

O estilo humilde da antipoesia

THE HUMBLE STYLE OF ANTIPOETRY

João Gabriel Mostazo Lopes
Universidade de São Paulo, Brasil
j.mostazolopes@gmail.com

RESUMO: Seguindo a pista de periodização de Claudia Gilman (2000) para caracterizar os “largos anos sessenta” como uma época marcada pela convulsão social e cultural, o artigo investiga em que medida a obra do poeta chileno Nicanor Parra (1914-2018) constitui-se, nesse mesmo período, através não da adesão imediata a essa convulsão, mas a seu contrapelo, fazendo do anacronismo uma ferramenta crítica de relação com o seu próprio tempo. Esse anacronismo, em Parra, traduz-se nas duas figuras centrais da sua obra em fins dos anos 1970: o cristianismo e a ecologia. Neste artigo, deixando de lado por ora a questão da poesia ecológica, investigam-se as relações entre a antipoesia de Parra e a tradição do discurso de pregação cristão, sobretudo no que se refere ao “estilo humilde” dos primeiros textos cristãos, tal qual identificado por Auerbach (2012), tanto em alguns dos primeiros antipoemas, ainda nos anos 1950 e 1960, quanto nos dois volumes dos sermões do Cristo de Elqui, de 1977 e 79, nos quais a figura do pregador assume papel central.

PALAVRAS-CHAVE: Nicanor Parra, antipoesia, anos 60, poder, liberdade.

ABSTRACT: Following a clue by Claudia Gilman (2000) on the characterization of the “long sixties” as an epoch of social and cultural convulsion, this article aims at the investigation of how the works of Chilean poet Nicanor Parra (1914-2018) are constituted, in this same period, not by immediately adhering to the social convulsion but by taking anachronism as a critical tool to read one’s own time. This anachronism, in Parra’s poetry, is translated into the two main figures of his works by the late 70’s: Christianity and ecology. In this article we leave ecology aside to investigate how Parra’s poetry is related to the Christian tradition of the preacher, with respect to what Auerbach (2012) identifies as a “humble style” in early Christian texts. We see this both with regard to some early antipoems from the 50’s and 60’s as well as to the preaches of the Cristo de Elqui, the main character featuring in two books published by Parra in 1977 and 79, in which the figure of the preacher is of most importance.

KEYWORDS: Nicanor Parra, antipoetry, 1960’s, power, freedom.

Cristianismo claro que sí / Pero lúdico / En oposición
amistosa / Al cristianismo autoritario de derecha / Y al
anticristianismo militante de izquierda.

Nicanor Parra, “Discurso del Bío Bío”, 1996

OS LARGOS ANOS 1960

O anacronismo é uma espécie de relação irônica com o contemporâneo, que demonstra a historicidade do contemporâneo. De saída, é preciso que se diga que se Nicanor Parra esforçou-se em ser anacrônico, na sua relação com seu tempo histórico, esse anacronismo, sempre no limite entre o arroubo e a fina ironia, diz respeito mais ao estilo antipoético que às posições políticas que o autor porventura tenha tomado ao longo da vida. Ademais, quem não tem senso de humor não entende Parra, e se a direita jamais foi afeita à ironia cáustica da antipoesia, muitas vezes as chamadas “esquerdas” também tiveram o *ceño fruncido*, como o próprio Parra verificou em mais de uma ocasião, em larga medida em razão do inquietante humor e das inusitadas saídas propostas pelo antipoeta para

os impasses da época. Ressalve-se então que, ao avaliar como “anacronismo” o fato de que o legado da tradição de pregação cristã teria sido central para a antipoesia em plena Guerra Fria (em especial nos sermões do Cristo de Elqui), a ideia não é propor um Parra catequizante, ou catequizado; no fundo, é menos mostrar que Parra é cristão e mais mostrar que o cristianismo, com as suas profissões de fé absurdas, é parriano, ou que a poética cristã do “estilo humilde” tem algo, desde o seu princípio, de antipoética, de uma natureza cômica, como aliás vem sendo notado desde que o mundo é mundo, ou desde que Dante é Dante.

Com efeito, um dos traços que mais chamam a atenção nos escritos de Parra, já desde o final da década de 1960, é o caráter como que a contrapelo que eles estabelecem com relação aos sentidos e tendências históricas mais evidentes do seu tempo. A categorização histórica dos anos 60/70 é objeto de alguma disputa entre historiadores e críticos da cultura, com distintas formas de periodização servindo a diferentes hipóteses de leitura dos movimentos sociais, políticos e artísticos daqueles anos. A crítica argentina Claudia Gilman (*Entre la pluma y el fusil*, 2000) aborda essa questão em um livro que pretende, nessa linha, propor uma hipótese de leitura para as relações entre artistas e movimentos revolucionários na América Latina daquela época a partir de uma reorientação da sua periodização. E é com uma discussão, precisamente, sobre o conceito de época que a autora abre o primeiro capítulo do livro, indagando se os anos 1960/70 podem, assim tomados em bloco, ser considerados como “uma época”, e em que sentido:

Michel Foucault se preguntaba en *La arqueología del saber*: ¿qué es una ciencia? ¿Qué es una obra? ¿Qué es una teoría? ¿Qué es un texto? Podríamos agregar a la lista: ¿qué es una época? [...] El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio (Gilman 36).

O que Gilman tem em mente é se não haveria diferenças conceituais “irredutíveis” (35) entre os anos 1960 e os anos 1970, que impediriam a consideração do bloco formado pelas duas décadas como uma época

em si mesma. Contra essa interpretação, e defendendo uma visão que englobe movimentos históricos e culturais ocorridos não apenas nos grandes centros do capitalismo – à diferença de autores europeus e norte-americanos por ela citados e questionados –, Gilman não propõe, tampouco, que a periodização dessa época seja feita simplesmente com base em “anos terminados em zero” (37); sua periodização para o que se poderia chamar de “anos sessenta” vai de 1959 – ano da Revolução Cubana – a 1973 ou 1976 – quando se consumam as ditaduras militares no continente americano – e pretende abarcar, nesses “largos sessenta”, uma época atravessada por movimentos políticos (na sua maioria encaixados por jovens de esquerda), descentralizados, autônomos e plurais, em diversas capitais (centrais e periféricas) do ocidente, animados, todos, por um sentimento de “revolução a qualquer momento”. Assim, aquilo que, para os historiadores europeus e norte-americanos, começaria em 1968, teria tido origem, em outras partes, já em meados dos anos 1950, com os movimentos políticos revolucionários da América Latina e as lutas anticoloniais africanas¹.

Parra, que não era jovem nos anos 1960, tampouco era animado pelo espírito de revolução iminente que caracterizaria aquela época. Chama a atenção, com efeito, como a sua obra traça uma espécie de percurso em negativo diante dessa tendência que, segundo Gilman e outros autores, estruturaria o período dos “largos sessenta”. Minha hipótese aqui é que essa tendência negativa, a contrapelo, não se refere somente a uma posição que poderia ser – e foi, à época – lida como reacionária ou conservadora; nem pode ser lida de maneira simplificada, à luz de um espectro de posições políticas estanques, como muitos queriam então – “ou você está a favor da revolução, nos moldes da Revolução Cubana ou da Revolução maoísta, ou você está a favor da ditadura” – mas, ao contrário, tem por característica uma outra tendência que, interessantemente, surgia naquