intelectual latino-americana na obra de Mabel Moraña. (ver MORAÑA, 2010; 2013)

sobre os dois grandes autores, novamente a autora coloca em evidência essa dualidade: temos em Arguedas, de novo, o símbolo de uma literatura de expressão cultural – indigenista, que promove uma linguagem indígena – e, com isso, busca “*identidade na diferença*” (MORAÑA, 2013, p. 154), fazendo da tecitura da cultura indígena quéchua seu cenário poético, recheado de lirismo emocionado e sublime.

Não à toa, Arguedas, em um dos seus poucos poemas – *Llamado a algunos doctores* (1966), atrela aos acadêmicos a pecha de arrogantes que olham para os indígenas como ignorantes. Com uma linguagem direta, o autor inicia o poema dizendo “Dizem que não sabemos de nada/[...]Dizem que alguns doutores afirmam isso de nós” (ARGUEDAS, 2011) e depois gira completamente a chave lírica “Não fuja de mim, doutor, chegue mais perto. me olhe bem, me reconheça/ [...] Vou curar o teu cansaço que às vezes te nubla como uma bala de chumbo, vou recriar-te com a luz das cem flores de quinoa, com a imagem da sua dança ao sopro dos ventos.” (ARGUEDAS, 2011)

Do outro lado dessa alteração, temos Mario Vargas Llosa, leitor de Arguedas, a quem dedica uma obra completa, na qual classifica essa vivência intelectual de *Utopia Arcaica* (1996). Desse modo que, para Mabel Moraña, a obra de Vargas Llosa “parece responder a opção de se situar no extremo oposto do espectro poético” (MORAÑA, 2013, p. 266). Destarte que a intelectual uruguaia qualifica a diferença entre os autores da seguinte maneira, “se Arguedas evoca o ‘Peru profundo’, Vargas Llosa representa, para além de desacordos políticos conjunturais, o ‘Peru oficial’” (MORAÑA, 2013, p. 2666)

Diante desse interregno, vemos essa escritura intelectual latino-americana sempre tachada entre duas possibilidades de leitura, baseadas em um modelo capitalista, designado como neoliberal, algo excludente, autoritário ou um paradigma tradicionalista e paradoxalmente progressista, socialista, indigenista e, pasmem, autoritário. É nesse entremeio que a *antipoesia* se constitui e, posteriormente, vai se fixando em si mesma – como *metapoética* – ironizando essas duas possibilidades de escritas limítrofes e, para Parra, limitantes.

Essas discussões partem de uma noção historiográfica baseada na função social dos intelectuais literatos, que objetiva a formação da consciência moderna deste subcontinente. Essa necessidade de dizer as coisas, mesmo que de maneira fictícia, transporta a ficção para um local central no debate histórico, como já evidenciamos neste trabalho.

Acontece que Nicanor Parra, munido de todas essas discussões, participante ativo e envolto em alguns destes embates, radicaliza ainda mais a noção de intelectual, praticamente rompendo o direcionamento deste como construtor ou participante de uma noção ou categoria de verdade.

A verdade continental aparece aqui como algo historicizável, não fixo, mas comportamental e desviante. Ao contrário dos grandes enfrentamentos entre pensadores da região, o conflito nas visões de mundo, por exemplo, entre Nicanor Parra e Pablo Neruda não aconteceria como um possível duelo entre esgrimistas elegantes⁸⁸. Tudo parece levar a crer que Parra entraria nessa cena muito mais como um palhaço, que empunhando uma arma – chamando atenção para sua poesia combativa – apertaria o gatilho e dispararia uma bandeira escrito “Bang!”. Essa parece ser outras das metáfora possíveis da antipoesia em um debate intelectual⁸⁹. Portanto, Parra utilizou, tal como os outros intelectuais, sua literatura como arma discursiva, porém ironicamente. Mas, então, o que é essa ironia? Ou melhor, de que ironia estamos falando?

Com o termo ironia, estamos falando da necessidade de dizer as coisas com sinais trocados. Mas como aponta o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (2013), esse conceito de ironia só se edificou a partir do romantismo, que era a atualidade deste autor. Antes a ironia, na Grécia, tinha um tom negativo, afastava-se dessa forma da verdade como lembrança ou reminiscência. Para Kierkegaard, Sócrates, em sua vivência, introduz o sentido da ironia mais aproximado do futuro romantismo, com alguma capacidade de compreender a realidade vivendo sobre a dúvida e, extraindo da própria dúvida a possibilidade desse discurso verdadeiro (ver KIERKEGAARD, 2013).

Por esse motivo é possível dizermos que a ironia na atualidade da antipoesia também se forjou diferente e nosso ponto é que Parra foi mais um dos intelectuais dispostos a ressignificá-la. Isso principalmente no sentido de dizê-la como um discurso da história. A ironia *parriana* ainda leva em sua base a característica romântica do esdrúxulo, do caótico, mas assume um tom político edificante a partir dos anos noventa do século XX.

A melhor forma de compreender esse recurso da ironia é compreender o período em que Parra o utilizou. Richard Rorty diagnosticou muito bem o núcleo de intelectuais que

88 A metáfora dos esgrimistas aparecem novamente. Na obra *Detetives Selvagens* (1998), Bolaño descreve uma luta concreta entre um poeta, seu alter ego, e seu crítico, um personagem fictício que representa o crítico literário espanhol Ignacio Echeverría, que viria a ser uma espécie de guardião da obra de Bolaño posteriormente. (ver BOLAÑO, 2006)

89 Longe de indicar humor.

utiliza essa saída. Este filósofo americano chamou de *ironistas* os intelectuais que fogem do dogmatismo. Rorty, ao assumir que vivemos um tempo filosófico ligado aos avanços linguísticos, no qual a linguagem assume um protagonismo e a verdade não desaparece, mas se mostra como mais uma das categorias historicizáveis, elenca uma série de autores que compreendem a realidade de maneira poética e discursiva. Por esse motivo enxergamos Parra como um destes ironistas.

Nesse momento, há um aparecimento de focos críticos tanto do conceito quanto dos modos de vida propostos pela construção do que se convencionou chamar de modernidade. Essa *modernidade filosófica*, herdeira das grandes revoluções políticas e da revolução industrial, do iluminismo, das urbanizações e da consolidação do continente americano, exerce uma capacidade de autocrítica que fundamenta a sociedade ocidental.

Na América Latina essa autocrítica, conforme já abordamos, funciona como um adensamento da consciência moderna. Por isso, é possível dizer que a modernidade “chega” por aqui já em forma de seus desvios e compensações. Sendo mais radical, podemos dizer que nossa modernidade exhibe traços de antimodernidade (COMPAGNON, 2012), pós-modernidade (LYOTARD, 1989) ou amodernidade (LATOURET, 2019), como trabalhamos anteriormente.

Essa entrada, que é também uma saída (CANCLINI, 2015), aparece porventura na forma poética da obra de Nicanor Parra. Como mostrado anteriormente, Parra muda a forma de seus poemas segundo apura o conceito de modernidade latino-americana, e neste terceiro momento da antipoesia adéqua sua performance aos impasses epistemológicos e políticos, como é caro ao seu modelo poético. Dessa forma, essa entrada autocrítica da modernidade na América Latina, que se assemelha ao momento estético do pós-moderno europeu é, definitivamente, ruptural e nosso autor lida com esse fato em sua obra sob o domínio da ironia.

A ironia, como recurso estético na modernidade, reaparece no romantismo alemão e francês, debochando e desacreditando dos avanços e façanhas do progresso iluminista e de sua base racionalista. No que se convencionou chamar por *pós-modernidade* o exagero da ironia é o recurso para confundir a razão, que põe em xeque os ditos avanços modernos e descobertas propiciadas pela edificação da ciência e da verdade em um sentido deontológico.

Essa maneira acelerada que a modernidade adentra o continente latino-americano propicia o posicionamento – de autores como Parra –, como agentes da confusão. A ironia é o

recurso de saída da entrada esclarecida, mas também é uma escolha para iluminar – tortuosamente, diga-se – os caminhos da peculiar modernidade latino-americana.

É curioso o caminho dessa ironia, pois no começo Parra a utiliza para fundar uma nova poesia, depois a forma irônica termina por abraçar um *sentido-causa*. O grande problema herdado da consciência moderna está nesta formação de sentido e já no seu livro de estreia *Poemas y antipoemas* (1954), quando Parra já afirma no último poema – *Solilóquio do indivíduo* – “Não, a vida não tem sentido”. Por isso o sentido como causa, escolhido na maturidade da *antipoesia*, é o meio e não o indivíduo. Buscando algo para além da vida, Parra volta-se para o ambiental, para o Verde, essa é a sua questão sincera, algo que ele passa a dizer sem rodeios em *poemas-visuais*, *intervenções* e discursos que, permeados por ironia, terminam sempre com (anti)lições de mundo, é o que veremos.

O caminho que faremos para isso será o de mostrar que a partir da escolha da ironia e do ironismo essa saída pode se tornar problemática, como o próprio filósofo supracitado Richard Rorty nota: o excesso de ironia sempre termina por denotar certo niilismo e liquida a parte solidária de uma sociedade liberal. O grande problema é que a ironia confunde o sentido da verdade e muitas vezes passa por contrassenso. Por isso, o local dessa ironia *parriana* o coloca na história chilena como um mentiroso ou relativista. Desse modo nos atentamos para um conjunto de autores que condenam e buscam um momento pós-irônico da literatura – para além do próprio Chile, onde Parra vai resgatando sua imagem – rompendo com os exageros da pós-modernidade literária.

Esse é o caminho que faremos aqui, da ironia em relação aos acontecimentos, à modificação na poesia de Parra, até um novo recurso e onde isso resvala no posicionamento político, diante dos planos econômicos em disposição no Chile, no período ditatorial.

Existindo a concepção de poesia como desveladora da verdade absoluta, capaz de tocar o sublime, ela significaria quase que um procedimento histórico permanente, por isso *antipoesia*, encarando a si mesma como performance antimetódica, destrincha um momento de verdade do *presentismo*, para usar o termo de Hartog (2003), através da ironia.

4.1. O tema irônico

Antes de mais nada, buscamos compreender a ascensão e modificação do tema irônico na obra de Nicanor Parra, para comprovar a hipótese de que essa modificação se relaciona com a manifestação política e, também, com o posicionamento da antipoesia perante o período.

A antipoesia como performance poética adentra a discussão epistemológica edificada – na passagem dos anos sessenta para os anos setenta do século XX – como oposição ao modelo lírico apresentado pelos grandes personagens da literatura chilena. Esse lirismo anterior simbolizou uma tentativa de construir a modernidade nos moldes latino-americanos, permeada de apêndices europeizantes.

Daí que a antipoesia acaba se forjando como um projeto *metapoético a priori*, já que esse aspecto crítico faz com que ela permaneça engendrada em si. Essa autoanálise é justamente a saída que Parra encontra para lidar com a atualidade, diferenciando-se do lirismo tradicional, como explica o crítico Leonidas Morales (2012, p. 155)

Utilizando a metodologia da engenhosidade e do humor⁹⁰, que com o tempo se tornará uma modalidade inconfundível de produção antipoética de sentido, Parra enfatiza a referência à atualidade (ao presente) dessas experiências, assimilando o poeta a quem é justamente o operador público por excelência de hoje: o ‘jornalista’, e, ao mesmo tempo, para reforçar a sua exigência de ‘rigor’ com que tais experiências devem ser assumidas, dá à obra do poeta, como modelo, a figura do ‘cientista’ (de quem aliás diz que é um "romancista", mediando assim a notória ideia do poeta como uma espécie de narrador da atualidade).

Diante da conturbada passagem dos anos sessenta do século passado no Chile, em que uma crescente classe média urbanizada se alia a diversas tentativas de constituir uma cultura fundamentada nos povos originários e no folclore tradicional (AGGIO, 2002; SCHMIEDECKE, 2015) – como uma espécie de telurismo –, dão-se margens para a fundação de um lirismo pautado nos sublimes gestos do que ficou designado, a partir daí, de *popular*.

A poesia lírica politizada, de grandes nomes como Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha e, até mesmo, o vanguardismo de Vicente Huidobro, continha muito raramente um autoquestionamento, espalhando-se, desse modo, como verdades absolutas pelo Chile, nas palavras dos críticos literários João Claudio Arendt e Rafael Iotti (2021, p. 13),

90 Novamente o tema do humor.

Para a crítica especializada na obra de Nicanor Parra, é quase um consenso que a antipoesia reagiu, à época, contra a norma dominante, contra aquilo que, no âmbito local e nacional, poderia ser definido como cânone ou vanguarda chilena. Os principais alvos, nesse sentido, seriam os poetas Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha e, indiretamente, Gabriela Mistral.

Por isso, neste momento, Parra intensifica sua criação a partir de um projeto *metapoético*, buscando na poesia uma espécie de comunicação/(anti)ciência epistemológica, pautando um olhar da sociedade, contrário aos aspectos da crítica social marxista. Uma crítica que olha para dentro da própria poesia, tentando se externalizar nesta sociedade, negando o olhar artificial de uma linguagem que, para este autor, não diz as coisas como a população diz.

Todavia, é sabido que não dizemos as coisas nem contamos nossa história a partir de autocríticas e de autoquestionamentos de forma, mas, sim, observando conteúdos, mesmo que de maneira sublimada, artificial e parcial. Faz-se assim a história como disciplina, por exemplo.

O projeto antipoético, neste impasse, vira uma opção pela ironia, no sentido de evitar dizer as coisas diretamente como fenômeno e menos ainda como essência. Esse recurso de dizer as coisas sob o seu signo contrário confunde propositalmente e é da própria confusão que nosso autor procura extrair uma espécie de substância social. É a ironia que dá o toque do que é *anti* na poesia, esse *anti parreano*, percebe-se aqui, não é contra a poesia no sentido de conflito, mas é o antagônico, no sentido de contrário.

Seguindo nessa hipótese de trabalho, temos a antipoesia como um possível modo de narrar com critérios de verdade de seu tempo contra um dizer lírico, que buscava o não-dito das coisas de uma maneira sublimada, transcendente e, muitas vezes, essencialista e metafísica. Com isso, temos na antipoesia um modelo de discurso sobre as coisas, sem aquela busca do que *elas realmente são*, mas o seu ser em seu contraditório, tal como uma teimosia.

Percebendo primeiramente a modernidade latino-americana que estudamos anteriormente e, em segundo plano, uma modificação para além do tempo, permeada pela filosofia analítica da linguagem, de nomes como Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein⁹¹, Nicanor Parra acaba por recorrer a eventos disruptivos e modelos também rupturais no âmbito

91 Joana Barossi, tradutora da obra de Nicanor Parra ao Brasil, cita uma passagem que referencia bem a proximidade de Parra a essa corrente filosófica, segundo ela, quando apresentada por Alejandro Zambra, a Nicanor Parra, o antipoeta reagiu rispidamente “Eu não leio as traduções de meus poemas, elas devem ser *una expropiación revolucionária*, quando traduzidos já não me pertencem mais. E me piscou um olho” e logo em seguida ela cita um trecho de um antipoema, da *Obra Gruesa* (1969), que diz Eu digo as coisas tal como são/Ou sabemos tudo de antemão/Ou nunca saberemos absolutamente nada./A única coisa que nos permitem/É aprender a falar corretamente. (PARRA, 2019, p. 280)

da própria lógica da linguagem. Veremos, mais à frente, como essa noção temporal aproxima nosso antipoeta das correntes emergentes do *linguistic turn* americano.

O comportamento filosoficamente irônico, desde a leitura de Kierkegaard sobre Sócrates até o desaguar deste comportamento no romantismo alemão e francês⁹² – cada um a sua maneira –, como um questionamento do iluminismo, tem na obra de Parra um agravante. Nesse objeto essa ironia foi elevada à última potência, auxiliando a inaugurar, na literatura latino-americana, algo aproximado com o modelo americano da pós-modernidade literária⁹³, entre o exagero da ironia e um ponto de relativização da verdade. E este é justamente o ponto central de nossa análise, esse paradoxo de uma fixação poética que pretende narrar os olhares da sociedade com a própria face, mas que tende enxergar a verdade como algo historicizável, volúvel, não fixado.

A obra de Nicanor Parra segue as grandes correntes europeias e americanas, que, na esteira de Wittgenstein, do pós-estruturalismo – desde a *gramatologia* derridaderiana até a redescritção de Ricoeur – passam a identificar não um *zeitgeist*, um espírito temporal latente, mas uma poética do tempo, como demonstra Leonidas Morales (2012, p. 157)

Por ora, Parra e a antipoesia, no campo das linguagens da cultura moderna (leituras, modelos, exemplos de referência), praticam um contínuo deslocamento de ênfase coincidindo com a mudança, já visível na década de 1940, e mais ainda após a Segunda Guerra Mundial Guerra, experimentando a modernidade do francês (língua paradigmática da modernidade do século XIX e do modernismo de vanguarda) ao inglês (língua do pós-modernismo e da globalização).

E ainda,

Durante os anos de Parra nos Estados Unidos e na Inglaterra, Wittgenstein foi, nos círculos acadêmicos que Parra frequentou, um referente essencial do pensamento contemporâneo, e, em Parra, pela descoberta e definição de sua antipoesia como linguagem e como lugar de enunciação na linguagem, uma influência nada menor. (MORALES, 2012, p. 158)

92 Ironia tem múltiplos significados, aqui pautamos a ideia de “dizer o contrário do que se pretende”

De certa forma, a ironia “eiron,” recebia na época clássica grega o significado de alguém que, “fingindo ser impróprio, foge de seus deveres de cidadania” (Conforme a definição de Demóstenes), ou então, como uma forma de evasão daquele que não quer se comprometer com os outros (segundo Teofrasto), mais tarde, com os intérpretes latinos, particularmente com Quintiliano e Cícero, essa expressão eiron começou a dar lugar à ironia significando que “aquilo que deve ser entendido,” em um discurso ou fala, “é oposto ao que é dito”. (AUN, 2011, p. 22)

93 Nesse caso é importante diferenciarmos do pós-modernismo arquitetônico, observado por Robert Venturi (2003) e analisado entre outros autores, por Fredric Jameson (2006).

Dessa forma, Parra adentra de vez a gama dos autores que perceberam a ruptura temporal contemporânea e passa a inserir sua obra nesse contexto; como expõe novamente Morales, Parra opta “pelo procedimento de focalizar (ao mesmo tempo, superficializá-los) dois de seus elementos constitutivos: o humor e a linguagem coloquial” (MORALES, 2012, p. 149) Elementos que são próprios e “facilmente incorporáveis à cultura midiática pós-moderna da imagem e do espetáculo.” (MORALES, 2012, p. 149)

Essa percepção temporal fará com que a antipoesia aja como essa ferramenta paradoxal entre o dizer as coisas e o falar exatamente o oposto. Esse procedimento se explica pelo que o filósofo Richard Rorty designou como *ironismo*. Os ironistas percebem o contexto de mudança social somado a uma realidade altamente linguística e reagem com certo niilismo, mas, ainda assim, notificando sobre a verdade, mesmo que em um aspecto limitado pelo tempo. Em nossa hipótese, Parra é um ironista.

4.2 Nicanor Parra em: *como um ironista diz as coisas?*

Neste ínterim o projeto *metapoético* e irônico deste autor o escala como um narrador da atualidade por meio de uma poética. Esse diagnóstico coincide com a ideia de alguns autores recorrentes do *linguistic turn*, como o filósofo americano Richard Rorty e a crítica literária canadense Linda Hutcheon. Para o primeiro, essa realidade da *virada* é propiciada primeiramente por uma série de autores – filósofos e críticos – que deixa de acreditar nas soluções metafísicas.

Rorty expõe suas conclusões sobre uma sociedade liberal⁹⁴ contemporânea de maneira mais acabada em seu reconhecido livro *Contingência, Ironia e Solidariedade* (1989), no qual ele aborda uma grande transformação epistemológica contemporânea no que diz respeito à observação da verdade no tempo.

Logo na introdução, o autor cita os historicistas⁹⁵ românticos como os primeiros a “libertar-nos, aos poucos, mas resolutamente, da teologia e da metafísica”. (RORTY, 2007, p.

94 É importante destacar que a concepção de sociedade liberal é diferente entre Richard Rorty e Nicanor Parra, mas também é diferente entre Rorty e Foucault, o que não impede a classificação deste como ironista pelo outro.
95 Rorty tem uma visão muito peculiar de historicismo. Faz-se necessário uma leitura mais ampla deste conceito. (ver WEHLING, 1994).

18) e ainda conclui que essa guinada historicista “Ajudou-nos a substituir a Verdade pela Liberdade como meta do pensamento e do progresso social” (RORTY, 2007, p. 18).

Dessa maneira, nesta sociedade liberal contemporânea em que vivemos, esses primeiros “libertadores” dariam margem para o surgimento do *ironista liberal*. Ainda que seja complicado delimitar Nicanor Parra como um autor liberal, é possível aproximá-lo da propositalmente ampla definição de liberal que Rorty pratica, em um significado emprestado da teórica Judith Shklar, “para quem liberais são as pessoas que consideram a crueldade a pior coisa que fazemos”. (RORTY, 2007, p. 18).

Sendo assim, o ironista designa, então,

o tipo de pessoa que enfrente a contingência de suas convicções e seus desejos mais centrais – alguém suficientemente historicista e nominalista para abandonar a ideia de que essas convicções e esses desejos centrais remontam a algo fora do alcance do tempo e do acaso. (RORTY, 2007, P. 18)

Ainda sobre a aproximação que essa definição tem das posições de Nicanor Parra, sendo sempre um provocador da esquerda e da direita latino-americanas, as quais, para ele, deixavam o básico de lado em prol de ideologias massacrantes, novamente a designação de Rorty parece ir completamente ao encontro do minimalismo moral de nosso autor, já que, como completa o filósofo norte-americano, “Os ironistas liberais são pessoas que incluem entre esses desejos impossíveis de fundamentar, sua própria esperança de que o sofrimento diminua, de que a humilhação dos seres humanos por outros seres humanos possa cessar”. (RORTY, 2007, p. 18)

O filósofo espanhol Adolfo Vasquez Rocca, em seu artigo *Pragmatismo, ironismo liberal y solidariedad* (2005) nos dá uma boa visão deste ironismo liberal e seu liberalismo consciente,

Rorty defende um liberalismo consciente de sua fragilidade, um liberalismo irônico. Um liberal, pensa Rorty, é alguém que acredita que não há nada mais repugnante do que sofrimento e crueldade; e que aspira, então, minimizá-lo. Um ironista, por sua vez, é – como antecipamos – alguém capaz de perceber a contingência de seus desejos e suas intenções de autonomia e auto-realização. Um liberal irônico é, então, alguém que se preocupa com a justiça e tem medo da crueldade; mas que reconhece que lhe falta qualquer proteção metafísica nessa preocupação e nesse terror (ROCCA 2005, p. 4)

O pensamento do filósofo americano Richard Rorty é uma boa base para pensarmos sobre essa transformação analítica temporal, que passa pelo pressuposto de compreender a

verdade como algo não relativo, mas mutável, no qual os narradores deste tempo têm a capacidade de dizer algo, querendo dizer outra coisa. Ironizar, nesse sentido, aparece como uma não aceitação das verdades absolutas e uma desconfiança das saídas tradicionais. Sendo assim, para Rocca o nosso tempo se torna um período no qual a filosofia já não é mais a responsável por dar as respostas verdadeiras do mundo,

a ideia de que a filosofia pode confirmar ou desacreditar as reivindicações de conhecimento da ciência, ética, arte ou religião é uma construção histórica que deve ser rejeitada imediatamente. Se a filosofia se tornou uma espécie de tribunal da cultura, é porque adjudicou uma "compreensão especial da natureza do conhecimento e da mente" que hoje é ilegítima. Os filósofos, diz Rorty, não possuem um conhecimento peculiar, superior, que os conduza sem impedimentos a afirmações mais certas ou seguras. (ROCCA, 2005, p. 1)

Desse modo, novamente Rocca faz uma comparação entre a ironia ao longo do tempo, podendo-se dizer que, “enquanto a sabedoria clássica – de raízes socráticas”, a ironia desconfia tanto do autoconhecimento quanto do conhecimento do mundo, e passa a saber de sua própria ignorância, “a ironia romântica aniquila o mundo para se levar mais a sério” (ROCCA, 2005, p. 3) E, curiosamente, o filósofo espanhol cita justamente um dos discursos de Nicanor Parra para exemplificar o ironismo:

O sujeito de Rorty é o ironista, os cidadãos de sua sociedade liberal são as pessoas que percebem a contingência de sua linguagem de deliberação moral, consciência e comunidade. A figura paradigmática é o ironista liberal, que pensa que os atos de crueldade são a pior coisa a se fazer e que combina o compromisso com a compreensão da contingência de seu próprio compromisso; e aqui está a ironia. A ironia se aninha e deixa sua marca no vocabulário de uma língua. Há palavras cuja função é, como na política, restringir a afirmação que se faz ou mesmo significar o contrário do que dizem. Como o artefato de Parra ‘Nem sim nem não, muito pelo contrário’.

O desapego pela metafísica aproxima o filósofo americano do poeta chileno, algo que afasta este Parra de seus correligionários latino-americanos, como explica Rocca sobre o pragmatismo de Rorty,

definido pelo seu distanciamento da metafísica e pela oposição às correntes filosóficas da "velha Europa" como o positivismo, a filosofia analítica e a fenomenologia. O pragmatismo, neste ponto, pode ser sintetizado como uma rejeição da noção de verdade objetiva. (ROCCA, 2005, p. 2)

Sendo assim, embora estejamos falando, como mostramos, de vários aspectos da ironia para além da linguagem, ressaltamos o fato de Rorty tratar da realidade através de seu

nominalismo e da linguagem como ascensão dos significados, por isso podemos aproximar algumas de suas conclusões ao comportamento antipoético perante o mundo. Desse modo a antipoesia se forja como justa encarnação desse ironismo, primeiramente como projeto histórico desviado e depois com características politizadoras; a antipoesia é o ironismo de Parra perante o mundo. Por isso, quando trata do conceito da categoria de verdade, vemos como Rocca, ao citar o pragmatismo, poderia muito bem falar de como Parra parece encarar o mundo em suas entrevistas e pronunciamentos,

A verdade, para o pragmatismo, é circunstancial, embora não totalmente relativa, pois resulta de um acordo ou convenção. Esta filosofia também critica a ideia de uma racionalidade a-histórica, capaz de definir de antemão o caráter do que é moral e do que não é, e por fim rejeita a pretensa “objetividade” dos fatos e das explicações que deles damos. Nós forjamos (ROCCA, 2005, p. 2)

Outrossim cremos na aproximação dos autores, para além da evidência de Rocca, pois “Rorty coloca a filosofia ao lado da crítica literária, poesia, arte e outras formas de atividade humanística, e abandona qualquer reivindicação de acesso privilegiado à Verdade.” (ROCCA, 2005, p. 2)

E ainda,

Rorty usa o termo ironista para designar aqueles que reconhecem a contingência e a fragilidade de suas crenças e desejos mais fundamentais. Os ironistas são pessoas que, entre aqueles desejos impossíveis de concretizar, incluem as suas próprias esperanças. Isso faz **do ‘ironista’ uma pessoa incapaz de se levar a sério ‘porque sabe que os termos com os quais se descreve estão sempre sujeitos a mudanças, porque sabe sempre da contingência e fragilidade de seus últimos léxicos e, portanto de sua própria’**. (ROCCA [Grifo nosso] 2005, p. 3)

Desse modo, o ironista se insurge como é aquele cidadão que percebe a contingência da linguagem e da verdade, por isso o ironista de Rorty é um liberal por excelência, e, mesmo que talvez esse não seja o caso de Parra, ainda assim, encaixa-se no mesmo tipo de sociedade.

Nesse momento precisamos encarar o fato de que a pós-modernidade esteticamente se percebe, também, como um período poético em que se diz as coisas sob um excesso de ironia. A ironia nesse ínterim aparece como a saída desconfiada de intelectuais que não querem e não precisam mais certificar a universalidade, mesmo que Rorty e mesmo Parra desejem escapar desse problema, isso é uma constante nas críticas a esses modelos de leitura, tanto da antipoesia, quanto do ironismo.

Desde a saída ontológica de Martin Heidegger, supracitada, para buscar o dizer e o ser das coisas no mundo, atesta uma impossibilidade de a linguagem naturalmente se fazer com uma técnica deste mundo. Sendo, desse modo, a realidade movimento desse ser em direção a sua poética, ainda mais como uma atitude poética perante o mundo, acabamos por evocar o mesmo excesso desta conduta desde seu surgimento na antiguidade grega, quando atribuída à vivência de Sócrates. Essa ação exagerada de negação dos significados cotidianos passa por uma postura vista como mentirosa ou desdenhosa. É o mesmo problema que diversas vanguardas passam, tal como os românticos, os modernistas e, também Nicanor Parra como personagem ruptural.

Acontece que a ironia não é necessariamente dizer algo que não pode acontecer ou que se trata do oposto, do ridículo, engraçado. Mas, partindo do pressuposto de que a realidade tem seu grau discursivo, o poema – e para os românticos há um nível idealizado – é a analogia mais direta entre a realidade e a confusão discursiva que resulta dessa realidade. Sendo assim, Parra parece encarnar muito bem essa disposição, mais além, levando a ironia às últimas e novas consequências.

A crítica literária Linda Hutcheon dedica boa parte de suas obras buscando compreender esse momento em suas manifestações sociais e artísticas; para isso, ela produziu uma *teoria da paródia* e relaciona essa paródia ao comportamento irônico: a pós-modernidade seria esse desnível entre os recursos paródicos para ler o passado e sua redescrição irônica (ver HUTCHEON, 2000). Comentamos sobre a modernidade latino-americana e sua apreciação, e é quase como se a América Latina pulasse os sintomas da modernidade e se constituísse em algo pós-moderno ou mesmo não moderno. Dessa maneira, a antipoesia aparece como essa manifestação capaz de ler a realidade de maneira paródica reescrevendo-a de maneira irônica.

A ironia de Parra é ferramenta dessa possibilidade. Como mostra João Claudio Arendt e Rafael Iotti (2021), a antipoesia é uma forma *metapoética* de dizer – nas entrelinhas – o mundo e, mais do que dizer, ressignificá-lo, não escancarando sua identidade nas diferenças, mas reatribuindo sentido para ele. Dessa maneira, a ironia é o mecanismo no qual isso se desenvolve. Essa é a inovação parriana: usar o recurso da ironia para dizer e ressignificar, “Antipoesia, nesse sentido, seria uma expressão inovadora, uma escola, uma forma de encarar a vida e o mundo” (ARENDDT & IOTTI, 2021, p. 12)

Arendt e Iotti continuam sua análise da metapoesia contida na antipoesia, mostrando como esse recurso somado à ironia tem a capacidade de ressignificação, mostrando que os antipoemas “ao se perfilarem contra o lírico, utilizando das ferramentas a linguagem coloquial e uma visão em certo sentido pessimista, irônica e anárquica” tendem a pretensão de “desmanchar o mundo, para, então, **refazê-lo.**” (ARENDR & IOTTI, 2021, p. 13)

Os autores apontam, ainda, para uma modificação na antipoesia parriana, que atesta para essa posição ironista e seu passo final que tange a necessidade de ressignificar as coisas, ainda que a partir de sua caoticidade,

Para os poetas modernos, tanto românticos como vanguardistas, procurava-se evitar a intimidade comunicativa. Em Parra, ao contrário, há a necessidade de comunicação, transmissão da experiência vivida, porque, se ele fala sobre os típicos personagens (ARENDR & IOTTI, P. 16, 2021)

Por isso, percebemos que, nas vanguardas, tradicionalmente, “percebe-se a intenção de criar metapoemas para explicar uma determinada visão sobre a poesia, enquanto em Nicanor Parra a metapoesia é a poesia.” (ARENDR & IOTTI, 2021, p. 19) A explicação para os autores está no que já pontuamos, que é a aproximação com Wittgenstein, “um dos filósofos preferidos de Parra, ‘não se esqueça que um poema, mesmo que composto na linguagem da informação, não é usado no jogo de linguagem de dar informação.’” (ARENDR & IOTTI, 2021, P. 27) E modifica-se, inclusive o uso da ironia “mais frequente e mais complexo, em Parra, é o uso de uma ironia dramática, no sentido de que nem o autor nem nós acreditamos ou levamos a sério tudo o que diz o sujeito do poema.” (ARENDR & IOTTI, 2021, P. 27)

Embora Parra seja sarcástico e seus poemas possuam tom humorístico, o que chamamos aqui de ironia não é somente essa tendência ao humor, mas a constituição do antipoema como uma espécie de ironia comportamental em relação ao mundo e às transformações epistemológicas. Parra ainda quer dizer algo sobre o mundo, mesmo colocando dúvidas. A ironia dos antipoemas é a mesma que a dos gregos da antiguidade, a romântica e ao mesmo tempo é nenhuma das ironias, mas sim uma ressignificação da realidade.

A ironia moderna é elevada a uma potência intangível na pós-modernidade estética – literatura americana, por exemplo – o que leva à pecha de artificialidade, que percorre a trajetória de Nicanor Parra também. Nossa intenção é mostrar justamente essa crítica, para compreender como Parra consegue superá-la e ainda manter uma possibilidade de *ressignificação* da realidade e, quem sabe, uma redescritção através da ação criativa da

antipoesia. Chegaremos lá, mas antes é preciso entender como se constitui essa ironia no âmbito da América Latina em sua peculiar formatação moderna.

Vimos até aqui a constituição de Nicanor Parra e sua antipoesia como ironismo em uma comunidade liberal. Podemos dizer então que esse ironismo de Parra pode ser encarado como uma espécie de niilismo diante dos problemas que o cercaram, delimitando assim, justamente o problema que Richard Rorty propõe para outros autores ironistas, como Michel Foucault e outros desconstrucionistas.

Faltariam aos antipoemas a solidariedade humana, já que Parra atesta, como o filósofo americano, que o pior defeito de uma comunidade seria a sua passividade diante da crueldade? A solução de Rorty passa por esse pressuposto de que ainda que aceitemos as contingências, por isso mesmo devemos, os que não querem cair no relativismo moral, compartilhar o que ele chama de esperança egoísta comum,

Dessa forma, a solidariedade humana, para o ironista liberal, figura central da sociedade liberal de Rorty, não é algo que dependa da participação em uma verdade comum ou em um objetivo comum, mas uma questão de compartilhar uma esperança egoísta comum: a esperança de que o próprio mundo – as pequenas coisas em torno das quais tecemos nosso próprio léxico último – não serão destruídas (ROCCA, 2005, p. 4)

Rocca ainda demonstra, através de Rorty, como a literatura tem um papel central nesse modo de enxergar o mundo,

A literatura – aponta Rorty – contribui para ampliar a capacidade de imaginação moral, porque nos torna mais sensíveis na medida em que aprofunda nossa compreensão sobre as diferenças entre as pessoas e a diversidade de suas necessidades [...] no sentido de que, no futuro, os seres humanos tenham mais dinheiro, mais tempo livre, mais igualdade social, e que possam desenvolver uma maior capacidade de imaginação, mais empatia... a esperança é que os seres humanos se tornem mais dignos na medida em que suas condições de vida melhoram” (ROCCA, 2005, p. 6)

Entra em cena uma busca por solidariedade, que é uma busca por uma literatura mais sincera, posicionada, que retomaremos na última parte desse capítulo. Antes devemos localizar essa ironia no Chile e seus acontecimentos.

4.3 – A posição irônica de Parra: um centro ex-cêntrico ou a ascensão e decadência da ironia

Compreendemos que o projeto antipoético como *metapoesia* baseada no recurso irônico, buscando funcionar como uma percepção da realidade sem tocá-la ou narrá-la de fato, mas fazendo incursões nos olhares da sociedade é a maneira que Nicanor Parra conseguiu de permanecer atual (ver AGAMBEN, 2009) e *popular* em seu tempo.

A partir da leitura do analista da obra de Parra e doutor pela Universidade de São Paulo, João Gabriel Mostazo Lopes, buscamos compreender aqui uma modificação na trajetória intelectual do autor chileno. Como já propusemos desde o capítulo anterior, esse sujeito da poesia primeiramente vai se forjando popular, e depois se afastando, tornando-se oculto da própria poesia, como evidenciado, também, pelo crítico supracitado,

é como se o sujeito de Parra naqueles anos 1950-60, ao recusar o “Olimpo” e o poeta “semideus”, conforme a sua expressão que se notabilizou, fizesse a opção racional por manter-se conectado com a realidade em tempo integral, buscando uma poesia efetivamente popular. (LOPES, 2019, p. 123)

Esse trajeto continua sob a intenção de se manter popular, mas não somente, estando na *lingua* do povo. O que mostramos até aqui é que, ao buscar esse modelo, nosso autor colocou a antipoesia em um local em que ela não respondia mais somente à poesia. Desse modo, novamente vemos uma ação paradoxal, já que, ao se voltar internamente para as questões poéticas, performando como *metapoesia*, sobressai, nesse ínterim, o caráter *anti* da antipoesia.

Esse prefixo, segundo também já elucidamos, cria uma possibilidade insuperável de buscar *dizer as coisas* de outro modo. Essa tentativa de dizê-las, mesmo como não-ditas, acaba dando um novo destaque e um novo papel para o poeta. Neste início esteve na tentativa de contar a história de seu povo, pela própria voz deste povo.

Dessa maneira, no capítulo anterior deste trabalho, vimos como a tentativa de ser mais popular e de pensar a poesia como um local em que se deve dizer a narrativa histórica acabou esbarrando em um obstáculo, que se evidencia no grande debate epistemológico da modernidade – *como conhecemos?* - e, derivado disso, *como devemos explicar/compreender?* e, ainda mais precisamente, *qual o sentido das coisas e como obter esse sentido?*

Seria de um projeto poético a necessidade de responder tais indagações? Os “poetas no Olimpo” não eram responsáveis por isso, e justamente ao se elevar ao Olimpo, como Parra

gostava de pilheriar, abdicavam dessas questões para buscar uma sublimação. Para Parra isso tinha acontecido com todos os grandes poetas chilenos. Seria o diferencial da antipoesia buscar responder a essas questões? Acreditamos que sim.

Vimos, novamente, no capítulo anterior, que o que justifica essas respostas está no fato de como a modernidade converge para a necessidade de respondê-las. E a poesia se forja neste subcontinente junto com uma confusão entre a modernidade e sua versão tardia e desenfreada. Essa formação se mostra precisamente um entrave, pois a intenção de Parra de subverter o local da poesia dependia daquele processo o qual as vanguardas europeias experimentaram quando as grandes cidades foram se forjando, como os *boulevards* que Benjamin analisou pontualmente em Baudelaire.

Essa Modernidade experimentada com tempero latino-americano, esse traço irônico de um novo continente que não renova o trajeto, contém tracejados estéticos que vemos em análises literárias da pós-modernidade. Contudo, são pegadas de uma estética que não se conectou ao forjar da modernidade como processo cultural e social, por isso, elementos que Jean François Lyotard (1989) e depois Richard Rorty (2007), a partir da filosofia analítica de Wittgenstein (1991), são experimentados pelos nativos americanos e latino-americanos, de uma forma *diferente*.

Sendo assim, essa realidade linguística, esse nominalismo forçado, misturado com uma experiência objetiva, essa anulação do sujeito das estruturas, elevada à potência máxima, traz consigo uma busca por uma realidade concreta com um rabisco emaranhado que só parece existir por aqui. Por isso que a antipoesia de Parra vai abandonando essa leitura da realidade histórica e passa a buscar de fato a realidade, neste primeiro momento da antipoesia, observando as ruas de maneira concreta,

Ao manter-se voluntariamente preso ao garrote da realidade concreta — expressada através da linguagem comum, popular, de uma “cultura real” — o sujeito parreano se descola do deslocamento, quer dizer, recusa o distanciamento de tudo o que seja considerado poético. O primeiro tempo da antipoesia é, portanto, o tempo em que esse sujeito quer recusar a irracionalidade: quer ser um sujeito racional e fazer uma opção racional pelo real. (LOPES, 2019, p. 123)

Para Lopes, esse momento em que Parra percebe a inerência das questões modernas traz uma excessiva seriedade. Sendo impossível contar a história como um povo que manifesta sua poética, o que resta é um excesso de um *se falar* sério. E o que se manifesta de maneiras mais séria, que chega a ser tedioso? O cotidiano.

Segundo tempo: o sujeito, uma vez instalado na realidade cotidiana e concreta, faz ali uma primeira descoberta. A recusa do deslocamento em relação à realidade leva a duas coisas: à seriedade absoluta, ininterrupta e total; e à completa loucura. Loucura e seriedade, na realidade, são um e o mesmo instante da consciência. (LOPES, 2019, p. 123)

Esse momento traz consigo uma nova abertura para a antipoesia, já que é justamente dessa busca do cotidiano, do *falar sério*, que se descortina a ironia e sua manifestação mais profunda no humor, como nos elucida Lopes (2019, p. 123)

É neste segundo tempo da antipoesia, esse falar sério, e dessa impossibilidade de falar sério quando se trata de poesia que nasce a dupla voltagem do humor e da ironia parriana: os mais completos disparates, contrassensos, ridicularidades e maus-gostos ditos da maneira mais séria possível.

E, posteriormente, o crítico brasileiro arremata sobre esse segundo tempo da antipoesia,

O segundo tempo da antipoesia é aquele em que o sujeito que buscava a realidade concreta e racional da vida cotidiana, contra os devaneios poéticos, termina encontrando nessa realidade uma prisão manicomial. Nessa fase o sujeito oscila entre o louco que nega ser louco e o louco que afirma a própria loucura com orgulho. (LOPES, 2019, p. 124)

Com a virada dos anos sessenta para os anos setenta, com as crescentes manifestações políticas, a ascensão dos movimentos populares, Salvador Allende e depois o golpe de Pinochet, a antipoesia passa a usar desse contrassenso poético entre a realidade cotidiana, a seriedade e a loucura da poesia, para fazer seu lance político: “com o golpe militar de 1973, consumado no bombardeio do palácio da Moneda, no dia 11 de setembro daquele ano, essa relação entre o sujeito e a realidade se altera.” (LOPES, 2019, p. 124)

Na virada dos anos sessenta para os setenta do século passado, Parra havia chegado à dissolução quase completa do sujeito lírico com seus primeiros *Artefactos*, “Há, a partir da segunda metade dos anos 1970, contudo, uma reconstituição do sujeito no antipoema, e da sua relação com a realidade e as circunstâncias históricas e sociais que o cercavam. Essa reconstituição se dará, defenderemos, sob o signo do desconcerto.” (LOPES, 2019, p. 125)

Mostazo Lopes se apoia em Bernardo Subercaseaux (2011), concordando com o historiador chileno que o golpe militar mudou o sistema político, mas também o sistema

cultural e de ideias do país. Há, assim, uma renovação na forma de fazer cultura, que é político. Por um lado há uma escolha política na nova canção e, em outros movimentos, por outro lado, temos o que o autor chama de “Literatura de máscaras”.

[...] ideia, aqui, de que esse novo sujeito mascarado da poesia parriana caracteriza-se não mais pelo movimento do sujeito através do “arrastão” da linguagem, como nas décadas anteriores — pela loucura da seriedade e pela profanação do sagrado pelo secular — mas pela inadequação do sujeito à realidade. (LOPES, 2019, p. 125) -

A ironia como defesa de um projeto político nasce, como já pontuamos, no *Cristo de Elqui*, “os temas históricos do período, como a tortura e a perseguição política, se encontram nas pregações do Cristo de Elqui” (LOPES, 2019, p. 125). Concordamos com o crítico brasileiro quando ele pontua que “é nessa transformação do sujeito de uma situação histórica em espantelho que a realidade se apresenta de maneira tão a céu aberto” (LOPES, 2019, p. 126) E que a própria realidade irrompe “na forma da mais incrível ficção.” E ele ainda arremata com um paradoxo que é bastante interessante para compreendermos a posição da ironia na obra do autor chileno, diante do fato de que a ironia também se assevera diante da ditadura chilena,

Outro paradoxo, correlato, é o que nos interessa mais aqui: é quando 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 aos acontecimentos da década de 1970 no Chile já não mais precisa se distanciar do seu enunciado — o seu enunciado vem já em si mesmo distanciado, na forma de um processo histórico a um só tempo impossível e realizado. (LOPES, 2019, p. 126)

E ainda precisamos pontuar, também, que a essa “A ironia do Cristo de Elqui” existe pois “é a ironia da sua inadequação às circunstâncias que o cercam.” e a conclusão vai completamente ao encontro do que estamos buscando em nossa hipótese, já que “Desse deslocamento é que a verdade vem literalmente à tona, provocando uma mutação nos antipoemas, que se convertem apropriadamente em sermões — o gênero tradicional da revelação.” (LOPES, 2019, p. 128) Nesse momento é que essa ironia se transforma em projeto de catástrofe e o sarcasmo passa a se sobrepor sobre o modelo da ironia.

Às portas dos anos 1980, não há como ler a ironia entre catástrofe política e pregação destes poemas de Nicanor Parra sem colocá-los sob a luz da perspectiva ecologista que ele irá adotar a partir de então, e que guarda

relações profundas com a questão da circunstância política e social em que emergem os seus sujeitos mascarados. (LOPES, 2019, p. 133)

Há essa mudança da perspectiva dos anos setenta para os oitenta, modificando o posicionamento da ironia *parriana*. Depois disso, nos últimos suspiros da Guerra Fria, na visão de Parra, a dicotomia entre esquerda e direita que organizara o mapa mundial durante quatro décadas “teria que dar lugar a uma perspectiva de ‘sobrevivência’.” (LOPES, 2019, p. 133). Inaugura-se aqui a saída da antipoesia para o possível niilismo da escolha ironista.

Dessa forma é interessante perceber como o paradoxo irônico de descortinar uma possibilidade de escrita da realidade a partir da ironia do falso Cristo, abre a disposição de narrar a catástrofe a partir, inicialmente, da antiecológica, como explica o próprio Parra em entrevista a Leonidas Morales,

O próprio Parra fala sobre isso, Existe um paradoxo aí. Quando comecei a escrever os Sermões, a ideia que tive foi que o sermão e a pregação são supérfluos e que pregar é uma loucura. Que isso não deveria ser feito, e que no final é ridículo. No entanto, depois que os sermões e a pregação terminaram, agora me considero um pregador. Tem um paradoxo aí, né? Mas é claro que consigo sair da armadilha, me dando ao luxo de operar também em um plano antiecológico. Aparentemente antiecológico. Seria o exemplo que lhe dei anteriormente: 'Não sei por que tanto alvoroço. Já sabemos que o mundo acabou' ["Ecopoemas", Poesia Política, 1983]. [...] Ou seja, é bom podermos perceber, e também é bom poder brincar com o apocalipse. Então, de qualquer forma, estamos realizando o projeto ecológico, um projeto de vida lúdica. Vamos até brincar com o apocalipse. Com extinção, morte total. (PARRA In MORALES, 2019, p. 133)

Isso tudo importa e interessa porque é esse o mundo em que as profecias apocalípticas do *Cristo de Elqui* e depois os *Ecopoemas* (1982) estão anunciando: “um mundo sem futuro.” (LOPES, 2021). O tema do apocalipse em Parra é longo, e tem a ver com uma transformação da perspectiva temporal que o autor intuiu (quem sabe entre os primeiros a fazê-lo) no interior da organização política e social do seu tempo – mas não só: também na maneira como passava a se reproduzir a partir de então a própria estrutura do discurso. Esse conjunto de noções ou intuições remonta aos Sermones, e se desdobra com clareza nos poemas recolhidos em *Hojas de Parra*, de 1985:

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 chamada “era neoliberal” — precoce no Chile, já com Pinochet e os seus Chicago Boys —, entra definitivamente em crise a ideia de futuro. Se durante a Guerra Fria o medo do apocalipse nuclear convivía ainda em larga medida

com a possibilidade da Revolução – basta notar a ironia básica 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 (LOPES, 2019, p. 135)

Mostazo Lopes ainda expõe o fato de que “há certo parentesco formal entre a ironia e essa operação que poderíamos chamar de um autoengano do sujeito catastrofista”. Desse modo, como a ironia, agora uma modificação do antipoema vem como “autoengano, que é também um deslocamento do sujeito em relação ao próprio enunciado” (LOPES, 2019, p. 138). Mas nesse caso, “do sujeito enquanto aquele sabe de algo, mas que acredita no contrário daquilo que sabe.” Agora o sujeito: “Sabe que o mundo acabou” (op. cit). E, embora não haja salvação, acredita ainda haver salvação exatamente pela falta, pela ausência de projeto. “O autoengano do antiecológico de Parra é precisamente aquele do sujeito que sabe que a catástrofe é inevitável, mas que acredita que ela, por isso mesmo, pode e deverá ser evitada”. (LOPES, 2019, p. 138)

A saída de Parra é justamente esse autoengano, uma inocência diante da impossibilidade do mundo e do imperativo da sinceridade. Pode-se argumentar que Parra deveria ser sincero, pois é contra a poesia sublime, mas ele escolhe não ser, para buscar ser, porém *sem essência*, aceita a catástrofe para provar seu ponto,

A catástrofe, no antipoema dos anos 1970-80, é ao mesmo tempo aquilo que dispara o chamado ético do sujeito, e a condição da sua liberdade. Nos antipoemas, só há liberdade para o sujeito na medida em que ele se encontra absolutamente encurralado por um destino catastrófico inevitável. (LOPES, 2019, p. 139)

E ainda,

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 — isso é, dobrar a aposta da realidade. (LOPES, 2019, p. 139)

Não à toa, junto com o tema da catástrofe, aparecem intervenções como estas: “Aparecer apareceu/Mas em uma lista de desaparecidos” (PARRA, 2011, p. 161)

Neste ponto de sua trajetória intelectual e literária Nicanor Parra está entre a *cruz e a espada*, de um lado é condenado pela esquerda e de outro permanece inimigo da direita.

Como mostramos, anteriormente, há uma coleção de episódios em que o autor aparece nesta situação.

Como um bom esgrimista, ainda que deselegante, para usar novamente a metáfora de Bolaño, a opção de Parra é permanecer em seu recurso agressivo, e é nesse momento que essa polêmica dos anos setenta é superada pela modificação dos antipoemas escritos, agora *artefactos*, dando lugar a uma coleção de intervenções inovadoras.

Esse posicionamento de Parra, equilibrando-se sob os ataques dos dois traços ideológicos, vai perpassar vários acontecimentos: o chá na Casa Branca e o eterno conflito com Allende e seus seguidores, a expulsão do velório de Neruda, além de uma acusação de descaso com o suicídio de Violeta Parra, sua irmã e, sempre voltando à tona, seus problemas com ex-parceiras. Diante desse íterim a ironia passa a ser interpretada como um escape artificial, não para dizer o que pensa de fato por trás de algo antagônico, mas como um se livrar de tudo sob a interjeição da ironia.

Para além desse fato, a ironia também entra em um momento em que parece fugir de um posicionamento, sempre jogando contra as posições estabelecidas, é nesse momento, da virada dos 70 para os 80, em meio à ditadura, que a poesia de Parra começa a se posicionar como uma força de *ex-centrica*.

Esse conceito de Linda Hutcheon nos ajuda a compreender melhor o pensamento de Parra. A intelectual canadense destaca como há uma *política da ironia* em nossa contemporaneidade (ver HUTCHEON, 2000) atrelada a uma transformação do período em que o caráter estético da literatura pós-moderna parece comandar as ações, transformando-se em uma poética da realidade.

Não é nossa intenção definir a obra de Parra como literatura pós-moderna, mas há algumas semelhanças, desígnios, bordas e contrastes que confluem para elementos pós-modernos, principalmente em relação à leitura estética da pós-modernidade, como as feitas por críticos literários, como Jameson (2006) e a própria Linda Hutcheon.

Um dos exemplos desses elementos, na verdade, faz-se no próprio conceito de *ex-centrico*. A obra de Parra, no momento em que nega politicamente as tradições, a esquerda e a direita, mas também, por, como pontuou Mostazo Lopes, dissuadir seu sujeito desse local posicionado e identitário. Jefferson Figueiredo (2019), em seu estudo sobre a relação entre o potencial político da ironia e a teoria pós-moderna, atesta que Hutcheon quer dizer com ser *ex-centrico* a base da característica desse sujeito que buscava o centro da modernidade, e que

permanece um tanto perdido, agora que não há centro. Assim, sobra um comportamento – que enobrece o trocadilho – excêntrico (ver FIGUEIREDO, 2019).

Parra começa buscando esse equilíbrio no primeiro e no segundo momento de sua obra, mas quando percebe que essa medida não é tangenciável, força a barra da ironia e adentra esse elemento pós-moderno, que stem base como uma espécie de autocrítica da modernidade no terreno latino-americano. O que coloca Parra em diálogo com esse conceito é justamente sua capacidade de querer dizer algo sem propor absolutamente nada, nas palavras do próprio autor, em entrevista dada em no ano de 1994, isso fica mais claro,

A essência da antipoesia são os paradoxos e as contradições da vida cotidiana?

Bem, eu diria que parece tão... ah?... claro, mas vai ainda mais longe na antipoesia, principalmente nos textos que estou escrevendo agora. Hoje trabalho exclusivamente com base na contradição. E é incrível como isso vibra, isso porque o assustador é vestir uma camisa e defender algo em um texto ou propor algo! Aí se morre. (LA TERCERA, 1994)

O fato é que Parra propõe algo através da ironia e sua atuação irônica passa a ser cada vez mais frequente. Não é o caso de não aparecer a ironia nos poemas anteriores à antipoesia, pelo contrário, Neruda publica antes de Parra um manifesto presando altamente pela ironia romântica (ver ARENDT & IOTTI, 2021, p. 14), mas essa ironia é muito ligada ao lirismo, dialogando com a própria poética do poema, não conseguindo sair de si em direção ao social. Parra tem um projeto irônico mais relacionado com a realidade, ainda que prese pelos sinais trocados.

Sendo dessa forma o projeto de Parra aparece para superar esses projetos poéticos e sociais que buscam a salvação da América Latina. É justamente por se opor a essa tradição lírica e, também, às vanguardas, que o ironismo comportamental de Parra é confundido com relativismo. E assim se cria um local de discussão entre dois projetos de Chile.

Durantes os piores anos da longa noite que se abateu no Chile sob a ditadura militar, o ostracismo de Nicanor se intensificou. A ruptura das suas relações com a esquerda intelectual latino-americana se dera de forma escandalosa após o célebre episódio do chá na Casa Branca, em 1970: “Depois de 1973, eu não contava nem com a ditadura nem com a revolução” (PARRA, 2011, p. 1031). A esquerda acusa o antipoeta de colaboracionismo com o regime. Elementos da extrema direita atacaram violentamente várias vezes suas residências, “durante

anos cagavam todas as noites na minha porta” (PARRA, 2011, p. 1031) Desse meio termo, sai Parra para buscar uma terceira via Ex-cêntrica.

Luis Javier Orjuela Escobar, Cientista Político colombiano, faz uma precisa análise das utopias latino-americanas, mostrando os limites destas. A primeira seria a modernidade, que analisamos no capítulo anterior; Escobar concorda com os múltiplos olhares da modernidade na América Latina, afirmando que no século XIX ela teve o caráter elitista dos *criollos*, com forte determinação europeia, e no século XX, veio somente com o caráter tecnológico. Para este autor ainda resta uma modernidade emancipadora, baseada nos ideais liberais, talvez essa não seja a saída de Parra, um “anti” tudo, mas tal como Parra, Escobar mostra os limites de outras duas utopias: O giro *decolonial*, primeiramente e, em segundo lugar, o socialismo do século XXI

Por sua vez, a virada decolonial tenta romper radicalmente com as categorias das ciências sociais modernas ao considerá-las etnocêntricas, hegemônicas, opressivas e, conseqüentemente, busca epistemologias alternativas e novas formas de pensamento emancipatório. Mas ao considerar a condição colonial como qualquer discurso de dominação, que advém das condições históricas forjadas pelo colonialismo e pela modernidade, tal teoria não pode ser dissociada do determinismo histórico e do universalismo da razão ocidental, ainda que utilizada criticamente. (ESCOBAR In VILLAVICENCIO, 2018, p. 126)

E ainda,

Finalmente, o novo socialismo (ou socialismo do século XXI) surgiu na América Latina como resultado da ‘dupla transição’ (para a democracia representativa e a liberalização do mercado) que nossa Região experimentou durante as décadas de 1980 e 1990. Essa dupla transição levou lentamente, a partir do ano 2000, a uma crise política, que se deveu a três fatores principais: primeiro, os efeitos socialmente nocivos das reformas neoliberais dos anos oitenta e noventa e os protestos sociais que elas geraram. Em segundo lugar, à instrumentalização que os governos da Região fizeram da democracia, na procura da aprovação e legitimação das reformas econômicas, e a sua redução aos aspetos meramente formais da representação política, com a conseqüente incapacidade de responder às necessidades sociais e econômicas demandas dos setores mais vulneráveis da população. E, em terceiro lugar, a emergência de novas expressões de cidadania (ligadas ao urbano, ao camponês, ao original, ao indígena, ao plurinacional e ao intercultural, entre outros) com suas correspondentes demandas sociais e políticas, fruto da mudança de valores e estilos de vida, com suas diversas manifestações culturais. Como a maioria das demandas sociais e econômicas dos setores populares, as novas demandas cidadãs encontraram pouca receptividade nas instituições representativas e nas políticas governamentais dos anos oitenta e noventa. (ESCOBAR In VILLAVICENCIO, 2018, p. 127)

Nicanor Parra também discorda dessas duas saídas, por motivos parecidos de Orjuela Escobar; veremos como sua poesia dá uma guinada a partir dos anos oitenta em direção ao ecologismo, não como utopia, mas como última fronteira para uma possibilidade de pensamento latino-americano, mas antes disso veremos essa análise dos limites das utopias.

Assim, como hipótese, pode-se afirmar que a busca pela emancipação da América Latina está na encruzilhada da modernização sem modernidade e do liberalismo sem autonomia; uma crítica ao etnocentrismo do poder, sem alternativas claras de ação política, e um socialismo híbrido com o populismo e que não pode evitar a corrupção no exercício do poder. (ESCOBAR In VILLAVICENCIO, 2018, p. 127)

Por isso,

A busca por um novo socialismo tem se expressado, na América Latina, na reconceitualização que a esquerda tem feito da política, em sua rejeição ao neoliberalismo e, principalmente, no reconhecimento constitucional da diversidade dos atores sociais. Mas essa reconceitualização é ambígua e complexa, pois hibridiza esquerda, populismo e etnicismo. Também aponte as limitações das duas tendências opostas: o economicismo e o tecnocratismo da direita neoliberal e o populismo da nova esquerda. (ESCOBAR In VILLAVICENCIO, 2018, p. 159)

Diante desse cenário, a saída antipoética usa da filosofia analítica da linguagem para se afastar desses modelos de resolução de problemas específicos da América Latina, por isso o foco na ironia. Às utopias latino-americanas, a antipoesia se forja como antagônica, já que, como assinala Sebastião Vargas “O pensamento e a obra de Nicanor Parra podem ser lidos como uma incisiva expressão do pensamento crítico latino-americano: crítica da eficácia dos grandes projetos e das grandes narrativas da modernidade” e ainda “Representam também uma tentativa de vitalizar e subverter os meios e modos do debate público sobre a política, a história, a arte e a vida por meio da expressão poética, mesmo que esta tenha de se tornar antipoética” (Vargas, 2021, p. 1)

Assim como no final da década de sessenta os antipoemas e os artefatos de Parra dialogavam com diversas expressões contraculturais e/ou revolucionárias (pensemos nas pichações e palavras de ordem das insurreições de 1968), não seria exagero buscar ecos da antipoesia em manifestações do assombroso levante popular chileno ocorrido no final de 2019, como na faixa que cobria uma barricada: “Não somos nem de direita, nem de esquerda. Somos os de baixo que vamos contra os de cima” (Vargas, 2021, p. 2)

Aparecem, desse modo, como “contradiscursos que querem questionar, denunciar, deslegitimar e desmistificar os discursos estabelecidos, bem como as crises, os traumas e as neuroses de uma sociedade repressiva, desumanizadora e autodestrutiva” (Vargas, 2021, p. 3)

Dessa maneira chegamos ao nosso ponto central, que é essa modificação do pensamento e da obra de Parra nesse período voltando-se para a democracia como salvação. É a primeira opção sincera de Parra, uma defesa de causa, que passa por uma economia também solidária, baseada nos povos originários e ecologista, como Vargas novamente destaca o pensamento e a obra deste autor então.

Também devem ser encarados como um esforço por alargar a imaginação de uma outra política que potencialize as possibilidades da democracia. Nas últimas décadas de sua longa vida, Parra refinou suas posições a favor de uma radicalização da democracia por meio de algum tipo de ‘socialismo aberto, libertário e ecológico’ (Vargas, 2021, p. 3)

Ou seja, esse direcionamento de equilíbrio ex-cêntrico em um primeiro momento, afastando-se das grandes narrativas e posicionando-se de maneira irônica na verdade empurra a antipoesia à ação deliberada e prol de uma causa sincera e solidária. “Em diversas entrevistas e discursos públicos da década de 1990, Parra insiste que, entre as poucas coisas sérias que poderia dizer, estaria o alerta para o potencial (alter)ativo da cosmovisão mapuche (e indígena em geral).” (Vargas, 2021, p. 4)

E ainda,

Quase sempre as mensagens da antipoesia não são edificantes. Apenas almejam espelhar o absurdo da vida (o verso final do (anti)poema é: “mas não: a vida não tem sentido”). São como estilhaços de granadas que pretendem comocionar agressivamente um público anestesiado e neutralizado pelas cada vez mais tenazes engrenagens do que os situacionistas (já na década de 1950) chamaram de sociedade do espetáculo. (Vargas, 2021, p. 6)

Mas a partir de agora a antipoesia, apesar de ainda não edificar, de ainda optar por uma saída *anti*, passa a trabalhar em uma causa

Em 1982, a antipoesia sofre uma nova inflexão com a publicação de *Ecopoemas*. [...] Em suas conversas com Iván Carrasco, Parra afirma que o método do antipoeta teve que ir de encontro ao ‘taoísmo e à ecologia, não em direção ao marxismo-leninismo, muito menos ao capitalismo. Seu desenlace está, no plano social, no ecologismo’ [...] *Ecopoema* diz ironicamente que a antipoesia ‘já não é uma força criadora / há que voltar a partir do zero / ficou no que era a pobre / na rebeldia sem causa / rebeldia x

rebeldia'. Seu discurso ecologista é uma nova etapa da tentativa de superar as polaridades extremadas das caducas posições ideológicas e políticas do século XX. (VARGAS, 2021, p. 9)

Ao se diferenciar das utopias, faz uma escolha sincera. Concordamos com Leonidas Morales quando ele fala de projeto antipoético, inclusive é esse projeto que é uma tomada de decisões e *redescrições* da realidade, contudo, essa terceira fase que finaliza o projeto para ele, que é do *Cristo de Elqui* e sobre que comentamos no capítulo anterior, na verdade abre alas para a próxima fase, que é a dos *ecopoemas*. Resta a solidariedade e a sinceridade, daí essa nova fase.

Veremos na próxima parte como se constrói essa nova ironia que é essa liberação da utopia, ainda assim tomando posições.

4.4 – Ironia e crítica social

Em *Os filhos do Barro* (1974), Octávio Paz, ao concluir a passagem poética da modernidade para a pós-modernidade, mostra como o romantismo moderno se forja na analogia e essa, de maneira poética, acaba fazendo uma parceria forçada com a ironia. Essa criação das palavras na analogia, quando em contato com o obscuro, com a perda de sentido, projeta-se na ironia, produzindo seu contrário “A morte se transforma na grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: a ironia – a estética do grotesco, o bizarro, o único – e a analogia, a estética das correspondências.” (PAZ, 1984, p. 100)

Paz mostra ainda mais objetivamente como isso acontece,

Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepitível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência da história). A analogia converte a ironia em uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra ou um discurso, mas o

reverso da palavra, a não-comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal. (PAZ, 1984, p. 100)

A conclusão do autor mexicano é que o poeta moderno sabe que o mundo é ilegível, por isso o recurso da ironia aparece como uma aceitação dessa ilegibilidade. Nesse ponto, e já pontuamos isso, Parra traz à tona a ironia vanguardista, mas tende a exagerar essa ironia, que aparece, tal como na estética pós-moderna, com um traço de leitura da realidade.

[...] O poeta moderno sabe – ou pensa que sabe – precisamente o contrário: o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia são também um saber, ainda que de signo apostrofo ao de Dante. Um saber não consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, mas na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico. (PAZ, 1984, p. 102)

A analogia, quando tocada pela ironia, termina em silêncio. Daí que os modernistas passam da tradução à metáfora (ver PAZ, 1984). Depois dessa formação ascende a ironia vanguardista e, por fim, algo que podemos chamar de pós-vanguardista, como a da antipoesia. Essa ironia moderna até o vanguardismo e, depois, da literatura pós-moderna norte-americana é o ponto de inflexão de autores considerados pós-irônicos.

Neste momento entra em cena um movimento que se preocupou com aquilo que chamamos de exageros da ironia, principalmente na literatura pós-moderna norte-americana⁹⁶. No caso analisaremos o ensaio de David Foster Wallace, *Et Pluribus Unam* (1991), sobre o comportamento da TV, que, para este autor, geraria uma espécie de aura irônica para a cultura.

Como já discutimos, o conceito de ironia é algo intrincado, há muitas definições ao longo do tempo. Sendo assim, mesmo que não seja exato que Richard Rorty, Nicanor Parra, Octávio Paz e, agora, David Foster Wallace estejam falando da mesma coisa, ainda assim, todos estão argumentando sobre aquela capacidade de falar das coisas sem dizer de fato o que elas são.

Foster Wallace edifica um grande ensaio crítico exatamente contra essa disposição de se afastar do enunciado tal como ele poderia ser dito de fato, de maneira sincera. Este autor americano buscou demonstrar que essa é uma dificuldade do próprio período e de suas alterações epistemológicas. Bruno Nogueira, estudioso da obra de Wallace e tradutor de seu ensaio, chama atenção para o aspecto negativo que o autor vê na ironia “Afinal, ninguém quer

96 Há algumas associações entre a pós-ironia e algo próximo de um pós-pós-modernismo, por sua preocupação com a construção, mesmo que histórica da verdade. A partir do ensaio de Foster Wallace é possível ver algumas menções a um movimento de Nova Sinceridade. Optamos, tal como o autor, por não utilizar o termo, pois o epíteto é dado após o ensaio, mas nunca assumido por nenhum autor, incluindo o escritor e filósofo.

ser o ‘inocente’, o bobo, aquele que se sente ridículo por não entender a ironia, que precisa perguntar o que o ironista quis dizer.” (NOGUEIRA, 2020, p. 54)

O grande ponto que emana deste interregno é a disposição de como *narrar as coisas*, e ainda, como narrá-las nesse período em que o excesso de informação, principalmente a que fica enclausurada na caixa do tempo, que é a televisão, no qual a realidade se torna cada vez mais caótica e exagerada pela *cultura da mídia* pós-moderna (ver KELLNER, 2001).

Para nós é difícil crer que a combinação da televisão com a literatura do pós-modernismo se relacione de maneira tão direta e eficaz a ponto de uma delimitar a outra. É duvidoso que a ficção tenha ficado cada vez mais irônica a ponto de não dizer mais nada além de referências internas retiradas somente da televisão. Como estabelece Wallace (apud NOGUEIRA, 2020, p. 92), “a melhor TV dos últimos cinco anos tem se baseado numa autorreferência irônica com a qual nenhuma espécie de arte pós-moderna prévia poderia sequer ter sonhado”. E ainda, “Colocando de maneira simples, a referência pop funciona tão bem na ficção contemporânea porque (1) todos nós reconhecemos essa referência, e (2) todos nós nos sentimos um pouco desconfortáveis a respeito do fato de que todos nós reconhecemos essa referência.” (WALLACE apud NOGUEIRA, 2020, p. 101)

Parra mesmo é *metairônico* antes da televisão e da cultura informacional consequente. De qualquer maneira a hipótese de Foster Wallace mostra como essa cultura midiática exagera a cultura da ironia e a paródia, erigindo de fato a pós-modernidade em território americano.

E (eu alego) a ficção americana permanece profundamente formada pela televisão, especialmente aquele tipo de ficção com raízes no pós-modernismo, que mesmo em seu zênite de rebeldia Metaficcional foi menos uma “resposta à” que um tipo de transigir-na-TV. Ali, as fronteiras já começavam a desmoronar. (WALLACE apud NOGUEIRA, 2020, p. 94)

E o Wallace é ainda mais persuasivo em sua missão,

Vai levar um tempo, mas vou provar a você que o nexa ao qual a televisão e a ficção convergem e no qual se unem é a ironia autoconsciente. A ironia é, claro, um campo em que os ficcionistas já trabalharam muito, e com aplicação. (WALLACE apud NOGUEIRA, 2020, p. 94)

Neste ponto é importante, também, a conclusão de Nogueira (2020, p. 58) sobre como o autor americano transcende as questões tradicionais da ironia,

Paz afirma que em Duchamp e James Joyce a ‘crítica se torna criação [...] uma criação que consiste no renversement da modernidade com suas próprias armas: a crítica, a ironia’, mas a relação dessas questões com Wallace ganha uma outra camada de complexidade quando consideramos que, no contexto em que ele vive, ela é a mesma estratégia usada pela televisão para neutralizar críticas possíveis a si mesma. (NOGUEIRA, 2020, p. 58)

É interessante a parte do ensaio em que o escritor americano tenta mostrar em que momento a ironia pós-moderna se torna exagerada, mostrando um ponto crítico de virada na metaficção, algo muito próximo do que acontece com os antipoemas e seu passo *metapoético*. Mas ao contrário do que acontece com a antipoesia que se torna mais “fechada” em si para tentar entender melhor o mundo, Wallace vê, ao menos, a *metaficção* de seu tempo como algo preso em si mesmo e sem possibilidade de escape,

O surgimento de algo chamado Metaficção nos Estados Unidos dos anos 60 foi aclamada por críticos acadêmicos como uma estética radical, uma forma literária absolutamente nova, literatura desamarrada da prisão da narrativa mimética [...] uma expansão unidirecional de seu próprio grande arqui-inimigo teórico, o Realismo: se o Realismo falava das coisas como elas são, a Metaficção simplesmente falava o que via conforme se via vendo a si mesma vendo-as. (WALLACE apud NOGUEIRA, 2020, p. 93)

Essa falta de sinceridade apontada por Wallace na relação estabelecida entre a cultura televisiva e a literatura ficcional parece fazer sentido, não pela relação em si, mas pelo real exagero da passividade irônica esteticamente pós-moderna. A ironia, ao invés de ser um elemento rebelde contra a realidade, aparece, nesse ínterim, como um desdém. Nesse ponto podemos estabelecer uma diferenciação da utilização da ironia em Parra, já que o projeto da antipoesia se fixa na capacidade de se apegar à realidade, não sob a tutela irônica, mas sob sua capacidade de descrever.

Ainda que Wallace perceba essa tentativa nas vanguardas, a metaironia, anterior a Parra, parece acanhada e bastante destacada por performances limitantes. As vanguardas ao contrário de apresentar novas possibilidades de contar os acontecimentos, parece muito mais preocupada em descortinar verdades escondidas no absurdismo. É por isso que Parra vai sempre além da vanguarda, quando parece que os modernistas estão captando o aroma de mudança política, e vemos isso na canção chilena do período de Allende, por exemplo: é quando Parra foge, muda, se reinterpreta. E ainda assim, é quando o autor busca um ponto de sinceridade nos antipoemas ecomilitantes.

Foster Wallace chama atenção para um comercial da Pepsi que aparece como paródia, símbolo da cultura pós-moderna, parodiar a si mesmo, parodiar o que quer explicar, como explicou Fredric Jameson (2006). Por isso vemos Parra como alguém mais sarcástico que irônico, pois transpassa a paródia e opta pelo *chiste*. A ironia pós-moderna convida o leitor/espectador a se regozijar da ironia, a ironia pós-moderna premia quem reconhece a ironia, mas Parra não gosta de premiar o leitor, vemos isso em "*Advertência ao leitor*", poema seminal do projeto antipoético.

Como aponta Nogueira, há um fato que Wallace ignora da ironia, quando lida por Octávio Paz, como a capacidade metairônica de se reorganizar,

Eu quero persuadir você de que a ironia, o silêncio blasé e o medo do ridículo são características da cultura contemporânea dos EUA (da qual a ficção de ponta faz parte) que se destacam por ter algum tipo de relação significativa com a televisão, cuja bela e estranha mãozinha segura minha geração pela garganta. (WALLACE apud NOGUEIRA, 2020, p. 107)

E ainda,

Toda ironia dos EU é baseada em um “Eu não quero realmente dizer o que estou dizendo” implícito. Então o que é que a ironia enquanto norma cultural quer de fato dizer? Que é impossível dizer o que você quer realmente dizer? Que talvez seja uma pena que é impossível, mas acorda logo pra cuspir? É mais provável, me parece, que a ironia de hoje acabe dizendo: “Mas como você é banal tentando perguntar o que eu quero dizer.” (WALLACE apud NOGUEIRA, 2020, p. 124)

Wallace capta na cultura televisiva, nos moldes de Kellner (2001), mas na América Latina pode não estar exatamente na cultura televisiva, vindo mais da cultura americanismo – como pontua Gramsci. Se a cultura do pós-guerra cria o pós-moderno americano e um dos sintomas é essa cultura televisiva, por outro lado, na América Latina, o pular de etapas da modernização, que pertence a sua peculiar modernidade, cria uma cultura moderna que, com traços de pós-modernidade estética, daí que a metapoesia, através da metaironia de Parra parece perceber isso e consegue inverter os sinais rapidamente.

Conseguimos perceber, assim, que Wallace, no fim das contas, propõe o mesmo que Rorty, já que a sinceridade é uma forma de solidariedade. “E não se engane: a ironia nos tiraniza. A razão pela qual nossa ubíqua ironia cultural é ao mesmo tempo tão poderosa e tão insatisfatória é que o ironista não se compromete com nada.” (WALLACE apud NOGUEIRA,

2020, p. 124). Ao cobrar o compromisso dos intelectuais, Wallace aponta para a mesma direção,

Porque é claro que escritores dos EUA podem “resolver” o problema de estarem presos na aura televisiva da mesma maneira que os pós-estruturalistas franceses “resolveram” seu desesperado imiscuir-se no logos. Podemos resolver o problema celebrando-o. Transcender sentimentos de uma angústia definida pela massa genuflectindo diante deles. Nós podemos ser reverentemente irônicos. (WALLACE apud NOGUEIRA, 2020, p. 132)

Seria impossível, assim, através do agir irônico, chegar a algum sentido ou causa para a humanidade? A única causa é a própria poesia?

4.5 A ironia é insuficiente para lidar com as mudanças políticas?

Nos anos oitenta, diante deste cenário estético desalentador, e doravante a perspectiva política da ditadura chilena, a antipoesia surge muito mais como uma saída, para além da ironia e do sarcasmo, para ainda se trabalhar com as questões da época. Salientando de alguma maneira suas contradições, fazendo da própria contradição antipoética um *romper com tudo novamente*. Na tentativa de ser contraditório o tempo todo, Nicanor Parra se mostra preocupado com a história que poderíamos construir.

A partir de 1982, a Antipoesia se modifica, sob o anúncio do próprio autor. Parra faz sua opção sincera, decide tomar um partido e dar seu lance político. Após as críticas à ditadura financiada pelos sermões fictícios de um falso Cristo, Parra passa a encabeçar o ecologismo. Isso se dá a partir dos *ecopoemas*, de 1982⁹⁷. Diversas intervenções que vão reaparecer em muros, murais e exposições em 1983. O autor fica sem publicar obras até 2004, quando publica o que seria uma tradução de *Rei Lear*, que vira uma espécie de autoleitura antipoética do famoso teatro.

Dos anos sessenta para os anos setenta, em meio ao foco político, Parra faz com que seus poemas soem como caos apolítico, a partir dos anos oitenta, com a grave crise econômica do governo militar, do ditador Augusto Pinochet, e opta por iniciar um projeto que condena o

97 Anteriormente Parra publica *O anti-lazaro*, também há a publicação de Lear: Rey y mendigo.

que se convencionou chamar de projeto neoliberal, que na área econômica era privatista e despreocupado com o meio ambiente.

É importante que façamos uma leitura da situação econômica do Chile em junho de 1982, mesmo ano dos *ecopoemas*: o peso estava desvalorizado, finalizava-se a política de câmbio fixo e um diagrama de terra arrasada ocupou o cenário. Muitas pessoas recorreram aos empréstimos, que tinham taxa exagerada e a maioria dos empreendimentos quebrou. As taxas de desemprego aumentavam junto com a inflação e o governo militar não encontrava saídas.

Nesse momento a polícia carabineira seguida pelo exército tomou o centro da contrainteligência, caráter repressor que permanece até hoje. Já em agosto de 1982, o Chile estava em Estado de Sítio. Nesse cenário os *ecopoemas* demonstram uma modificação na antipoesia para lidar com uma economia deplorável e com a repressão crescente. Selecionamos essas primeiras intervenções, não publicadas em livro à época, a seguir,

Soou a antipoesia

Já não é uma força criadora
Temos que voltar do zero
Ficou no que era a pobre
Em uma rebeldia sem causa
A rebeldia pela rebeldia (PARRA, 2011, p. 91)

Nesse momento Nicanor Parra consegue encarar a antipoesia com um olhar autocrítico. Há que reiniciar, dar uma espécie de *reset* lúdico no projeto antipoético, que havia ficado perdido nos excessos da espiral *metairônica*. Por isso, o autor redireciona seu objeto,

E daí parte ao ataque ao economicismo dos anos oitenta
Economia é riqueza?
Permita-me que ria
No meu modo de ver economia é miséria
economia igual contaminação
 outro cachorro com esse osso
economia igual cogumelo atômico (PARRA, 2011, p. 91)

Nesse momento, vemos a antipoesia trazendo à tona duas ideias centrais que se interconectam: o projeto neoliberal e as contaminações de rios e florestas, em um cenário macro, que vai referenciar inclusive os testes nucleares, mas que também é possível atrelar aos acontecimentos da mineração chilena. Por isso o tema mapuche vai aparecendo, mesclado a um novo sentido da ironia. Aqui vai se forjando aquela aceitação da catástrofe ou

antiecologismo, que é o próprio caminho ecológico e transformador da antipoesia perante seu período e a história; o telurismo reaparece com pitadas de trocadilho [...] o erro consistiu/em crer que a terra era nossa/quando na verdade das coisas/é que nós somos da terra (PARRA, 2011, p. 91)

O próprio posicionamento da pós-modernidade e da perda de sentido e descrença na razão passa a ser de interesse crítico nos antipoemas Na intervenção chamada *Erratas*, diz “2 + 2 são 4/deve dizer 2 + 2 foram 4/hoje não se sabe nada a respeito.” (PARRA, 2011, p. 92). Três temas são importantes nessa fase, a descrença na razão, a conseqüente decadência do meio ambiente, contaminado, no Chile, pela extração mineral, e, por último, somado a essas duas averiguações, o tema econômico.

Primeiramente o comunismo aparece como alternativa viável, pelo menos para o tom *irônico/crítico*, mas depois o autor passa a advogar por um movimento ecologista independente.

Contaminação ou comunismo

Washington 15 (UPI)

Os senhores ecólogos estão loucos;
se diminuirmos o ritmo de produção crescimento
os comunistas nos passam pra trás
a alternativa já se sabe qual é:
ou contaminação
ou comunismo

não há por onde se perder
entre 2 males o menor
e .

Já em *Chistes para enganar la policía poesia*, que consiste em diversas ilustrações de artistas famosos – incluindo Enrique Lihn –, aposta em trocadilhos e frases soltas. “Diz proletários do mundo uni-vos (Semáforo)/Deve dizer: /Pedestres do mundo uni-vos” (Artefacto – Chistes para enganar la policía) (PARRA, 2011, p. 123.) “Diz Progressista (Faixa) Deve dizer: Ecoprogressista”⁹⁸ Outros *chiste*, falando sobre o ecologismo como terceira via, “Suspeito/Não me cabe a menor dúvida/A poesia internaCIONAL está morta” (PARRA, 2011, p. 124).

E ainda,

Diz: de la musique avant toute chose (Verlaine)
et toute le reste est literature
leia-se: de l’ecologie avant tout chose

98 Esse antipoema finaliza com uma fotografia de Parra, captada por Inés Paulino, fotógrafa brasileira

et tout le reste est musique⁹⁹ (PARRA, 2011, p. 131)

Neste momento, em que a mídia está voltada para os grandes intelectuais da direita, a antipoesia evoca os personagens liberais, famosos pela alcunha de Chicago Boys, chilenos: “O que disse Milton Friedman/aos pobrezinhos Alacalulfes¹⁰⁰:/- Comprem comprem/Que o mundo vai acabar” (p. 133) Esse poema finaliza perfeitamente essas intervenções.

Já em 1983 – lança uma série de intervenções poéticas compiladas sob o título de *Poesia Política*, a primeira é Cachureo – objeto velho abandonado, selecionado a partir de um documentário de que o próprio autor participa. Agora, Parra voltou a atacar a esquerda, fazendo troça do principal personagem das universidades, Karl Marx e o marxismo, atestando esse represamento em direção ao centro, novamente,

Diga-me filhos há Marx?
 Sim padre
 Marx há
 Quantos Marx há
 Um só Marx não +
 Onde está Marx?
 No cu
 na terra
 e em todo lugar
 Aleluia?
 Aleluia

 Disse cu
 Leia-se céu (PARRA, 2011, p. 136)

E depois, “defina-te de uma vez/Ex-palhaço da burguesia” (PARRA, 2011, p. 121), É um momento também para sua rendição que vem em um poema-desenho, e que aparece no documentário de mesmo nome:

Por uma taça de chá
 Fizeram um bom Kfé (com a fé, café)
 GG (good good)
 Parece que a KG (leia-se caguei)
 B?
 Parece que Lá (a nota) KG (Caguei) (PARRA, 2011, p. 158)

Outra destas intervenções é a segunda versão de *Chistes para desorientar a políeia poesia*, na qual aparecem críticas mais explícitas à situação do Chile. Fazendo alusão ao

99 Diz: A música antes de qualquer coisa (Verlaine) e Leia-se: A ecologia antes de qualquer coisa, todo o resto é música.

100 Alacalulfes são povos originários do Chile, tal como os Mapuches.

famoso poema de Whitman, Parra faz troça da passividade popular perante o ideário internacional das intervenções inglesas na América Latina, além da própria incapacidade de lidar com o governo de Pinochet: “Oh capitão meu capitão/nada contra a monarquia absoluta/claro que eu/como um bom chilanejo prefiro/a monarquia constitucional. Provocando Pinochet diversas vezes” (PARRA, 2011, p. 161)

Outra verdade do tamanho de um navio
Chile é + conhecido por sua poesia
que pelas façanhas de suas... FFEE
(Ferrocarriles del Estado
leia-se: Forças Espirituais da Nação) (p. 163)

E ainda,

Chile foi primeiro um país de gramáticos
um país de historiadores
um país de poetas
agora é um país de ... reticências (p. 163)

As reticências se referem aos desaparecidos da ditadura. No documentário *Cachureo* (2019), Parra fala sobre a sua casa ter sido queimada e o espetáculo *Folhas de Parra* ter sido barrado pela polícia carabineira. A partir desse momento, surge nestas intervenções o segundo volume de *Ecopoemas*, e o tema ecológico aparece ainda mais radicalmente,

Diz companheiro	leia-se ecompanheiro
“ compromisso	“ ecompromisso
“ constituição	
Há que lutar por uma econstituição (p. 175)	

Mesclando, ainda, críticas do capitalismo, os *ecopoemas* vão acompanhando o ânimo chileno e, também o surgimento dos movimentos verdes na Europa e na própria América Latina,

Como seu nome indica
O capitalismo está condenado
A pena capital:
Crimes ecológicos imperdoáveis
E o socialismo burrocrático
Não melhora (PARRA, 2011 p. 175)

E ainda,

Capitalismo
Contaminação do homem pelo homem

socialismo burrocrático
 todo o contrário (PARRA, 2011, p. 176)

Essa crítica ao capitalismo vai ser somada novamente ao socialismo em uma série de discursos ditos de forma poética. O principal é o discurso do Bio bio; é preciso ressaltar a discussão da época de Fukuyama e a resposta de Parra sobre a história: “Fim da história?/Tomo meu café da manhã/Como vai terminar/Algo que, todavia, não começa...” (PARRA, 2011, p. 739)

Diversos pedaços do discurso mostram uma espécie de síntese do pensamento de Parra no período. Esse discurso sobre o título de Doutor Honoris Causa da Universidade do Bio Bio, região do Chile, parece finalizar toda a fase anterior de poemas dos anos oitenta e inaugurar, nos anos noventa, uma fase ruptural e definitiva da antipoesia. Por isso optamos por expor toda a nossa seleção de fragmentos,

Habitação
 A uma altura mínima de 50 metros
 Sobre o nível de Marx

Cristianismo claro que sim
 Mas lúdico
 Em oposição amistosa ao cristianismo autoritário de direita
 e ao anticristianismo militante de esquerda

Zero Problema:
 A economia para a direita
 A política para o D.C.
 Leia-se Divina Comédia
 & a Kurtura para a Classe Trabalhadora

Eu é Eu
 Eu é Outro
 Eu é Ninguém
 Eu é um Boneco
 Eu é a Internet Society
 Cujá direção no cyberspaço é www.isoc.org

XXII
 CAPITALISMO & SOCIALISMO

Economicismos do século dezanove
 Anteriores ao Princípio de Finitude

Nem socialista nem capitalista

Se não todo o contrário Sr. Diretor:
Ecologista intransigente

Entendemos por ecologismo
Um movimento socio-econômico
Baseado na ideia de harmonia
Da espécie humana com seu meio

Que luta por uma vida lúdica
Criativa
 Igualitária
 pluralista
 livre de exploração

E baseada na comunicação
E colaboração de adultos e crianças.

XXXVIII
Antes de me despedir

Uma boa patada no focinho
Para o Generalíssimo da moda
Pelas brutalidades que está cometendo
Contra a diminuta República da Chechenia

Parecia um gordo boa praça
Mas não é mais que um gordo bochechudo

Recordamos os dias mais negros
Do milênio que está para terminar

XXIX
A continuação

Vêm umas considerações intransponíveis
Sobre o tema dos direitos humanos
O respeitável público dirá
Leio ou não leio?

- Que leia!

- Talvez não seja prudente
Poderíamos ofender as FF.AA.
Leia-se Ferrocarriles del Estado

Muito se fala de direitos humanos
Pouco
Quase nada sobre deveres humanos
Primeiro dever humano
Respeitar os direitos humanos

XXXIII
Em resumo

em síntese

em bom romance:

Muitos problemas
Uma solução:

Economia Mapuche de Subsistência

Politicamente
Como te defines na atualidade?
Como um anarquista renovado.
Volta à democracia para que!?
Para que se repita o filme?
Nãooo...
Para ver se podemos salvar o planeta:
Sem democracia não se salva nada.

Em última análise, esses discursos se aliam aos *ecopoemas* mais radicais: “Como seu nome indica o capitalismo está condenado à pena capital: crimes ecológicos imperdoáveis e o socialismo *burrocrático* não faz nada de pior tão pouco/ [...]TERCEIRO E ÚLTIMO CHAMADO Individualistas do mundo, uni-vos Antes que seja demasiado tarde” (PARRA, 2011, p. 175).

Com isso, utilizamos essas evidências para salientar o caráter político, resignificador tanto da *metaironia* no permanente caráter *metapoético* das antipoesias, como na capacidade dessas *autodescrições* e *redescrições*, além das resignificações de palavras tangenciarem as resignificações do mundo, seus novos limites epistemológicos e sua forma de encarar os acontecimentos políticos, como uma leitura perspicaz, ainda que bem-humorada desses discursos fluídos do período.

4.6 Ironia como nova nova sinceridade¹⁰¹

Em um poema – que poderia muito bem ser um antipoema – Guillermo Loziaga, ao listar uma série de fetichismos de nosso período, faz um *chiste* com o que ficou conhecido como *new sincerity* neste movimento da pós-ironia,

2030
avaaz.org defende o casamento planta-humano

101 A referência aqui é a New Sincerity, sobre a qual comentamos em outra nota.

(10% da população é bio-curiosa)
 Brinquedos sexuais secretamente impressos em 3D em casa
nova ironia é a nova nova sinceridade
 o companheiro de cambridge para goodiepal
 doutorado em arqueologia livejournal
 the #american journal of hashtag semiotics
 rede social dentro do facebook já que o facebook é a vida real
 aquele zumbido no ouvido é um alerta do google de que alguém está pensando
 você tomar mdma é uma leitura obrigatória para o seu módulo de inglês tao lin
 fetiche por blu-ray (LOZIAGA, [grifo nosso] 2013, p. 1)

Essa evidenciação Blasé dos vícios do mundo, tal como os primeiros antipoemas destaca exatamente a vivência irônica dos antipoemas ecologistas. Nesse momento evoca-se o que Rorty (2017) expõe como intelectualidade ironista, já que os ironistas “não creem na existência desse tipo de ordem [fora do tempo e do acaso] têm seu número largamente superado (inclusive nas afortunadas democracias ricas e letradas) pelo das pessoas que acreditam que ele *deve* existir.”

A maioria dos não intelectuais ainda está comprometida com alguma forma de fé religiosa ou de racionalismo iluminista. É por isso que, muitas vezes, o ironismo parece intrinsecamente avesso não apenas à democracia, mas à solidariedade humana – à solidariedade com a massa da humanidade, com todas aquelas pessoas convencidas de que essa ordem deve existir. (RORTY, 2017, p. 19)

Por isso a solução pode estar nessa própria noção de contingência ironista pertencente a Parra e descrita neste poema (antipoema?) de Loziaga,

A aversão a uma dada forma de solidariedade, historicamente condicionada e possivelmente transitória, não é uma aversão à solidariedade como tal. Uma de minhas metas neste livro é sugerir a possibilidade de uma utopia liberal: uma utopia em que o ironismo, no sentido relevante, seja universal. Uma cultura pós-metafísica não me parece mais impossível do que uma cultura pós-religiosa, e é igualmente desejável. (RORTY, 2017, p. 19)

Por isso as palavras de Parra se tornam, dentro de sua confusão, tão sensatas, como neste antipoema que já apareceu em nosso trabalho: “CATASTROFISTA? Claro que sim! Mas MODERADO!” (PARRA, 2011, p. 179). A antipoesia desembarca do apocalipse, mas não se integra, para usar os termos analíticos deste tempo do semiólogo Umberto Eco. Parra descobre na *metaironia* algo para ir além da integração, até mesmo pois, como mostramos no

capítulo anterior, a modernidade latino-americana, como uma espécie de amodernidade, adentrando características da pós-modernidade estética, acaba por atropelar uma modernidade tardia.

Nesse ínterim, que a partir da década de 1980, “o antipoeta diz querer investir “toda sua energia” no que considera o fundamental problema da época, a “causa da natureza” que já não seria “somente um problema de injustiça social. É a causa da sobrevivência. Estamos num naufrágio. Primeiro sobreviver” (PARRA, in VARGAS, 2021, p. 6).

Sebastião Vargas, ainda traz uma leitura de Felipe Menares sobre a relação mais precisa e próxima de Nicanor Parra com a economia mapuche desde então,

Mas Parra não brandia somente “a arma da palavra”. O intelectual mapuche Pedro Cayuqueo (2018a), no artigo Parra, un mapuche por naturaleza (escrito poucos dias após sua morte) relembra a valentia de seu exemplo e a solidariedade até o último minuto do antipoeta com a causa mapuche. No ano de 2010, aos 96 anos, Nicanor Parra foi o primeiro intelectual chileno a se juntar aos prisioneiros políticos mapuche (entre eles, líderes da Coordinadora Arauco-Malleco) que aderiram à greve de fome que se prolongou por mais de 100 dias. “Esse é seu artefato”, declararam à mídia seus familiares (MENARES In VARGAS, 2021, p. 4).

Assim, aproximando-se da velhice, o autor aproxima-se dos povos originários e a ideia de causa fica mais forte: “O importante é a canção/ou seja a causa/o de + é o de – [...] A velhice../Uma idade como qualquer outra/Para lutar por uma causa justa” (2011, p. 748) E ele elege a Causa: As demandas do protesto: restituição de terras e territórios, desmilitarização das comunidades e não aplicação da Lei Antiterrorista contra os militantes mapuche.

Podemos concluir assim que o movimento da ironia na própria obra do autor e o seu nivelamento para além dos escritos, ou seja, na postura comportamental da *antipoesia* como espécie de vivência, não exatamente como um socratismo moderno – ou pós-moderno? –, mas ainda com aquela tentativa de ler a realidade que mostramos neste trabalho, como a grande característica dessa atitude antipoética na trajetória intelectual de nosso herói, é a ferramenta que perpassa todas as possibilidades, como uma forma de poesia e, mais ainda, como uma forma de visão poética da realidade, de respostas, ressignificações e, mesmo, como uma possível *redescrição* do mundo em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou

“A Poesia como bolo de casamento/A antipoesia como arame farpado”¹⁰²

Os quatro capítulos deste trabalho trataram do desenvolvimento histórico da *antipoesia*, a partir da relação intelectual dessa forma poética com seu tempo. Como vimos, antes de mais nada ela foi um modelo poético *em si*, mas, estando ligado aos paradigmas literários deste subcontinente acabou, também, forjando-se como uma ferramenta ativa do fazer histórico dos sujeitos locais e, principalmente, dos letrados latino-americanos.

Em primeiro lugar, a *antipoesia* foi como uma espécie de fazer heurístico da história, que abarcou, tal como os *sagrados* antecessores de Nicanor Parra – Neruda, Vallejo, Darío, Mistral, de Rokha e Huidobro – uma forma de contar os eventos sob um olhar, não somente poético, mas lírico da América Latina.

Vimos como essa tentativa se obstaculizou, pois para seguir esse molde *histórico-poético* o signo versado deveria – sempre que possível – alcançar sua sublimação idealizada, tratando de problemas fora do tempo e do espaço, desse modo, fora da política e do cotidiano das pessoas. Para Nicanor Parra, quando se tratava de assuntos políticos nos poemas destes autores a própria política assumia um papel transcendente.

Para este autor, a poesia não deveria se afastar daquele local rotineiro, do cotidiano de seus escritores e correligionários, mesmo sob o risco de se tornar perfunctória. Por isso mesmo, a poesia tradicional deveria dar espaço a sua antagonista *anti*. Desde então, a *antipoesia* se tornou um projeto de uma *nova* história – ou uma nova forma historiográfica – para o continente. Portanto, neste primeiro momento Parra não abandona a missão *historiográfico-poética* da latinidade americana.

Por esse motivo, a antipoesia termina por superar a própria tradição performática do momento, tornando-se uma espécie de nova visão da situação histórica latino-americana. Contudo, nesse ínterim identificamos que o sentido da antipoesia está naquilo que Nestor Garcia Canclini trata como entrada e saída da modernidade, das políticas culturais e fazeres artísticos híbridos, “As buscas artísticas são chave nessa tarefa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e ser vertigem” (CANCLINI, 2011, p. XL). A *antipoesia* opera exatamente nessa chave entre a vertigem – excessiva vertigem – e linguagem.

¹⁰² Antipoema visual, contido em Obras Públicas (2006), aparece em um retângulo desenhado e escrito com a letra do autor: La poesia como torta de novia/la antipoesia/como rollo de alambre de púas”

A modernidade latino-americana, específica e tardia, ora exagera os moldes ensaísticos – aqueles signos sublimados em uma confusa junção de tradição e novidade – ora supera essa dicotomia, doravante um *auto-descobrimento* passadístico. Ao que nos parece, como evidenciamos em nossa hipótese de trabalho, a *antipoesia* rumou para essa saída da modernidade autorrealizada, precisando ignorar a necessidade de superação de uma consciência não realizada no sentido moderno tradicional. Dessa maneira acabou por abortar a missão historiográfica, assumindo nova posição, nem escrava nem senhora, uma proposta de debate epistemológico latino-americano *de facto*.

Como vimos, a *antipoesia* surge na obra *Poemas y antipoemas*, de 1954, nove anos após o encerramento da Segunda Guerra Mundial. Mostramos, ainda, como essa sobreposição estética latino-americana à razão ocidental, ao historicismo romântico e outras instrumentalidades não chegou a dar conta de superar o ideário moderno.

Embora seja complicado compreender a paradoxal passagem latino-americana pela modernidade, não é possível dizer que este subcontinente passe incólume pelos grandes fatores e eventos do século XX que abalaram a crença em um *télos* racional. Não à toa, a Guerra Civil espanhola, de 1936, foi o grande marco do enfrentamento ao nazifascismo na cultura deste subcontinente, antes mesmo da Grande Guerra, bem como a necessária reação ao trauma pós-conflito.

Sendo assim, a própria *antipoesia* vem depois de *auschwitz*, para usar o argumento prismático de Theodor Adorno¹⁰³, e também é posterior às bombas atômicas, lançadas contra civis japoneses, marcando o auge de uma corrida entre potências que abandonam o epíteto de suas ideologias econômicas para se tornarem nucleares. Inaugura-se uma era da tentativa de construção de uma razão *pós-auschwitz*. Politicamente emergem novas democracias, algumas baseadas, inclusive, no socialismo-democrático, como o Chile de *Allende* – e, porventura, uma Era da tecnologia nuclear, que passa a permear todo um ambiente espiritual global, no que ficou conhecido na geopolítica como Guerra Fria.

Esse momento universal, apesar de gerar certa descrença nos valores morais e na ciência ilustrada, não abandonou a necessidade de fundamentar um discurso de verdade. A fragilidade do racionalismo não abriu, ao menos de imediato, às portas para um irracionalismo peremptório. O que percebemos até os anos oitenta do século passado foi a constituição de

103 Como é sabido o filósofo da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, dedicou boa parte de sua obra intelectual depois da Segunda Guerra na discussão, limites e possibilidades de superação sobre Auschwitz. Referimo-nos, especificamente, aqui a citação de Adorno “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 1962, p. 29)

uma consciência traumática, dessa vez mirando a tentativa de buscar compreender os usos da razão, fato que alimenta a desconfiança nesta como uma ferramenta capaz de consumir a liberdade política da nova sociedade, principalmente pelo segundo fator que interpõe o planeta: quais valores morais e sociais, e quais narrativas absolutas alicerçariam uma sociedade que transpôs as incertezas de um “submundo” quântico para a fissão de átomos nucleares, gerando uma possibilidade reticente de autodestruição?

O fato é que, até aquela década de oitenta, a arte e a cultura experimentaram a impossibilidade da criação pautada pelo intermitente trauma passado, não à toa as maiores tentativas desse período estão nas obras literárias da ficção científica *cyberpunk* (Ver KELLNER, 2001, p. 377-419). O prefixo *ciber*, vinculado às inovações tecnológicas, e o movimento *punk*, nascido nas ruas operárias de Londres, Manchester e outras metrópoles inglesas, espalhando-se pela Europa e pelos Estados Unidos, como a união da jovialidade e rebeldia dos excluídos do Estado de Bem-Estar do *pós-guerra*.

Delimita-se muito bem esse ambiente traumático da não-criação, que nada mais é que uma desesperança criativa. Esse movimento na literatura nasceu com contos e romances de previsões futurísticas distópicas, de sociedades tomadas por corporações cada vez mais desumanas. Passou a não ser possível vislumbrar um mundo que deixe de comentar esse transtorno psicológico coletivo e a barreira de uma sociedade próspera, após a Segunda Guerra. Até mesmo o conceito de *Estado de Bem-Estar Social* se atrelou ao consumo e não mais a uma felicidade moral ou utilitária, tem-se muito cuidado ao calcular as possibilidades éticas daquele período.

Ainda nesse conturbado momento de desesperança criativa tivemos a ascensão do Expressionismo abstrato nas artes visuais. Herdeiro das vanguardas europeias do período entreguerras, no *pós-guerra* se torna a escola mais eloquente das artes plásticas. Símbolo da vitória americana. Chamado, também, de Escola de Nova Iorque, rompeu com qualquer possibilidade de sentido estético. O maior nome desse período é Jackson Pollock, com seus rabiscos desestruturados, outros nomes emergentes do período são Ellen Frankhenteiler, Mark Rothko, Clifford Still, encabeçando uma arte de rasgos e interposição de cores. Mas o ponto central da obra desses autores está na imersão do inconsciente na arte. Esse estágio de não permissão da criação só poderia autorizar uma arte preconcebida pelo vanguardismo do inconsciente.

A transição de sentido oposto ao do Expressionismo abstrato colorido, de autores como Frank Stella, é a *popart*. Aliado de primeira hora do Kitsch, o não-autêntico ou, mesmo o brega, que é o resultado da total perda de sentido da arte e da ascensão de uma arte tão somente para o consumo imediato. A teórica da arquitetura e da arte, Aline Stefânia Zim, em seu artigo *Cultura Kitsch e modernidade* (2019), mostra como a ascensão da burguesia na contemporaneidade, após as revoluções do século XIX e a consolidação do capitalismo industrial, pode ser contada pela história do *kitsch*.

Em um primeiro momento a autora mostra como o “O termo tem um sentido depreciativo desde a sua aparição, por volta de 1860, na Alemanha. Trazia a ideia, inicialmente, de tomar por verdadeiro algo que era falsificado.” (ZIM, 2019, p. 90). Essa falsidade que plana entre algo sublime e horrendo, que não respeita as categorias anteriores de verdade, encaixa-se perfeitamente em uma era de incertezas, o não-autêntico do *kitsch* parece ser a arte por excelência de um momento que

Sintetiza o mecanismo psicológico da alienação do homem pelos objetos que o cercam, o que desencadeia uma certa psicopatologia da vida cotidiana. Representa, por outro lado, o acesso à cultura e às artes pelo fenômeno da reprodutibilidade técnica, que embasou a cultura de massas desde o século XX. (ZIM, 2019, p. 90)

Dessa maneira aquela não-autenticidade acoplada à manutenção das forças burguesas nas revoluções e unificações europeias – as tardias, da Itália e da Alemanha, por exemplo – do fim do século XIX, pautada em uma vida de aceleração baseada na descoberta de fontes de eletricidade mais dinâmicas e, enfim, de uma vida que representava esse dinamismo, no século XX. Neste século, essa arte aparece inicialmente correndo por fora dos *anos dourados* de uma cultura de consumo americanizada e passa, na segunda metade deste período, a ser quase naturalmente plausível. Stefânia Zim nos mostra como se dá esse processo,

O objeto kitsch promove a arte do aceitável: não é estranho, nem sublime nem belo e nem feio. Sua regra é estar no mundo e não transcender a ele ou negá-lo. O kitsch profana a originalidade para ser aceito por todos. É a negação das classificações, já que está à margem delas e, ao mesmo tempo, aparenta ser mais do que é. Pela sua marginalidade, o objeto kitsch escapa ao julgamento dos eruditos e toma parte do cotidiano de todos, leigos e ‘entendidos’ das artes. Indiscriminadamente, se adequa. (ZIM, 2019, p. 90)

Em um mundo exaurido pelas atrocidades, uma arte atrelada ao consumo e a não-significação aparece como suporte do tédio, algo como um “*já vimos de tudo*”, sem viabilidade de superação, por isso “objeto kitsch faz parte de uma busca do desejo artificial

em resposta ao tédio da vida moderna, em que o acesso às coisas está hiper-ampliado. Na impossibilidade de possuir o original, acumulam-se as cópias, colecionam-se as miniaturas, empilham-se os souvenirs.” (ZIM, 2019, p. 90). A arte vira mera lembrança e

Os objetos triviais, fabricados a partir do desejo de possuir o que não se possui, trazem um vislumbre de curta duração. A imitação dos materiais nobres traz uma aparência de durabilidade no descartável. O kitsch religioso aparenta aproximar o que está distante. O kitsch erótico simula o que não pode ser simulado, e o souvenir promete a experiência de viajar sem sair de casa. (ZIM, 2019, p. 90)

Talvez seja na arquitetura que esse momento estético desenvolva melhor essas novas maneiras de se relacionar com as artes e com a própria política e a sociedade. Após a guerra, esse passado traumático, essa barreira à razão, que *auschwitz* se forjou como metáfora, desmontou as grandes narrativas e seus signos bem estruturados e provavelmente a cidade de Las Vegas, nos Estados Unidos, tenha se tornado a concretude dessa relação de maneira observável. Fica evidente que estamos falando do livro de Robert Venturi *Aprendendo com las vegas* (2003) e das análises críticas que se somam aos argumentos deste livro, tais como os ensaios de Fredric Jameson (2006) e, ainda, o argumento da supracitada Estefânia Zim (2019, p. 92)

Não é à toa que Venturi escolhe a paisagem kitsch americana, Las Vegas dos anos 1970, como seu objeto de estudo. Representa ali as tensões entre o erudito e o popular, o bom gosto e o mau gosto; emana o contraste entre a cidade espontânea e a cidade planejada. O kitsch na paisagem moderna é visto pela maioria dos planejadores como poluição visual indesejada. Pouco se procura entender por que as pessoas gostam tanto do que é kitsch.

A *antipoesia* parece ir nesse mesmo caminho, abraçando por um lado essa ruptura entre o erudito e o popular, e por outro se afastando desse relativismo *kitsch*, tal como a arquitetura “pressionada pelas exigências do bom gosto, entra em conflito com o universo particular da complexidade, da multiplicidade e da variedade.” (ZIM, 2019, p. 92) a poesia, principalmente neste subcontinente precisa escapar dessa complexidade imposta pela tradição moderna.

Sendo assim, o antipoema de Nicanor Parra cresceu como um produto no meio desse *kitsch*. Por isso é possível ler em um editorial não assinado, do periódico de literatura latino-americana *Arara Revista* uma pequena biografia do autor que o retrata como “subversivo, pois denuncia as deformações ideológicas, o romantismo exacerbado, as platitudes e o *kitsch*.”, E, ainda, há uma visão antagônica, como no prólogo de uma seleção de poemas de Parra, em que Daniel Freinberg assinala que “Se faz evidente sua função *Kitsch*, tal como

entende Milan Kundera: O kitsch é um biombo que oculta a presença da morte, mas também tudo aquilo que oculta as convenções sociais.”

De fato não nos importa ao certo como o antipoema aparece nesse ínterim, mas sim que surge como *um outro*, ou *um novo*, seja manejando ou criticando o *kitsch*, expande-se como uma figura do cinismo, que se agarra a uma última função, uma derradeira singularidade. O que a antipoesia deixa para seus impossíveis “herdeiros” é uma espécie de militância ambiental. Uma herança que, ironicamente, nenhum deles é capaz de abraçar. Os *ecopoemas* navegaram sozinhos como veremos mais a frente.

No cenário chileno, especificamente, ao analisar o período da ditadura de Pinochet, Paulina Muñoz aponta as seguintes conclusões, que se tornam ainda mais importantes para a análise da *antipoesia* neste momento,

É possível que a política no Chile tenha determinado certos comportamentos estéticos como o dos anos oitenta, gerando uma perpétua instalação dessa estética na memória do corpo social nacional e, conseqüentemente, essa estética teria trazido consigo repercussões políticas no esquecimento. (MUÑOZ, 2018, p. 9)

Para Muñoz esse momento emana uma aceitação dos elementos estéticos a priori e um esquecimento de qualquer sentimento vanguardista anterior. A antiga tríade da estética moderna “que une beleza, verdade e justiça” se transforma no sistema “de dualismo, no qual predomina o discurso científico, e no qual ele próprio substituiria o modelo natural que permitia ciência e arte se relacionam. [...] Assim, a representação que a arte fazia em sua mimesis natural teria sido deslocada.” (MUÑOZ, 2018, p. 2)

Dessa forma, para a autora, a própria tentativa de realização da modernidade direciona os modos de vida em um “complexo corpo filosófico”, que aponta para as representações da arte se relacionando com esses modos de vida, deslocando-se das promessas da modernidade em seu plano de fundo e com isso

Nesse contexto, as produções artísticas atuais no Chile e na América Latina apresentam problemas relacionados a conceitos, categorias e valorações, bem como as razões ou motivos para produção e seleção estética. Tudo ligado à produção artística que constrói a estética moderna. Nesse mesmo “pano de fundo” que seria o mundo moderno, inscreve-se o fenômeno identificado como kitsch. (MUÑOZ, 2018, p. 2)

Esse momento que para ela é um estágio da modernidade e que nós pontuamos aqui como uma especificidade da modernidade latino-americana, portanto, delimita-se como “tudo

é gerido em torno da falsidade, da mentira, do artifício e da desordem, e é, segundo Calinescu, uma das Cinco faces da Modernidade”. (MUÑOZ, 2018, p. 2), afastando, com isso, a arte poética natural da pólis clássica, tal como queriam realizar os antigos poetas chilenos e suas *vacas sagradas*, como aponta Nicanor Parra.

Essa modernidade de tipo específico, ocorrência do *pós-guerra*, impõe o *kitsch*, como já vimos e como salienta o crítico literário romeno, Matei Calinescu, citado pela própria autora “o kitsch passou a desfrutar de um tipo estranho de prestígio negativo mesmo em alguns dos círculos intelectuais mais sofisticados. Este parece ter sido um dos principais fatores para o surgimento da curiosa sensibilidade *camp*¹⁰⁴ (CALINESCU In MUNOZ, 2018,p. 7).

Dialogando com o conceito do *camp*, de Susan Sontag, Muñoz chama atenção para seu objeto – um *videoclip* extremamente colorido, produzido nos anos noventa após o término da ditadura – que remete a própria situação chilena,

mais interessante ainda, a estética de Lágrimas, Celos y Dudas, é a mesma do Chile que remete a um período marcado pela ditadura militar. Precisamente neste ponto torna-se relevante a relação que Sontag estabelece entre o acampamento e o passado. Em uma de suas cinquenta e oito notas sobre *camp*, a autora diz que ‘a relação do estilo *camp* com o passado é extremamente sentimental’ (MUÑOZ, 2018, p. 8)

Faz-se necessário salientar, com isso, que essa intimidade entre o *kitsch* e o exagero artificial do *camp*, descortina o mesmo processo informacional dos tempos atuais, o excesso de informação que desinforma, da pretensão verdadeira se cria o que era a mentira e hoje deixa de ser uma categoria provável, portanto “possível que o kitsch, prolongado pelo gosto *camp*, seja neste caso uma rememoração do esquecimento da época indicada.” (MUÑOZ, 2018, p. 8), o único produto da tentativa de resgate é o esquecimento.

Mas é também “possível que esta manifestação seja lida como uma crítica a um passado em que a censura atingiu níveis tão altos que o pensamento acrítico de uma sociedade reprimida conseguiu estabelecer um modelo estético.” (MUÑOZ, 2018, p. 8) Que, segundo a autora, pode ser reconhecido por qualquer cidadão, está aí um ponto que a antipoesia sempre tentou se apoderar. E ainda há outra correlação, “O *kitsch* transcendeu durante a modernidade,

104 *Camp*, do inglês acampar, tornou-se uma espécie de código do público homossexual no início do século para poses exageradas. Susan Sontag mostra, em seu famoso ensaio *Notes on camp* (1964), como o *camp* é uma das palavras que vai sendo apropriada como código por um público de um gênero excluído pelo padrão e que através dessa apropriação vai se tornando uma gíria, até que o significado de *camp* se aproxima do Kitsch, mas com o sentido de ridicularizar o padrão dominante através do que é brega e artificial.

tanto no período pós-vanguarda quanto, no caso do Chile, no período pós-ditatorial.” (MUÑOZ, 2018, p. 9)

Ela ainda chama atenção para a linearidade do modelo estético e a entrada do país em um cenário de comércio globalizado, “comercial e massivo”. “Foi-se o *criollismo*, o latino-americanismo e, finalmente, todas as características que representam um país do terceiro mundo. Ou pelo menos essa imagem fica aquém do que o Chile quer mostrar de si mesmo depois da instalação do modelo neoliberal imposto por Augusto Pinochet.” (MUÑOZ, 2018, p. 9)

Tal como a antipoesia esse momento do Chile parece se mostrar como uma tendência da modernidade em seu sistema latino-americana, utilizando um apontamento de Peter Burger, teórico do vanguardismo, a autora aponta que “A coerência e a independência da obra são conscientemente questionadas ou sistematicamente destruídas.” (BURGER IN MUÑOZ, 2018, p. 16). Isso é ocasionado pela dissolução de uma sociedade que participava de um modelo que parecia perpétuo, tanto em suas metanarrativas, quanto em seu modelo de valores estéticos, entre a beleza e a justiça, agora superados por uma dissolução “da unidade tradicional do trabalho.”

Durante os anos oitenta do século passado, Parra estava carregando as consequências de suas escolhas, ora politicamente difusas, ora completamente debochadas. É um período de certa obscuridade, no qual não publica livros. Ainda assim, seus poemas aparecem em periódicos e exposições, os *antipoemas* absorvem o momento e se tornam cada vez mais irônicos, é nesse cenário que a antipoesia passou a evitar cada vez mais intensamente as respostas diretas e a própria função historiográfica da poesia latino-americana, tornando-se evasiva em seu processo irônico.

A ironia de Parra encara a verdade como algo que se esvai nos debates estéticos e filosóficos. O humor voraz vira uma espécie de direcionamento do fazer, um *arame farpado*, como o próprio autor designa. Isso se evidencia em poemas como este, selecionado da coletânea *Hojas de parra* (1985), contendo textos espalhados e datados da década anterior. *Antipoemas* muito famosos fazem parte dessa coletânea, publicada pela editora *Ganymedes*, sem a participação de Parra. Curiosamente, nesta seleção é que vemos a face mais irônica e apocalíptica de Nicanor Parra.

Ojo con el evangelio de hoy
 el que habla no sabe
 el sabio chino se mantiene en silencio
 más de 3 sacudidas es página

2 paralelas que se cortan siempre
 constituyen matrimonio perfecto
 río que fluye contra su propia corriente
 no llegará jamás a feliz término
 todo está permitido
 libertad absoluta de movimiento
 claro que sin salirse de la jaula
 2 + 2 no son 4:

fueron 4:

hoy no se sabe nada al respecto (PARRA, 2011, p. 245)

Exemplificamos nosso ponto de vista neste antipoema, o qual já trabalhamos um dos trechos quando analisamos a caída na ironia: *Dois mais dois não são quatro, foram*. A partícula mais estrondosa da metafísica ocidental, o *ser*; é deixada de lado, diante da sabedoria silenciada e de um rio confluindo contra a própria corrente, que parece, como sempre, ser a metáfora perfeita do momento vivido. É também desse período a publicação de o *Homem Imaginário*, poema de 1978, que também já apareceu em neste trabalho. Imortalizado por sua declamação no Primeiro Encontro Nacional de poetas, de 2001, em Santiago.

Este *antipoema* é um dos últimos da coletânea e, segundo o autor, em uma entrevista para Leonidas Morales (2012), foi escrito para uma mulher idealizada. Dessa idealização de uma moça que acabara se suicidando, nasceu o próprio Don Nicanor, um homem irreal que vive uma vida ainda mais irreal, mas não por sua idealização no sentido de superar o amor e amada, mas em um sentido dialético, atestado pelo próprio autor que diz “E eu graças ao taoísmo sobrevivi”, O homem imaginário é o negativo do mundo, como mostramos, é um marco para dos *antipoemas* com relação a este período universal.

Por isso Nicanor Parra se auto-advertia, “Tarefa para casa: Aprender a viver na contradição, sem conflito.” (PARRA, 2011, p. 870). A partir daí, a antipoesia se enfileira como mais uma das apostas no fim do mundo. E, nesse caso, a saída para a perda total de sentido é um *ecologismo apocalíptico*. Como nos mostra o crítico literário João Mostazo Lopes brasileiro e estudioso da obra do autor,

Às portas dos anos 1980, não há como ler a ironia entre catástrofe política e pregação destes poemas de Nicanor Parra sem colocá-los sob a luz da perspectiva ecologista que ele irá adotar a partir de então, e que guarda relações profundas com a questão da circunstância política e social em que emergem os seus sujeitos mascarados. (2019, p. 133)

Antes dessa nova versão de *ecopoemas* catastrofistas – *moderados?* - há uma série de poemas, intitulados sonetos do apocalipse, performados em quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos, como um soneto tradicional, mas contrariamente ao esperado, as palavras são

substituídas por cruces. Há uma forte simbologia nesses sonetos, a recente censura da apresentação teatral inspirada na obra de Nicanor Parra – *Hojas de Parra*, que dá título a obra em questão, por exemplo. Em um comentário sobre estes escritos, contido na obra completa de Parra, lançada em 2006 e reeditada em 2011, há outras evidências dessa referencialidade,

Em uma conversa com Iván Carrasco, mantida em Isla Negra em 29 de dezembro de 1983, Parra declara ter escrito um livro intitulado *Los sonetos de la muerte*, título igual aos célebres poemas com os quais Gabriela Mistral venceu os Juegos Florales de Santiago, em 1914, o livro inteiro viria substituindo letras por cruces. [...] Evidentemente, no contexto da ditadura de Pinochet, as cruces poderiam remeter as cruces que faltavam as vítimas da ditadura enterradas em fossas comuns, como as palavras indizíveis em tempos de medo e repressão. (PARRA, 2011, p. 1051)

Essa aproximação irônica com a política ainda reaparece em outra ação de Nicanor Parra, lembrada no mesmo excerto, o antipoeta, em praça pública, sacou uma espécie de envelope, anunciando o que parecia ser uma leitura de poemas, declamou o título *Soneto censurado* e guardou o envelope, mantendo o silêncio relativo ao tempo da leitura dos quatorze versos. Aqui se mostra como o antipoeta não compactuaria nem aceitaria o estado da arte somente da derrubada do sentido, proposto pelas artes do pós-guerra, a antipoesia precisaria ser mais alguma coisa, nem mais nem menos, mas algo vívido. Ou, nas palavras do próprio autor em 1983,

Antipoesia
leia-se poesia de mercado
Ao mesmo tempo
Ni socialista ni capitalista
sino todo lo contrario Sr. Director:
ecologista muerto de susto. (PARRA, 2011, p. 902)

Partindo de um pressuposto da impossibilidade da razão contemporânea – no sentido da modernidade filosófica e da própria História –, aliando-se à conclusão da impossibilidade de conhecimento e, ainda mais, da transmissão desse conhecimento como verdade ou consciência total do mundo, deixando de lado as promessas do progresso científico, advogou pelos remetentes irônicos, pelo ato de se perder na própria referencialidade.

Se os traumas do pós-guerra e o medo da Era Nuclear e da conseqüente Guerra Fria se tornaram o marco de todo o pensamento, a América Latina passou não só a experimentar isso politicamente, mas a servir de experimento: com o fechamento dos regimes a arte latino-americana recebe um contorno militante. Há um *pseudo* resgate de um projeto racional moderno.

Baseando-nos nos conceitos da teórica da cultura Nelly Richards (2002), quando esta avalia o caldo cultural da ditadura chilena, enxergamos que de um lado ficaram os vitimados e o do outro os vitimários desse processo político. Atrelando esses conceitos à participação de Parra e da antipoesia nesse ínterim, poderíamos arriscar que de um lado estariam os que querem concluir o projeto moderno latino-americano e fundar uma razão e um porvir tipicamente latino e os que saem de antemão, ignorando os rastros de uma história latino-americana *de facto*, enxergamos Nicanor Parra está nesse segundo grupo.

A melhor forma de mostrar isso no período, para Nicanor Parra, foi ironizando todos ao mesmo tempo, de um lado o marxismo latino-americano, que se assenta em torno de uma resistência política dos movimentos de esquerda e movimentos armados advindos do PCCh (Partido Comunista Chileno) e, por outro lado, críticas sutis ao estado de coisas imposto pela ditadura. Os dois antipoemas a seguir, exemplificam essa questão:

SE RUEGA NO FUMARX

estamos x aterrizar

en

el

aeropuerto

de

Santiago de Chile

Passengers are kindly requested to keep their mouth shut

thank you

[...]

Aviso

O cadáver de Marx ainda respira

Viva Shile mier-

mosa patria¹⁰⁵ (PARRA, 2011, p. 907-908)

Com o possível fim dessa era de tensões mundial, visto na queda do muro de Berlim e as conseqüentes políticas econômicas e sociais de Gorbatchev, evidencia-se no mundo uma era de esquecimento e uma crise epistemológica que desembocaria no que começamos a chamar atualmente de Era da Pós-Verdade – superando o antigo encaixe estético do termo pós-moderno à história.

No Chile, a constituição de 1980 pareceu auxiliar ainda mais esse ambiente de esquecimento e sobrevivência *pós-auschwitz*. Essa leitura nos faz retornar ao ponto que a

105 Fizemos a opção de não traduzir para não atrapalhar a experiência.

teórica Paulina Muñoz chamava atenção para o *kitsch* chileno. Essa ironia política de Parra, esse posicionamento que desembocaria nos *ecopoemas* e no catastrofismo, faz-se novamente transicionar pela perda total do sentido. Nesse limiar sem publicar livros, o antipoeta faz uma série de intervenções convocando ao abandono do sentido pelo sentimento: “Antipoema: Afonia Total Horror ao significado/ Todo X un momencito de extasis” (PARRA, 2011, p. 902), Poesia filha ilegítima/ da Senhora Razão/e do senhor Mis(t)éria(o). (PARRA, 2011, p. 903).

Em 1986, após sofrer um atentado que levou a morte de cinco soldados de sua guarda particular, o general Augusto Pinochet iniciou uma série de movimentos repressivos que culminou na operação *Albânia*, uma fase de total suspensão dos direitos civis, com o aumento de atos ostensivos, prisões arbitrárias e centenas de assassinatos na tentativa de fragmentar a Frente Patriótica Manuel Rodrigues (FPMR), conhecida como braço armado do PCCh, que trazia o nome de um forte defensor da independência chilena perante os espanhóis no século XIX.

Após esse período, o governo que já não tinha uma grande aceitação popular, passa a sofrer forte oposição externa, obrigando Pinochet a cumprir a normativa constitucional de convocar um plebiscito sobre a continuidade do governo ditatorial. O plebiscito, em caso de vitória do *No*, previa uma volta gradual à democracia, caso o *Si* vencesse, o general continuaria seu regime até 1997. Nesse ínterim, Nicanor Parra se deixa fotografar em uma lousa com giz à mão e a seguinte mensagem antipoética, “Volta a democracia para quê?/Para que se repita a película? NO”.

Essa maneira difusa que Parra encontra para se posicionar através do antipoema, sempre jogando com os signos contrários. Esse fim dos anos oitenta demarca uma série de eventos que irrompem de uma certa maneira que se repete na consciência dos povos, seja na América Latina, com o fim ou a decadência dos regimes ditatoriais patrocinados, em sua maioria, pelo resquício *machartista*, representado pela interferência da CIA, ou na Europa, em que isso se manifesta no enfraquecimento do sentido dos valores que remontam a revolução francesa – liberdade, igualdade e fraternidade – que traduziam, até esse período, uma unidade da europeização quase natural. Embora seja possível indagar que os europeus forcem essa unidade com a zona do euro, esta tem se mostrado enfraquecida, justamente, no atual cenário. (ver GIDDENS, 2021)

Ainda se viviam os reflexos da Guerra fria e o medo da Era Nuclear ia se traduzindo numa espécie de desconfiança não somente artística, mas ideológica e, principalmente,

epistemológica. Iniciou-se, com isso, os debates da chamada pós-modernidade, categoria artística forçosamente transpassada a uma caracterização estético-política, como já comentamos.

Em se tratando do seu ideário artístico, é necessário dizer que Parra monta um estratagema no qual seu poema acaba funcionando muito mais como uma comunicação do sentido inverso das coisas, uma espécie de teimosia ou mesmo um niilismo permanente, presente, justamente, no que convencionou-se chamar de ironia pós-modernista.

Nesse momento de descentralização epistemológica, de desconfiança narrativa, a ironia aparece como a pedra de toque dessa ruidosa comunicação. Essa figura, que não deixa de ser a saída parreana da modernidade, sem deixar de ser também uma forma de entrada, torna-se uma leitura ruptural do que vinha a ser a própria epistemologia da história latino-americana.

Conclui-se a partir daí que o trauma do pós-guerra e a tentativa fracassada de realizar um projeto moderno não global – manco de uma perna, devido à impossibilidade de caminhar para os dois lados dos muros visíveis e invisíveis – durante a guerra fria, que se manifesta em uma constante militância crítica à ditadura, não consegue contornar o *kitsch* e o esquecimento advindo desse modelo artístico, tudo indica, que desse estado de coisas deriva o parâmetro atual de melancolia e pós-verdade.

Neste cenário, Parra advertiu, em inglês, língua que já tinha se tornado global que em 1988, para o fato de que “We can write as we want, since the system pays no attention to our ordinary poetry. They know that nobody reads it.” Já que ninguém lê a poesia, então podemos escrever o que quisermos. Essa elevação hiperbólica da comunicação quase não-comunicativa, irrompe sem signo ou verso, e o interesse de Parra naquele momento parece ser totalmente disruptivo. A atuação antipoética se torna um recurso exagerado e, muitas das vezes, antimoderno, contra uma modernidade que talvez nem tenha sido executada de fato.

Parra não abraça nenhum ponto fixo, o antipoeta deixa em aberto, por algum tempo, essa aura predatória da Guerra Fria, aceitando o único assunto que desprestigia ambos os lados em conflito: a questão ambiental. Mas não monta seu posicionamento com um tom professoral de juízo moral, antes salienta a permanência daquela melancolia catastrofista.

A antipoesia ainda é exagero e sem dúvida, humor. Contudo, o humor desse período decaiu novamente no *kitsch*. A breguice constante de uma sociedade presa aos limites do entretenimento exige da arte um didatismo, um *posicionar-se* com uma clareza excessiva, que

não supera esse modelo de entretenimento televisivo previsível¹⁰⁶. A antipoesia precisa então se movimentar para fora de si mesma, é o que nos mostra o crítico e jornalista americano Tim Benjamin, ao comentar a ligação da obra de Parra no fim dos anos oitenta, com o que viriam a ser acontecimentos de 2019, demandando transformações na constituição de 1980, que perdura no Chile,

Em um nível fundamental, a antipoesia de Parra culmina naquele ponto onde paródia e devoção coincidem. Não chega a ser um paradoxo em uma primeira leitura, uma consideração posterior nos leva a um terreno em que nada sério é levado muito a sério, uma espécie de anti-ontologia. Pynchon é o sumo sacerdote literário da América a esse respeito; Parra certamente era do Chile, senão da América do Sul. A curto prazo, o aspecto paródico dessa utopia tende a levar à ironia – a anti-anti-ontologia (é isso que ouço girar?). Mas Parra, já na meia-idade durante a ditadura de Pinochet e testemunha de quase meio século de movimentos – revolucionários ou não – desfeitos por sua própria manifestação, sabia também que a devoção, concentrada em uma única direção, pode levar ao fanatismo. Longe de ser centrista, afirma na “Declaração de Princípios” que

Eu [sou] um fanático completo,
acredite, não me identifico com nada. (BENJAMIN, 2021, s.n.)

Mais do que dar sinais contrários, Parra passa a dar não-declarações,

Não tenho certeza se estou sendo claro:
o que eu realmente quis dizer é o seguinte:

A página de três quartos de espaço em branco que se segue é talvez sua piada mais estritamente pós-moderna, como se meio século de antipoesia pudesse ser reduzido ao verso do Eclesiastes sobre não haver nada de novo (para dizer) sob o sol. Mas há também um aspecto profético nisso, Parra talvez antecipando o dia em que a contradição seria resolvida. Há uma esperança real agora no Chile para o tipo de reformas históricas que outras revoluções recentes não produziram. (BENJAMIN, 2021, s.n.)

A antipoesia, dessa maneira, parece se tornar uma espécie de manifesto do antropoceno, a percepção tardia de que não somos bem sujeitos conscientes da nossa própria história, mas, ainda assim, dotamos o mundo de nossas criações e de suas consequências. A antipoesia a partir do fato de se dizer não dizendo, desconfiando dos discursos esclarecidos, deixando as análises difusas, polêmicas e obscurecidas, ainda assim, não consegue deixar de ser *poesia latino-americana*, carregada de *um fazer* que sempre acaba como uma espécie de guia para seus concidadãos.

106 No Brasil podemos identificar o surgimento de bandas como os Mamonas Assassinas e, nos Estados Unidos, como aponta Douglas Kellner, há a ascensão de uma geração *Slacker*, retratada no desenho Beavis e Butthead, da MTV e no filme de Richard Linklater, *Slacker* (1990) (ver KELLNER, 2001)

É o que sintetiza Tim Benjamin,

Para Parra, isso parece presciente. ‘O Chile é e continuará sendo o que sempre foi’, disse ele em uma entrevista de 2001 ao El Mercurio, o maior jornal diário do Chile. ‘Uma casa de p(oe)tas’. O jogo de palavras é Parra em sua melhor improvisação: poetas e prostitutas - em um sentido político, podemos supor - dependendo de como o escritor arranja algumas cartas. E em *Vamos parar com as besteiras*, ele dá sua visão aparentemente final sobre a democracia, uma prima de sua metáfora de pombos cagando em monumentos históricos, mas atravessada com uma espécie de cinismo cansado:

No Chile nunca tivemos democracia
e nunca teremos
São todas ditaduras, meu caro
A única coisa que nos é permitido
É eleger
Entre a ditadura deles e a nossa (BENJAMIN, 2021, [grifo nosso])

Embora jamais Parra tenha dado qualquer suporte a esperança de um povo, e mesmo que a antipoesia não sirva como ferramenta utilizável para transformações, não é à toa que aparece no discurso de posse do novo presidente, Gabriel Boric. Um jovem, emergente das revoltas estudantis desse mesmo 2019¹⁰⁷, pontuou em sua fala um famoso *chiste* “Há dois pães, Você come os dois. Eu, nenhum./Consumo médio: um pão por pessoa.”.

Os antipoemas têm aparecido bastante nas institucionalidades recentes do Chile, o próprio presidente Boric, sempre que pode, lê ou declama um antipoema e, mesmo a antiga mandatária, Michelle Bachelet, leu *O homem imaginário*, em uma de suas reuniões de governo. Pode ser por isso que Tim Benjamin via com esperanças, ainda que esperanças *quase* parreanas, a deflagração de um plebiscito sobre a nova constituição,

Decidido o plebiscito em outubro, uma nova constituição ainda está para ser escrita, embora algumas mudanças estruturais, como uma maior representação multigênero e indígena no Congresso Nacional, já comecem a tomar forma. Ainda não está claro se o levante rompeu completamente os laços de muitos ainda no governo que mantêm afinidade com a ditadura, e pretendem ser eles próprios delegados. E em um país cujas políticas de pandemia incluem proibir grandes aglomerações nas ruas, mas manter os shoppings abertos, a derrota ainda pode ser arrancada das garras da vitória? Em uma leitura mais generosa, pode-se dizer que todo aquele espaço vazio e ontologicamente aberto de “Poema final” era a piada que só prendia por sua piada. Como ter uma aparência melhor e se sentir bem, de fato. (BENJAMIN, 2021, s.n.)¹⁰⁸

107 O jornal The Clinic, de sátiras, já utilizou um antipoema de Parra para criticar um projeto de Boric, <https://www.theclinic.cl/2023/01/23/comparan-poema-de-nicanor-parra-con-el-proyecto-ferroviario-santiago-valparaiso-de-boric/>. (último acesso: 20/07/2023)

108 Tim Benjamin relembra, ainda, o caso do chá:

Hoje sabemos que o projeto de constituição não superou uma conturbada assembleia constituinte e, conseqüentemente, como resultado desse processo, acabou não passando no escrutínio popular, voltando para a assembleia e sinalizando uma derrota histórica da esquerda chilena. Por isso, chamamos atenção para outra leitura sobre o período, feita pelo escritor Benjamin Labatut.

Um eloquente literato holandês, radicado no Chile, que mistura ficção com realidade em textos performáticos, justamente, sobre a constituição da epistemologia científica contemporânea e as coincidências e paralelos entre a arte e essa ciência. Em um ensaio sobre o papel da ciência no momento atual, parte do pressuposto de que fatos que eram lidos, sentidos e retratados durante a modernidade como absurdos, hoje eclodem quase como rotineiros.

O autor monta um caminho que vai desde textos de H. P. Lovecraft e Philip K. Dick, para analisar esse cenário contemporâneo, em que impõe o Chile como protagonista do momento de vida na passividade do absurdo. Cada vez fica mais claro que os elementos do humor irônico pós-moderno que serviram de pedra de toque para autores como Nicanor Parra, ou mesmo Thomas Pynchon, supracitado por Tim Benjamin, são hoje movimentos corriqueiros e cada vez mais afastados do humor. Não é para menos que o humor viva hoje uma crise institucional discutindo os próprios limites e retornando a modelos falidos e antiquados. Para Labatut nesse cenário absurdista em que vivemos se evidencia o que o documentarista Adam Curtis enxergou como

[...] O momento em que todas as velhas histórias que deram sentido ao mundo estão entrando em colapso. Agora mesmo, antes de chegar a próxima grande história, uma massa disforme de trilhões e trilhões de fragmentos sem nenhum sentido está se precipitando para preencher esse vazio. E por um breve intervalo de tempo na história, ficamos imersos num mundo completamente desprovido de significado. Mas então, de um lugar que hoje nem sequer podemos imaginar, alguém começará a juntar todos esses fragmentos de uma forma totalmente nova.(CURTIS In LABATUT, 2022, p. 30)

Parra tinha menos convicções políticas de Neruda, embora se possa dizer que ele era mais sensível ao absolutismo - uma vez ele disse a um jornalista que era um esquerdista radical basicamente ao mesmo tempo que todos os outros, mas quando ficou mais velho, percebeu que era mais de tendência libertária. Depois de seu chá imprudente com a primeira-dama Nixon, um poema de Carlos Droguett deu a entender que ele era ignorante tanto em poesia quanto em valor. Parra chamou Droguett de medíocre como escritor e pior como pessoa, e se perguntou “ Por quanto tempo eles vão continuar esfregando o narguilé. Não sou de direita nem de esquerda, apenas quebro com tudo ” (Até quando vão me incomodar? Não sou de esquerda nem de direita, simplesmente rompi com tudo). (BENJAMIN, 2021)

Curtis e Labatut parecem ter uma esperança de preencher esse vazio deixado pelas metanarrativas. Isso aparece quando este salienta o ponto do documentarista de que “E daí [daquela desfragmentação] surgirá uma nova história” Como se fosse possível, ainda pensando sobre os acontecimentos o Chile, em 2019, um despertar, diz ele, inclusive “O Chile despertou”. Mas o próprio Labatut parece ver o outro lado desse acontecimento: “Sim o Chile havia despertado, mas o que vimos? Um emaranhado confuso de violência e esperança.” (LABATUT, 2022, p. 22).

Há esperança, mas ela advém de um passo extremo e violento. E a consequência dessa violência, ao contrário da modernidade que em seu auge abraçou a ascensão do parlamento burguês e a consolidação das relações de trabalho capitalistas, agora parece não haver saída para essa violência e a esperança vira consternação, por isso o autor acrescenta,

Mas desconfio que há algo mais: não temos histórias para explicar a nós mesmos de maneira adequada porque estamos em uma corrida desenfreada, desconectados do passado e sem nenhuma ideia nítida de futuro, livres de qualquer tipo de vínculo porém completamente perdidos. Vítimas da velocidade, nos transformamos em alciões, em martins-pescadores, que despencam em queda livre, de olhos fechados, aturdidos com o nosso próprio movimento. É como se tivéssemos sido vítimas de um processo voraz de total imprevisibilidade, A sensação é de estarmos ‘saindo do livro’. (LABATUT, 2022, p. 31)

É como se o não-sentido da antipoesia, que antes era uma forma bem-humorada de demonstrar um posicionamento em signos contraditórios, agora tenha se transformado em mais um dos fragmentos de historietas do mundo. Quem, então, apareceria para juntar esses cacos? Antes para Labatut e outros autores da atualidade o problema anterior seria o de responder sobre esse grande vazio fragmentário e seu maior resultado: a dúvida, que atualmente não é epistemológica, sabemos das limitações do conhecimento, delimitamos a muito custo o que é a realidade, para estacionar em um tempo em que a pergunta mais feita é “isso é real?”,

Ficamos com aquela pergunta angustiante, aquela que só nos fazemos quando estamos cara a cara com o horror absoluto ou quando um verdadeiro milagre nos deixa mudos: isso é real? [...] é também o que sentimos, quase todos os dias, ao ligar nossas tevês, ao checar as últimas notícias em nossos telefones celulares: isso é real? Já não há uma resposta simples para essa pergunta, pois o que está acontecendo a nossa volta é real e irreal ao mesmo tempo. (LABATUT, 2022, p. 34)

Mas Nicanor Parra já havia abandonado há muito tempo essa resposta, jogando para a ciência a mesma solução que Labatut evoca:

Embora o fantasma irracional sempre vá assombrar a alma da ciência, pelo menos para mim, o chamado às armas de Hilbert continua sendo válido: precisamos saber, e saberemos. No entanto, nunca devemos esquecer que a ciência não é apenas um método: ela também é um delírio metafísico, a ilusão de pensar que nosso mundo obedece a uma ordem que podemos descobrir e entender. (LABATUT, 2022, p. 42)

Parra antevia essa questão de enxergar a ciência como algo próximo da poesia e o contrário também é verdade para o antipoeta. Mas a advertência de Labatut pode servir até mesmo aos possíveis antipoetas futuros: “[...] não significa que tenhamos de abandonar os sonhos da razão, apensar que também devemos dar valor aos nossos pesadelos, pois pode ser que, como civilização, a única coisa a que podemos aspirar é despertar dentro desses sonhos.” (Op. cit.)

Para concluir, Labatut exemplifica a postura de Philip Dick: “Talvez fosse bom relembrar as lições deixadas pela iluminação delirante de Philip K. Dick:” mas que poderia muito bem ser sobre Nicanor Parra, também cientista, físico-cosmólogo: “Que às vezes, enlouquecer é uma resposta adequada à realidade, que a verdade e a loucura podem ser sintomas da mesma doença, e que o preço que pagamos pelo conhecimento é a perda da compreensão”. (op. cit)

Sendo assim, para finalizar essa consideração, entendemos que é preciso entender essa passagem do entendimento à compreensão, que pode ser exemplificada, também pela passagem do estado de melancolia mundial, resultado do projeto moderno europeu, à melancolia latino-americana. Pensamos que a antipoesia, como modelo de leitura que não se encaixa totalmente em desesperança criativa nem em uma atitude totalmente pessimista, pode ser então, uma chave de saída da modernidade, no sentido de compreender esse caldo melancólico do trauma moderno em território pós-colonial.

Durante muitos anos não era concebível adentrar uma escola sem falar ou refletir sobre a Segunda Guerra Mundial. Lembramo-nos dos tempos de alunato, quando o trauma do pós-guerra era um limite para a conclusão de quaisquer tarefas das humanidades. Hoje esse trauma, junto com a decadência das metanarrativas e com a perda do sentido, não atende às expectativas do porvir dessa geração.

Acaba parecendo que nossa geração à superou aos trancos e barrancos, e não conseguimos criar uma nova história para nossos filhos, como quer Labatut, mas ao mesmo tempo, pode-se girar esse caleidoscópio analítico, quando percebemos que a grande realidade é que nos resta algo da Segunda Grande Guerra, que se deriva como um produto, justamente,

do otimismo histórico daquele antigo projeto que admitimos sempre como um fracasso em busca da Razão dialética esclarecida.

A melancolia que deriva do trauma pós-auschwitz e que permeia a criação posterior pode ser encarada, talvez, como a subversão desse fracasso. Esse local em cima do muro que a antipoesia ocupa constantemente pode ser a sobriedade com relação ao excesso de entusiasmo pré-guerra, para desfrutar da melancolia estética.

O principal autor a dar conta dessa leitura no século XX foi o austríaco Thomas Bernhard, que calibrava sua narrativa com uma misantropia inerente aos rincões europeus, como quem passou boa parte de sua vida desviando da Guerra e de suas consequências, o estilo taciturno, pautado por um único parágrafo que costura uma história enfiada da vida e quase sem passagem temporal é uma constante nessa literatura derrotada ora pela guerra mundial, ora pela guerra fria, e é possível ver isso no húngaro László Krasznahorkai e seu contundente *Sántántangó* (1983). Até os anos oitenta a melancolia do pós-guerra era inerente as obras literárias, não à toa outro grande livro de Krasznahorkai é *Melancolia da resistência* (1989).

Como já comentamos, atualmente o trauma da guerra deixou o teatro de operações da literatura, a não ser por algumas tentativas alternativas, como é o caso do francês, radicado nos Estados Unidos, Jonathan Littell que conta o viés da guerra como um soldado alemão homossexual, que além de não se arrepender dos afazeres, conta com detalhes cada acontecimento cruel e desumano, sem qualquer traço de melancolia¹⁰⁹.

Esse não aparecimento da melancolia no inimigo é o ponto central do livro de Antônio Xerxenesky, *Tristeza infinita*, falando retroativamente, resgatando a Segunda Guerra Mundial, justamente em seu ponto traumático Xerxenesky mostra a vida um psiquiatra francês, tentando curar, precisamente, a melancolia advinda do trauma do pós-guerra, e é propriamente um dos pacientes, um nazista convicto que apresenta a melhor resposta aos tratamentos de choque.

Não é de se estranhar que Xerxenesky é um escritor brasileiro e estudioso da obra de Roberto Bolano e tenha, tal como o escritor chileno e “discípulo” da antipoesia de parra, voltado-se para o tema da Segunda Guerra Mundial. O próprio Bolano, com o seu *2666*

109 Essa tentativa hiperbólica lembram muito os antipoemas que pacificam a busca por superar de um tema na sua radicalização, na falta de limites.

(2003)¹¹⁰, à beira do século XXI, aproxima a Segunda Guerra Mundial e os desertos mexicanos, como se a América Latina fosse o refúgio desse trauma.

Contudo, é Mark Haber, com seu *Jardim de Reinhardt* (2022) que parece esclarecer o caminho ideal dessa melancolia. Para o personagem central, Jacob Reinhardt, uma espécie de cientista croata, narcótico e paranoico em uma busca frenética sobre a origem da melancolia, ela estava o tempo todo na América Latina, embora parecesse, constantemente, algo europeu.

Vamos ver a selva, onde, suspeito, a melancolia, como as próprias vinhas, grassa verdejante e impetuosa pela paisagem. Eu ri por dentro, pois a Europa, sentia, era o local de nascimento da melancolia ou, se não o local de nascimento, ao menos onde a melancolia foi aperfeiçoada, onde a melancolia perseverou, portanto, mais vigorosa e substancial; quem mais poderia reivindicar os mais tristes, os mais intermináveis invernos? (HABER, 2022, p. 14)

O próprio narrador da obra de Haber desconfia dessa origem da melancolia nas Américas, mas talvez o cientista psicótico tenha razão e o que resta da queda da Razão é a melancolia. Talvez o substrato melancólico do pós-guerra não seja somente um produto abstrato, mas a última fagulha da criatividade e da própria ideia de história. Talvez seja por conta da melancolia que autores como Fukuyama erraram seus tiros de misericórdia. Com isso, enquanto a América Latina sentir nostalgia de um passado que não existiu o seu futuro persiste. E isso o antipoema representa muito bem.¹¹¹

A antipoesia respeita a noção de *redescrição* da realidade e não forja referencialidade pautada na reprodução e na influência. Não é uma escola de poesia, nem movimento literário fechado. Mas repousa na ironia de sua ironia, o fato de que os principais “continuadores” – muito mais voluntário do que discípulos – morreram antes de Nicanor Parra, fato que rende homenagens fortes, tal como o antipoema dedicado a Roberto Bolano, já citado neste trabalho. É, ainda, Bolano quem tem a visão mais dialógica da obra de Parra e é o mesmo escritor que diz que Mario Santiago Papasquiarro¹¹² é o melhor seguidor e leitor da obra de Parra. Papasquiarro, na obra maestra de Bolano – *Os detetives selvagens* (1998) é Ulisses Lima. Nesta obra monumental de Roberto Bolano, os dois amigos aparecem sob heterônimos, Arturo Belano é o alterego de Bolano e Ulisses Lima é Papasquiarro, a obra versa sobre um garoto – Garcia Madero – que quer fazer parte do movimento *viceralrealista*, um pseudônimo

110 Ele mesmo quem aponta para a ligação do Expressionismo abstrato e esse stress pós-traumático.

111 Essa figura da melancolia atravessando o oceano tem sido cada vez mais comum, isso aparece também no filme *Memória* (2021), de Apitchapong Wehrastasil. É o que, também, identifica Anthony Giddens em seu “Continente Turbulento e Poderoso – Qual o futuro da Europa?” (ver GIDDENS, 2021)

112 Por esse motivo que traduzimos um dos principais poemas de Papasquiarro e, para nós, o mais próximo da antipoesia parreana. Ele consta no fim deste trabalho, como anexo.

do movimento real criado pelos parceiros com outros poetas no México, nos anos 1970 – O *infrarrealismo* –.

Em um segundo momento, tal como um Ulisses pós-moderno, ambos passam a história em busca da obra perdida de Cesárea Tinajero, uma provável primeira poeta *visceralrealista* nos desertos – sempre eles, para Bolano – do México. Essa obra de Bolano parece a tradução mais prosaica do que poderia ser uma vivência antipoética, não como uma influência, não sendo possível uma consequência temporal da obra de Parra, mas como uma releitura ou, como já dissemos sua *redescoberta*.

Ainda que concordemos com Bolano e que Papasquiarro tenha sido o único antipoeta posterior a Parra, entendemos que é Bolano quem melhor traduz essa mudança de foco traumática que a antipoesia foi mestra em descrever. Em 2006, temos relatos de mais de trezentas páginas sobre mortes de garotas abandonadas ao léu, no que parece ser o departamento de Sonora no México, sem qualquer necessidade semântica ou sentido da obra.

A obra de Bolano parece carregar a sinceridade que Foster Wallace clama no ensaio que relembramos no último capítulo desse trabalho, e suas metáforas não são longas descrições de realidades possíveis, como o americano reclama, são somente aquilo que acontece no cotidiano, sem desdizer-se e sem enganar o leitor. A obra de Bolano, talvez seja o resultado da antipoesia com essa periodização da pós-ironia, mas isso é assunto para um outro momento.

O fato é que nem Roberto Bolano, grande leitor de Enrique Lihn e de Nicanor Parra, morto por um câncer no pâncreas, nem Mario Santiago Papasquiarro, falecido por atropelamento no ano da publicação de *Detetives*, conseguiram perseguir o catastrofismo ecológico e irônico da antipoesia, talvez por falta de tempo ou interesse, o fato é que Parra deixou uma espécie de *antilegado* para jovens que morreram antes dele, nada mais antipoético que isso.

Sabemos que não é de bom grado que uma tese se encerre com uma citação. Mas pedimos licença para que façamos isso, pois não vemos saída para a conclusão deste trabalho que não seja dita em antipoesia:

Ressuscitei e me sinto mal
Talvez eu morra de novo.
[...]
Os verdadeiros mortos são vocês
Tchau descansem em paz. (PARRA, 2011, p.901-908)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

ALFARO, Luis Droguett. *Diálogo Apócrifo con Nicanor Parra*. **Atenea**, n. 383, I sem., 1959. Disponível em: https://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0005.pdf último acesso: 23/04/2019.

BENEDETTI, Mario. *Nicanor Parra, o el artefacto com laureles*. **Marcha**. 17 oct., 1969. pp. 13-15.

CABONELL, Joaquim. **Entrevista en la residencia del poeta en las cruces**. 1994. Disponível em: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/12/01/nicanor-parra-una-bibliografia/> acesso em 12/04/2023

JOFRÉ, Manuel. “*La antipoesía es la poesía del sentido común*”. Entrevista. **La Nación**. Santiago, 2001. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-71487.html>, último acesso 20/01/2020.

LA TERCERA. Site **LA TERCERA DIGITAL**, 2018. Periódico chileno. Entrevista com Nicanor Parra republicada. <https://www.latercera.com/culto/2018/02/17/parra-inedito-la-antipoesia-va-a-desaparecer> Acesso em 23/01/2023

LERZUNDI, Patricio. *In defense of antipoetry: An interview with Nicanor Parra*. **Review: Literature and Arts of the Americas**. 4:4-5, 1971, pp. 65-71.

PARRA, Nicanor. *La cueca larga*. Chile, Santiago: Editorial Universitaria, 1958.
 _____ . *Obra Gruesa*. Chile, Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
 _____ . *Obras completas y algo +: 1935-1972*. Chile, Santiago: Galaxia Gutenberg, 2006.
 _____ . *Obras completas y algo +: 1975-2006*. Chile, Santiago: Galaxia Gutenberg, 2006.
 _____ . *Poemas & Antipoemas*. Chile, Santiago: Editorial Universitaria, 1998.
 _____ . *Poetas de la Claridad*. **Atenea**, n. 500, II sem., 2009. pp. 179-183.
 _____ . **Só para maiores de cem anos**: antologia (anti)poética. São Paulo: Editora 34, 2019.

PARRA, Nicanor; NERUDA, Pablo. **Discursos**. Chile, Santiago: Nascimento, 1962.

TEILLER, Jorge. *Antientrevista*. **Arbol de letras**. n. 8, 07/1968. pp. 78-80

UGARTE, Cristóbal. *Parra a la vista* (fotografias). Chile, Santiago: AIFOS Ediciones, 2014.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor; Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Prismas**. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina, Chapecó: Argos, Unochapecó, 2009. pp. 57-73

AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo**. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. Frente Popular, Modernização e Revolução Passiva no Chile. **Revista brasileira de História**. v. 17, n. 34. São Paulo, 1997. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200012&lng=pt&tlng=pt, último acesso 24/06/2020.

_____. **Frente popular, radicalismo e revolução passiva no Chile**. São Paulo: Annablume, 1999.

AGUIAR, Marcos. Derrida. **Prometeus Filosofia**. ano. 10. n. 24. set-dez, UFS, 2017. pp. 129-130.

ALEGRIA, Fernando. **Literatura y revolucion**. México, Cidade do México-D.F.: Fondo de cultura económica, 1976.

ALEXIÉVITCH, Svletana. **O fim do homem soviético**. São Paulo: Cia das letras, 2016.

ANDRADE, Bruno. Imagem e memória – Henri Bergson e Paul Ricoeur. **Revista de Estudos Filosóficos**. n. 9, UFSJ, 2012. pp. 136-150.

ARAYA, Juan G. *Sujeito y identidad en la poesia de Nicanor Parra*. In: **Thesaurus**. Tomo LIV n. 03, 1999. 843-859.

ARGUEDAS, José M. El zorro de arriba y el zorro de abajo (Los Zorros). Chile: LOM ediciones, 2011.

_____. **Llamado a algunos doctores**. Site Acervo Racismo ambiental. <https://acervo.racismoambiental.net.br/2011/01/23/llamado-a-algunos-doctores/> acesso 03/08/2023.

ARISTÓFANES. **A greve do sexo** (Lisístrata). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **As aves**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. Portugal, Lisboa: Imprensa nacional/Casa da moeda, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins fontes, 1988.

BARBISANO, Alicia M. *Nicanor Parra: antipoemas para mirar*. **Revista de Pós-Graduação em letras**. n. 35, UFSM, Santa Maria, RS, 2007. pp. 207-223.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENEDETTI, Mario. *Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad*. In: **Letras del continente mestizo**. Uruguai, Montevideo: Arca editorial, 1967. p. 104-115.

BENJAMIN, Tim. **Anti-Revolutions: How Nicanor Parra Predicted His Country's 2019 Uprising, Part II**. Essays. Asympote site for literature translation, 2021.

<https://www.asymptotejournal.com/blog/by/tim-benjamin/> acesso em 20/08/2023.

BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística general**. México D.F.: Siglo Ventiuno, 1974.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia das letras, 2007.

BERNHARD, Thomas. **Origem**. São Paulo: Cia das letras, 2006.

BEZERRA, Wilson. O poeta e seu século: em busca de Nicanor Parra. **Revista Cult**. 24/07/2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-poeta-e-seu-seculo-em-busca-de-nicanor-parra/>, último acesso: 25/06/2020.

BINNS, Niall. *Nicanor Parra y la poesía dialogada*. **Atenea**. n. 570 II sem., 2014. pp. 57-72.

BOLANO, Roberto. **2666**. São Paulo: Cia das letras, 2010.

_____. **Detetives Selvagens**. São Paulo: Cia das letras, 2006.

_____. *Ocho segundos con Nicanor Parra*. In **Entre parentesis**. Espanha, Barcelona: Anagrama, 2004.

BONA, Aldo. **História, verdade e ética**. Paraná, Guarapuava: Unicentro, 2012.

BORGES, Jorge L. Funes, o memorioso. In **Ficções**. São Paulo: Cia das letras, 2007. pp. 99-109.

BORGESON, Paul. *Lenguaje hablado/linguaje Poetico: Parra, Cardenal y la antipoesia*. **XIX Congreso del Instituto Internacional de literatura Iberoamericana**, realizado em Pittsburgh, EUA, maio, 1979.

BOSI, Alfredo. **Entre literatura e história**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia das letras, 2000.

BRAVO, André G. *Nicanor Parra: El poeta que sacaba de quicio a la izquierda y a la derecha*. **La Tercera**. 23/01/2018. Disponível em: <https://www.latercera.com/noticia/nicanor-parra-poeta-sacaba-quicio-la-izquierda-la-derecha/>, último acesso: 15/07/2020.

CABONELL, Joaquim. **Entrevista en la residencia del poeta en las cruces**. 1994. Disponível em: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/12/01/nicanor-parra-una-bibliografia/> acesso em 12/04/2023

CAMPOS, Javier. Entrevista com Roberto Bolaño. **Revista Sibila**. 04/04/2009. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/entrevista-com-roberto-bolano/2093>, último acesso: 24/06/2020.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2015.

CARO, Montserrat M. **Bolaño infra: 1975-1977**. Chile, Santiago: RIL editores, 2010.

CARRASCO, Iván. *Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon*. **Revista chilena de literatura**. n. 62, 2003. pp. 05-23.

CHALOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Cia das letras, 2003.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: FAPESP - Perspectiva, 1998.

_____. Introdução: A história tecida pela imagem. In LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 17-47.

COELHO, Lauro M (org.). **Poesia Soviética**. São Paulo: Argol, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.

CONCHA, Jaime. A poesia latino-americana, c. 1920-1950 In BETHELL, Leslie [org]. **A história da América Latina: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Edusp, 2011. pp. 425-461

CONGRESO DE LA «ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA. IV. Argentina. Mar del Plata. GUZMAN, Marcella. **"Los Vicios del Mundo Moderno" de Nicanor Parra Una Mirada desde lo Social**, 1994. CFLEHIS - INMdP pp. 397-404.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

COSTA, Adriane V. **Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)**. 413f. Tese (doutorado em História). UFMG, Belo Horizonte, 2009.

DE LA FUENTE, José Alberto. *Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra*. **Revista Literatura y lingüística**. n. 18, Santiago, 2007. pp. 35-58.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**. São Paulo, Bauru: Edusc, 2002.

DERRIDA, Jacques. A mitologia branca: a metáfora no texto filosófico. In **Margens da filosofia**. São Paulo, Campinas: Papirus, 1991. pp. 249-305.

DESCARTES, Rene. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIAZ, Migue M. *Parra, o la antipoesía que exaspera*. **Revista La hora**. 28/01/2018. Disponível em: <https://lahora.com.ec/zamora/noticia/1102131626/parra-o-la-antipoesia-que-exaspera->, último acesso: 15/07/2020.

DOSSE, François. **A história**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

DRESSER, Sam. Sartre rompeu com Camus ao defender a violência revolucionária da esquerda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05/09/2017. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1915799-sartre-rompeu-com-camus-ao-defender-a-violencia-revolucionaria-da-esquerda.shtml>> acesso 20/09/2017.

DUBY, Georges; LADREAU, Guy. **Diálogos sobre a nova história**. Portugal, Lisboa: Dom quixote, 1989.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELLIOTT, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena (1957)*. Chile, Santiago: LOM, 2002.

ESCOBAR, Luis J. América Latina en la encrucijada de la emancipación In RUEDA, Eduardo; VILLAVICENCIO, Susana (orgs). **Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

FAVRE, Henri. *El indigenismo*. México, DF: Fondo de cultura económica, 1998.

FERRY, Luc; CAPELIER, Claude. **A mais bela história da filosofia**. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

FIGUEIREDO, Fábio. Hegel e o momento dialético da denegação [Aufhebung]. Revelado no escrito de Freud: ‘A negação’ (1925). **Anais do Seminário dos Estudantes da Pós-graduação em Filosofia da UFSCar**, IX edição, 2013. pp. 89-98.

FIGUEIREDO, Jefferson J. **O potencial político da ironia no complexo teórico do pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 135 f. 2019.

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Portugal, Lisboa: Editorial Presença, 1983.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos**. São Paulo: FFLCH/USP, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIDDENS, Anthony. **Continente turbulento e poderoso**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

HABER, Mark. **O jardim de Reinhardt**. São Paulo: DBA, 2022.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Evidência da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **O espelho de Heródoto**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

HEGEL, Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília: UNB, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2003.
_____. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2012.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HERF, Jeffrey. **Modernismo reacionário**. São Paulo: Ensaio - Ed. da Unicamp, 1993.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOUELLEBECQ, Michel. **O mapa e o território**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor: El viaje en paracaídas*. Madrid, 1931. disponível em:
<https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>. Último acesso em, 21/04/2020.

HUSSERL, Edmund. **A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental**.
Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo, Bauru: Edusc, 2001.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de ironia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006.

KRASZNAHORKAI, Laszlo. **Satantango**. São Paulo: Cia das letras, 2023.

LABATUT, Benjamín. **A pedra da loucura**. São Paulo: Todavia, 2022.

LACAPRA, Dominick “História e o Romance”, **Revista de História**, nº 2/3, 118,
IFCH/UNICAMP, Campinas, 1991.

LAGO, Tomás. *Tres poetas chilenos*. Chile, Santiago: Cruz del sur, 1942.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Ed. 34, 2019.

LE GOFF, Jacques [et. all.]. **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1991.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIHN, Enrique. *Introducción a la poesía de Nicanor Parra*. **Revista Anales de la Universidad de Chile**. n. 83-84, ano CIX, Santiago, 1951. Disponível em:

<http://www.letras.mysite.com/nicanor150403.htm> último acesso 24/06/2020.

_____. Nicanor Parra: *Antipoesía o poesía integral*. **Diário El Siglo**, Santiago, 9 jun, 1953. Disponível em: <http://www.letras.mysite.com/parra100903.htm>, último acesso 24/06/2020.

LIMA, Luiz C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia das letras, 2006.

LOPES, João G. (2019). Poesia para depois do fim do mundo: Nicanor Parra, a ditadura militar e a antipoesia do Apocalipse. **Literatura E Sociedade**, 24(29), 122-140.

LOPEZ, João M. Quatro Poemas de Nicanor Parra. **Revista Magma**, seção Xenólitos, n. 13, 2016. pp. 243-256.

LOVEJOY, Arthur. *Essays in the history of ideas*. EUA, Baltimore: John Hopkins University Press, 2019.

LOZIAGA, Guillermo. **2030**. Tears in the Fence. Revista literária independência.

<https://tearsinthefence.com/tag/guillermo-ruiz-de-loizaga/> acesso em 20/07/2023.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 1989.

_____. **A ideia da fenomenologia**. Portugal, Lisboa: Edições 70, 2008.

MACEDO, Gabriel N. Algumas notas sobre Aristóteles e a definição de poesia. In **Estado da Arte**. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/algumas-notas-sobre-a-aristoteles-e-a-definicao-de-poesia>> Acesso em 28/02/2019.

MARIÁTEGUI, José C. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. São Paulo: Expressão popular, 2010.

MARTINO, Pierre. **Parnaso y simbolismo**. Argentina, Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1948.

MARTINS SOARES, Martinho T. **História e ficção em Paul Ricoeur e Tucídides**. 600f Tese (Doutorado em Letras). Universidade de Coimbra. Coimbra, 2010.

MERTEN, Luis C. 'Poesia Sem Fim', filme autobiográfico de Jodorowsky, explora relação entre pai e filho. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 08/07/2017. Caderno Cultura. Disponível em < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema.poesia-sem-fim-filme->

[autobiografico-de-jodorowsky-explora-relacao-entre-pai-e-filho,70001881668>](#) Acesso em: 20/09/2017.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIGNOLO, Walter. *The Decolonial Option*. In: WALSH, C.; MIGNOLO, W. (org.). **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Duke University Press, 2018. p. 103-244.

MISTRAL, Gabriela. **Poesias escolhidas**. Rio de Janeiro: Opera mundi, 1971.

MOISÉS, Carlos F. **Poesia & utopia: Sobre a função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Escrituras editora, 2007.

MORALES, Leonardo. *Poemas y antipoemas*. In **Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina**, Tomo III, Biblioteca Ayacucho. Venezuela, Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.

MORALES, Leonidas. Nicanor Parra: **El proyecto antipoético**: Santiago do Chile. Anales de literatura chilena, Chile, v. 13, n. 17, p. 147-167, jun. 2012.

MORAÑA, Mabel. **La escritura del límite**. Madrid: Iberoamericana - Vanvuert, 2010.

_____. **Arguedas/Vargas Llosa**. Madrid: Vanvuert - Sur libreria, 2013.

MORSE, Richard. **O espelho de Próspero**. São Paulo: Cia das letras, 1988.

MUÑOZ, Paulina S. (2018) Salir de la obsolescência - reutilización de lo kitsch en la cultura chilena postdictatorial. **Nheengatu: Revista Ibero-Americana para Comunicação e Cultura Contra-Hegemonias**. n. 4. PUC. São Paulo. pp. 22.

MYERS, Jorge. “Hacia la completa palingenesia y civilización de las naciones americanas”: literatura romántica y proyecto social, 1830-1870. In Ana Pizarro (org.) **América Latina. Palavra, literatura e cultura**. São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

NERUDA, Pablo. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

_____. **The great chain of being**. EUA, Cambridge: Harvard University Press, 2001.

_____. **Canto Geral**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. Poesia e história: Dialogo e reflexão. **Revista ArtCultura**. (Dossiê história e poesia) Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia/Instituto de história. v.7, n.10, jan/jun, 2005, p. 7-21. Último acesso em: 23/01/2019.

_____. **Residencia en la tierra**. Argentina, Buenos Aires: Losada, 1944.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Cia das letras, 1992.
 _____ . **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Cia das letras, 2011.

NOBRE, Marcos. **Como nasce o novo**. São Paulo: Todavia, 2018.

NOGUEIRA, Bruno S. **Ficções culpadas**: uma discussão de temas do romance Graça infinita à luz do ensaio “E unibus piuram: a televisão e a ficção nos EUA”, ambos de David Foster Wallace. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 186 f. 2020

NOVAES, Adauto. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Cia das letras, 2005.

PALTI, Elias. **Giro linguístico e historia intelectual**. Argentina, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

_____. *La nueva historia intelectual y sus repercusiones en América Latina*. **História Unisinos**. n. 11 v. 3. Setembro/Dezembro 2007.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

_____. **O labirinto da solidão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESAVENTO, Sandra J. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. In: **Revista de história das ideias**. vol. 21 (2000). pp. 33-57.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Cia das letras, 2005.

_____. *Quanto ao caso de Nietzsche, acho que v. tem razão (1915?)*. In **Textos filosóficos**. Lisboa: Ática, 1968. (disponível também em *Arquivo Pessoa*: <http://arquivopessoa.net/textos/1656>) Último acesso 13/06/2019.

PINEDO, Javier. *Cortometrajes, Cortocircuitos y algunos (anti)Recuerdos literários en la obra (y la vida) de Nicanor Parra*. **Revista Chilena de Literatura**. n. 91, nov, 2015. pp. 91-118.

_____. *El pensamiento poético de Nicanor Parra en el contexto político-cultural de Chile en los últimos años*. **Congreso Poesía hispanoamericana: de la vanguardia a la postmodernidad**. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, 2012. Disponível em: http://www.unmsm.edu.pe/archivos/Javier_Pinedo.pdf, último acesso: 15/07/2020.

PINHEIRO, Marcos. **Utopia Andina**. São Paulo: Annablume - Fapesp, 2013.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Crátilo**. Belém: Editora da UFPA, 1988.

_____. **Fedro**. Belém: Editora da UFPA, 2011.

POCOCK, John G. A. O estado da arte. In: **Linguagens do ideário político**. São Paulo: Edusp, 2003. pp. 23-63.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMA, A. **Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo, EDUSP, 2001

_____. **A Cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. **La crítica de la cultura en América Latina**. Venezuela, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**. v.1-7. São Paulo: Paulus, 2017

RENDT, J. C.; IOTTI, R. de L. Antipoesia, metapoesia e ironia na obra poética de Nicanor Parra. **Texto Poético**, ISSN: 1808-5385, v. 17, n. 32, p. 9-36, jan./abr. 2021

RETAMAR, Roberto F. **Para una teoría de la literatura hispanoamericana**. Colômbia, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II**. Portugal, Porto: RÉS-Editora, 1989.

_____. **Metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000

_____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1997

ROCCA, Adolfo V. Rorty: pragmatismo, ironismo liberal y solidaridad, **Polis** [En línea], 11 | 2005, Publicado em 28 agosto 2012, URL : <http://journals.openedition.org/polis/5881> Acesso: 20/12/2022.

ROCHABRÚN, Guillermo (editor). **“He vivido en vano?”**. Lima: IEP, 2011.

ROJAS, Carlos A. **América Latina**. São Paulo, Campinas: Papyrus, 2004.

ROJAS, Gonzalo. Gracias y desgracias del antipoeta. **Tebaida**. jul-out, 1968. pp 6-7.

ROKHA, Pablo de. **Antologia**. Espanha, Madrid: Visor, 1992.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007

SARMIENTO, Domingo F. **Facundo: civilização e barbárie**. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHMIEDECKE, Natália. **“Não há revoluções sem canções”**: Utopia revolucionária na Nova Canção Chilena (1966-1973). São Paulo: Alameda, 2015.

SCHOPF, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: introducción a la antipoesía de Nicanor Parra*. In PARRA, Nicanor. **Poemas y antipoemas**. Chile, Santiago: Nascimento, 1971a. (prólogo) pp. 3-50. Disponível em: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/vanguardismo1.html#0>, último acesso: 16/04/2020.

_____. *Estructura del antipoema*. **Atenea**, n. 399, Concepcion, 1971b. pp. 140-153

_____. **La antipoesía**. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004..

_____. *Las huellas del antipoema*. **Revista Ibero Americana**. vol. LX, n. 168-169, Jul-Dez, 1994, pp. 771-783.

_____. *Par(r)a arqueologia del antipoema*. In: **Centro de estudios “Miguel Enriquez” CEME**, disponível em: www.archivochile.com produções de 2003-2007. Último acesso em: 23/02/2019.

SCHORSKE, Carl. **Pensando com a história**. São Paulo: Cia das letras, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades - 34, 2000.

SELF, Will. **A guimba**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René [org.]. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. pp. 231-271.

SOARES, Maria S. A. “Os intelectuais latino-americanos: ontem e hoje”. *Intelectuais e Política na América Latina*. **Cadernos Adenauer IV**, n. 5. Rio de Janeiro, Fundação Konrad Adenauer, fevereiro de 2004, p. 127-139.

SOBOTTKA, Mary A. **Humor político en la obra de Nicanor Parra: Chistes Parra desorientar a la política poesía**. 71f. TCC. (Graduação em Letras). UFSC, Florianópolis, 2014.

_____. **Traduzir antipoesía**: Tradução comentada do espanhol para o português de *Sermones y prédicas del cristo de Elqui* de Nicanor Parra. 138f. Dissertação (Mestrado em estudos da tradução). Universidade Federal de Florianópolis, 2016.

SONTAG, Susan. **Notes on camp**. New York: Penguin Random House, 2018.

SPENGLER, Oswald. **A decadência do ocidente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

STAVANS, Ilan. *Mario Santiago: Infrarrealist and Terrorist*. *Los Angeles Review of Books*. 04/05/2018. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/mario-santiago-infrarrealist-terrorist/>, último acesso: 24/06/2020.

STONE, Lawrence. *Revival of narrative: Reflections on a new old history*. In: *Past and Present*, no 85. nov. 1979. pp. 3-24.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Um amor feliz**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

TALARICO, Fernando B. F. **História e poesia: texto e contexto em A rosa do povo (1943-1945) de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Serviço de comunicação social. FFLCH/USP, 2009. (Produção acadêmica premiada.)/

TANIZAKI, Junichiro. **Elogio da sombra**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

TEITELBOIM, Volodia; ANGUIA, Eduardo. *Antología de poesía chilena nueva*. Chile, Santiago: Editorial Zig-Zag, 1935.

VALLEJO, Cesar. **Obra poética completa**. Espanha, Madrid: Alianza, 1983.

VARGAS, Sebastião. (2021). Nicanor Parra: poesia de praça pública & protesto social.

Estudos Ibero-Americanos, 47(2), e38850. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2021.2.38850> acesso em: 23/03/2023.

VAZ JUNIOR, Carlos. **A trajetória literária e a relação com a intelectualidade em José María Arguedas (1934-1969)**. Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciência Humanas e Sociais. Franca.157f. 2016.

VAZQUÉZ, Miguel A. *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. 848 f. Tese (Doutorado em filologia espanhola). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2014.

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VEYNE, Paul. **Foucault**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIDELA, Glória. *El ultraísmo*. Espanha, Madrid: Gredos, 1971.

VIEIRA, Beatriz. **A palavra perplexa**. São Paulo: Hucitec, 2011.

VILLAVERDE, Marcelino. **Paul Ricoeur – A força da razão compartilhada**. Portugal, Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Brasília: UNB, 1999.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

WEHLING, Arno. *A invenção da história*. Rio de Janeiro, Niterói: UGF, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**. São Paulo: Cia das letras, 2011.

WILSON, Jason. A poesia latino-americana, c. 1950-1990. In BETHEL, Leslie [org]. **A história da América Latina: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Edusp, 2011. pp. 461-493.

WITTGENSTEIN, Ludvig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

XERXENESKY, Antônio. **Uma tristeza infinita**. São Paulo: Cia das letras, 2021.

ZAMBELLI, Hugo. *13 poetas chilenos (1938-1948)*. Chile, Santiago: Roma, 1948.

ZAMBRA, Alejandro. **Poeta chileno**. São Paulo: Cia das letras, 2021.

ZEA, Leopoldo. **América como conciencia**. México: UNAM, 1972.

ZIM, Aline S. (2019) Cultura Kitsch e Modernidade. **Revista Estética e Semiótica**. v. 9 n. 2. UNB, Brasília. pp. 89-93

Filmes

À BOUT DE SOUFFLE. Direção: Jean Luc-Gordard. Produção: ????. França, p&b, 1 DVD, (90 min), 1960.

ALPHAVILLE. Direção: Jean Luc-Godard. Produção: André Michelin, Athos Films, Chaumiane, Filmstudio. Mundial Filmes. França, p&b, 1 DVD, (99 min), 1965.

FOLI: There is no movement without rhythm. Direção: Thomas Roebbers. Produção: Floris Leeuwenberg. Holanda, cor, (completo no Youtube), (11 min), 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVPLIuBy9CY> , último acesso 24/07/2020.

MEMORIA. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Roy Azout. 185 films Anna Sanders Films. Beijing Contemporary Art Foundation. Cor. MUBI. <https://mubi.com/pt/films/memoria-2021/player> acesso em 24/07/2023.

NERUDA. Direção: Pablo Larrain, Produção: AZ Films. NTSC, cor. 1 DVD. (107 min) Santiago (CH): Casting del sur, 2016.

POESÍA SIN FIN. Direção: Alejandro Jodorovisky. [S.l.]. 1 filme, cor, (128 min.), 2016 Assistido no Cine Belas Artes, Belo Horizonte, em 23 jul. 2017.

STALKER (Сталкер). Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: ????. URSS, Alemanha Oriental, cor, 1 DVD, (163 min), 1979.

TROIS COULEURS: BLANC. Direção: Krystof Kieslowski. Produção: co-produção CED Productions, Eurimages, France 3 Cinéma, e MK2 Productions, CAB Productions, Suíça e Studio Filmowe TOR, Polônia. Cor, 1 DVD, (88 min), 1994.

TROIS COULEURS: BLEU. Direção: Krystof Kieslowski. Produção: co-produção CED Productions, Eurimages, France 3 Cinéma, e MK2 Productions, CAB Productions, Suíça e Studio Filmowe TOR, Polônia. Cor, 1 DVD, (100 min), 1993.

TROIS COULEURS: ROUGE. Direção: Krystof Kieslowski. Produção: co-produção CED Productions, Eurimages, France 3 Cinéma, e MK2 Productions, CAB Productions, Suíça e Studio Filmowe TOR, Polônia. Cor, 1 DVD, (99 min), 1994.

ANEXO

Tradução nossa do poema de Mario Santiago Papasquiarro.

**Conselhos de 1 discípulo de Marx a 1
fanático por Heidegger – Mario Santiago Papasquiarro**

O mundo te é dado em fragmentos/ em chips:
de 1 rosto melancólico vislumbra 1 pincelada
de Dürer
de alguém feliz seu sorriso de palhaço aficionado
de 1 árvore: o tremor de pássaros sugando-lhe
a nuca
de 1 verão em chamas pega pedaços de universo
lambendo-lhe a cara
o momento em que 1 moça inenarrável
rasga sua camisola oaxaqueña
precisamente ao lado da meialua de suor
das axilas
& além da casca está a polpa/ & debaixo do olho
o cílio

Talvez nem o carbono 14 será capaz de reconstruir os fatos
verdadeiros

Já não são os tempos em que 1 pintor naturalista
ruminava os excessos do almoço entre movimentos
de ginástica sueca
& sem perder de vista os tons *rosazuis* de flores
que não haveria adivinhado nem em seus mais doces pesadelos

- Somos atores de atos infinitos
& não precisamente sob a língua azul
dos refletores cinematográficos -
por exemplo hoje/ que vê como Antonioni anda
com sua camerazinha de rotina
observado por aqueles que preferem enterrar a cabeça
na grama
a embebedar-se de *esmog* ou lá sei eu/ para que não aumentem
os escândalos
que já fazem intransitável a via pública
para os que nasceram para ser beijados largamente pelo sol
& seus embaixadores cotidianos
para os que falam de coitos fabulosos/de mulheres que não creem
nesta idade geológica
de vibrações que te fariam tenaz propagandista do Budismo zen
para aqueles que já foram salvos alguma vez dos acidentes

que a nota vermelha chama de substanciais
 & que a propósito – por agora – não se contam entre as flores
 do Absurdo

Assim no trapézio no fio de equilíbrio deste circo
 de 1000 pistas
 1 avô pratica a emoção que sentiu ao ver Gagarin
 pairando como mosca no espaço
 & pena que a nave não se chamava Ícaro I
 que a Rússia seja tão ferozmente antitrotskyista
 & sua voz então se dissolve/
 tropeça
 entre aplausos & vaias

A Realidade & o Desejo se chafurdam/se cortam/
 se esparramam 1 sobre outro
 como nunca fariam em 1 poema de Cernuda
 escorre espuma pela boca daquele que disse maravilhas
 & parece que vive no interior das nuvens
 & não nos terrenos baldios desse bairro

O ar úmido de abril/ o vento lascivo do outono/
 o granizo de julho & agosto
 todos presentes aqui com suas impressões digitais

Álcool urina/que não terá servido de adubo a esta erva
 quantos jardineiros sem o salário mínimo largaram nesta armadilha
 suas escassas proteínas

Por enquanto deita-te de bruços na sombra das pernas
 longas & peludas dos parques
 onde se reúnem
 o que sonha com revoluções que estacionam
 muito tempo no Caribe
 o que queria arrancar os olhos dos heróis
 dos *posters*
 para revelar o vazio da farsa
 a moça de olhos verdes gatunos & filmicos
 ainda que se aproximando melhor fiquem azuis
 ou quem sabe
 o estudante todo adrenalina & poros revoltados
 o que não crê em ninguém/ nem na beleza kantiana
 de algumas admiradoras de Marcuse
 & explode gritando que estamos apodrecidos pela fúria/
 desidratados por tanta teoria
 a putinha de ocasião que compartilha a torrente de sua solidão
 com os desconhecidos

deixando que a balança da oferta & da demanda
 lhe incline a graça a simpatia as vibrações repentinas

- o Azar: esse outro antipoeta & vagabundo infatigável -
 os que vêm aqui para chorar/ até se esculpir – como em madeira –
 um rosto de mártir paranoico
 depois de destruir – não exatamente de entusiasmo –
 as poltronas dos cinemas
 o que escreve seu testamento ou seu epitáfio
 em 1 guardanapo amassado
 & logo lança beijos ao ar/ - & todo mundo supõe
 que celebra seu aniversário ou o divino hímen
 da noite anterior –
 & todas as hipóteses se mostram frágeis para explicar
 porquê utilizou 1 pistola & não uma lata de tinta
 se parecia capaz de seduzir até a febre/ o pulso
 & a pupila do Giotto
 o que sempre saúda com 1 Eu estou desesperado/& você?
 os que se amam raivosamente como cachorros de rua
 - nas verdes & nas maduras –
 & 1 os chama de amantes floridos
 & são 1 afrodisíaco
 não só para a sensibilidade de Marc Chagall
 os que conhecem em pessoa a morte
 na hora em que o suicídio se torna 1 obsessão
 uns desejos desgrenhados de morder & ser mordido
 de colocar daqui até lá 1 castelo de areia
 que parece indestrutível
 de inventar por segundos 1 Poder
 que as betoneiras de cimento cotidianas te perturbam
 como se fosse 1 papelão

& então compreendes aquilo que queria sepultar abaixo de toneladas de plantas
 edifícios/ terra negra
 o menor batimento cardíaco/ a taquicardia de sua história íntima
 contagia-te o nervosismo a intranquilidade daqueles
 que fingem respirar/ como se possuíssem 1 certo toque
 de plantas carnívoras
 & passam horas esperando a companheira Ternura
 essa *call-girl* que raramente chega
 os que vêm escapando dos gases lacrimogêneos
 & as *macanas* das grandes avenidas
 das grandes & das pequenas manchas
 que já não têm mais remédio com aroma de pinho
 ou a carícia de 1 *kleenex*
 os que ignoram quem são/ *nem querem saber*/ quando piora
 a fama do clima a cada dia
 os eternos doentes de amnesia que chupam os dedos de alegria

mais frequente das casas
o medo te ilumina o estômago & o queima

NÃO HÁ ANGÚSTIA AHISTÓRICA
AQUI VIVER É PRENDER A RESPIRAÇÃO
& DESNUDAR-SE

- Conselhos de 1 discípulo de Marx a 1
fanático de Heidegger –

Poesia: ainda estamos vivos
& tu acendes com teus fósforos
meu cigarro barato
& me olha como a 1 simples cabelo despenteado
tremendo de frio no pente da noite

Ainda estamos vivos
1 borboleta *olhverde* & asas amarelas
prende-se à lapela azul de minha jaqueta
- meu corpo de brim
sente-se sedutor radar humano imã de pólen
adquire por momentos a convicção de 1 galáxia
pequenina
cantando puras loucurinhas
entre *ohs* de espanto –

Puxa que lua!
exclama o milionário em solidão
& miserável no emprego
o que foi logo ontem despedido
pois não o emocionavam os curto circuitos
da cafeteira burocrática

Que lua!
como unha cortada
- como 1 tanto de esperma
suspenso
sobre o lombo retorcido da noite

quando se escuta
1 triturar de nozes esmagadas – crac –
o zumbido o choramingar de 1 ambulância
que novamente não chega a tempo
o rumor dos lagartos com manchas de leopardo
trepando travessas pela videira
em busca de alimento
os últimos ruídos de 1 *picnic*
onde a Desolação fez das suas
& acabou anunciando a proximidade do vento

que tudo mancha & corrói
 No entanto 1 ainda caminha por aqui como pardal feliz
 como Chaplin no dia em que beijou pela primeira vez Mary Pickford
 alguém anda por aí com 1 rádio de transistor que parece sua segunda orelha

Galileu descobre a lei do pêndulo observando
 o doce balanço destes amantes
 violentamente unidos & *meioconsumidos* pela nevoa
 crendo os muito tolos que o Amor à dentadas
 terminará por brilhar em *technicolor*
 & isto no mesmo m²/ a mesma hora
 em que o polo norte & o polo sul
 a tese & a antítese do mundo se conhecem
 como 1 aerólito incandescente & 1 ovni em apuros
 e inexplicavelmente se saúdam:
 Eu sou aquele que está gravado nas costas da jaqueta de brim
 a frase: O núcleo de meu sistema solar é a Aventura
 chamo-me assim mas gosto que me chamem *Protoplasma Kid*
 Tu és o que rói as unhas enquanto folheia a seção
 de crimes
 com os dedos confusos com a rigidez da folha de jornal
 mas
 são as notícias/
 os que reportam-nas/
 os que leem-nas como 1
 droga necessária?
 Quem Sherlock Holmes são os assassinos?
 Dadas as circunstâncias desconfias até de teus próprios olhos
 conflitos correntes litígios de quantos calibres
 escondem-se sob as roupas mais ásperas
 os medrosos sobem nas árvores
 os mais ágeis preferem andar apontando o dedo
 o momento exato em que a atmosfera se dilui
 até dizer chega
 & começam a derrubar os aviões como em 1 sequência
 de cinema mudo na qual os braços dos moribundos
 se movem como lâminas
 sem explicar o porquê desse horizonte
 salivado pelo fogo

Ainda que o céu – aparentemente – pareça sóbrio & claro
 como inimigo irreconciliável das Artes Plásticas
 & quase ninguém note o maluquinho que beija lambe morde seu relógio
 sem ponteiros
 enquanto pergunta *a Terra está esfriando???*
não estamos saindo de órbita???
 seguro de que em 1 caso deste até Jerry Lewis choraria
 sinceramente.

Em qualquer momento
acontece 1 poema

por exemplo
esse esvoaçar de moscas afônicas
sobre 1 envoltório
que ninguém decifra
quanto têm de lixo
& quanto de milagre

por exemplo essas colegiais com os livros apertados contra
o peito
que fazem com que gire a cabeça de 1 homem grisalho
& óculos sacudidos
enquanto o vento – lascivo – brinca sob suas saias
por exemplo
o gordo & o magro que tiram uma sesta
sonhando as mesmas travessuras
nas quais o bolo quer servir de maquiagem
& 2 pés são tolos em entrar onde só cabe 1 pé

por exemplo o que logo ontem – disfarçado de mulher – fugiu
da clínica psiquiátrica
& não se cansa de plantar bananeiras & corre como canguru louco
perguntando pelo sentido da vida
por 1 *mertiolate* que lhe apague suas contusões internas
os aranhões de insulina & os *electroshoks*
enquanto canta em forma de balada/aquele verso de Guido Cavalcanti
Já não espero nunca mais voltar
por exemplo
esse menino ruivo que molha os pés
na água da fonte
& se sente Huckleberry Finn viajando em 1 balsa de troncos
/em pleno Mississipi/
ou 1 barbudo *clochard* enchendo os pulmões de tabaco turco
na margem do Sena
vendo seu nome escrito sobre a água: *Lord XYZ*

enquanto a realidade navega como 1 barco de vapor
ruidoso & agitado
porque sabe que a vida pode fazê-lo morrer & renascer
a cada instante
- em 1 tempo & 1 espaço
onde não conta Euclides nem sua
geometria balbuciente –
& o imediato o peludo dos dias que correm
vê-se representado por qualquer fulano que grita Socorro! & marca o 06 de sua
consciência

para descobrir que tipo de vida ou desperdício
 corresponde beijar cuspir ou encarar horrorizado
 qualquer fulano que grita ou tenta & não pode
 enquanto o assombro se desenha (como com cera queimada)
 em seu rosto rígido de operário aposentado
 que parece & é de alguma maneira
 1 bomba de tempo

Em momentos/ na fenda em que 1 segundo vomita & empalidece
 tudo é trágico/ até a alegria/o que quiser
 Esquilo & Harold Lloyd jogando xadrez com rolhas de cerveja
 mas sem saber como fazer aumentar seu ócio criativo
 à altura de 1 terremoto que seja verdadeiramente 1 passar uma borracha¹¹³

Quando o Caos se vê robusto até bestial
 (data do touro & voz de marica)
 quando nem é preciso dizer que está economicamente arruinado
 (Tu/Eu/Nós)
 para não falar da neurose & a anemia *made at home*

& de que serve então de que serve
 o furacão a tômbola de coisas
 que te desnudam & te invadem como amebas
 para que serve se tu não entendes o porquê superpopulação
 porquê abortos
 1 mulher grávida te sorri/não captas se é de desespero
 ou de prazer

que dá palmadas na barriga como a Virgem do Parto
 de Piero della Francesca
 se apenas consegue gaguejar dilatar os olhos
 quando entra em função a mão eficaz do batedor de carteiras
 /esse discípulo de Shiva dos 7 braços: Deus da
 masturbação & o assalto de fina fatura/
 se só consegue engolir saliva & fazer gestos
 como esse personagem de Ionesco – talvez traumatizado pela cantora calva –
 no primeiro momento da mudança pergunta-te: está você sexual política
 vitalmente satisfeito?

& de que serve o orvalho que aperta a gardênia
 na madrugada nebulosa
 conheces à mão livre como a palma de tua mão
 como o púbis – saboroso – da garota
 que é o relevo de teu mapa
 & a bússola que mantém em pé
 teu território

de que serve se há vidas que são 1 automóvel sem motor

113 hacer borrón & cuenta nueva

tocando a buzina desesperadamente
sem poder partir

daquele que se cura da ressaca sabática molhando os olhos
nas bordas das fontes
daquela senhora da *high* com seu penteado de creme chantilly
& *charamusca*
& sua vizinha insuportável quando diz *Eu fumo dos* meus
toda essa raça de múmias de gestos sagrados
que se sentem ofendidas pelo atrito cada vez
mais frequente/com a plebe
entre a fuligem & o sol emburrado das cidades
& a vida daquele vagabundo (o qual a *vox-populi* diz que não falta)
o que tem a lucidez destruída/ sem que sua bicicleta
tenha perseguido luz alguma na Serra Tarahumara
como seu homónimo Antonin Artaud
daquele que da muitas voltas para beijar 1 flor
acender 1 cigarro
diz a amada: vamos a 1 hotel/explodiremos a lua
essa cara de batata branca
a do burocrata sem noção/ que se equivoca & mais de 2 vezes/
o que vai a ter a mesma cara de telenovela - compadecida de si mesmo -/
da próxima vez que passar por aqui

daquela ex-rainha da primavera em tempos de Hiroshima
& agora vó neurótica de trigêmeos mongoloides
daquela adolescente sem dinheiro & disposto a tudo
& com quadris que teriam estrangulado o pulso
de Oscar Wilde

daquele cafona que diz que 1 parque
é como o fígado florido de 1 cidade
enquanto baila na ponta dos pés
ao redor de 1 mulher que não disse nem seu nome

a de tantos & tantos que se banharam 5/ 6 vezes nas águas
negras do fracasso

& não por prazer (dizem eles)
não como quem come – sorrindo –
1 torta de merengue
de maneira alguma

& isso é o que sempre dizem (Tu /Eu/ Nós)
enquanto fecha lentamente sua capa de chuva - o corpo & tuas
defesas psicológicas –

& sai para dar 1 volta – que será mais de 1 –
debaixo de chuva
dentro & fora
debaixo de chuva

& tudo porque precisa urgentemente largar-te a chorar sem dissimular
sem que nada nem ninguém te interrompa nem aquelas garotas em *hotpants*
brilhando com suas coxas de bronze & abraçadas aos dourados postes de luz

& não és o único que proclama ser o *único* passageiro
de seu submarino esquizofrênico
enquanto caminhas (como se tivesse ido) com o cigarro apagado na boca
& a chuva escorrendo-te de maneira grotesca
desde o olho até o queixo

Claro que não és o único
frente ao guarda-chuva oxidado da vida
não quer abrir suas asas

Não és o único
ao qual o mundo parece
- em 1 momento pessimista –
1 gueto sem pontes e caminhos

& às vezes tu também coxeias & te escureces
coça-te o nariz & a crosta da memória
a Existência toma o corpo de 1 policial
que mete seu bastão último modelo ao longo da cara
& tu todavia perguntas: O que se passa meu lobo mau?
Como está a saúde da repressão?
Enquanto tremem as plantas de maconha
semeando como cenouras
no subsolo de tua mente
& teu coração é 1 bairro populoso
com os ralos & os telhados colapsando
de puro medo
de puro medo

Contudo sobrevivem o oxigênio & o giro rítmico
dos astros

Setembro nos pisca um olho
& é melhor cada um abraçar a
sua cintura mais querida

1 cachorro cocker cor mel continua
perdido no 7º sonho
enquanto 1 mosca canalha
faz de sofacama seu nariz

lixeiras cascas papéis
voam emaranhadas
nas barras do vento

que hoje pode cortar 1 flor
 & golpeá-la logo sobre o solo

mas amanhã /Adeus dióxido de carbono/
 apoplexia desgraçada sorte Adeus

Explica a teu amigo ocasional
 que até 1 ereção falha
 forma parte do processo

isto/ & o vermelhão foda dos crepúsculos
 & o voo dos tordos que enegrece por 1 momento
 o ar

& a chama da vida que arrepia os cabelos de teu peito
 nas épocas decisivas
 & com toda a pinta de tornar-se História Épica

Explica isso a teu amigo ocasional
 esclareça a ti mesmo

que a vida siga sendo tua Oficina de poesia
 & tomara que eletrifiques a energia de tua tempestade interior
 ao lado da garota com agilidade de veleiro
 que elege como a companheira
 de teus próximos saltos
 que o Amor ou a demência que mais te assemelhe
 habite-te/ ilumine teus calcanhares
 lustre o brilho do teus olhos
 Tomara/tomara

Os fragmentos as lascas de tempos atrás
 fazem-se em mãos como as de Houdini
 1 grito tão sólido & real
 como 1 seio ou 1 maçã
 ou 1 desejo que faz todo o corpo
 1 prisma transparente

O aparentemente estático & fugaz
 demonstra ser 1 peça de valor no tabuleiro:
 por trás de 1 simples fotógrafo ambulante
 habitou alguma vez 1 tal Ernesto Che Guevara
 & não parecia capaz do menor esforço
 para não fazer menção a façanhas épicas

O aparentemente estático & fugaz
 resulta 1 peça de valor no tabuleiro:
 o alento & o ardor que te acompanham
 quando percorres avenidas quilométricas

recordando os versos a pele de Safo
 banhada pela lua
 quanto passa a mão na cara
 no momento em que és 1 arcoíris
 arranhado pelo sol & pela garoa das 4 da tarde

quando escreves sobre o tronco nu das árvores
 os artefatos poéticos deste fim de século:

AMO-TE O RESTO
 YOU TURN ME ON
 TU ME EXCITAS
 COMO ISTO PODE SER
 TÃO BELO?

- ardendo de fé
 & entre ondas de prazer –

Quando vê nisso
 o instinto da luta pela vida
 que deixava eufórica Rosa Luxemburgo
 a prática ao vivo do teorema favorito
 do herege Wilhelm Reich:
I corpo se alfabetiza junto a outro corpo
& assim se funda a Universidade da Ternura

quando aprendes a dizer Não
 com toda a energia de 1 carateca faixapreta
 ou a dizer Sim/ com a certeza
 de que logo as estrelas terão 1 cor
 que até que passe 1 bom tempo entenderemos

O aparentemente estático & fugaz
 ameaça incendiar & à beijos
 a hora em que as grandes insurreições políticas
 parecem enterradas
 (assim dizem os economistas burgueses
 desde suas introspecções antiaéreas)
 mas 1 ainda vê a Vida
 digna de 1 tatuagem feita a mão

ainda que por agora pose para 1 fotógrafo invisível
 que pode ser o mesmo clima que arde
 ainda que por agora só pareça que a Beleza se radicaliza emotivamente

como camisetas multicolores que dizem: *Kiss Me*
 desde a zona mais erógenas de seus troncos

como 2 pirralhos (dizem que são hippies ou anarcoides)

que prometem se encontrar *a tal hora/* em tal pôr-do-sol
no Porto Ray Bradbury
dos canais de Marte
/A qualquer custo
exatamente allí/
Sob um céu por qual Van Gogh agradeceria
em 6 idiomas/

& que brancura adicionarás a esta
brancura que alento/ que ardor?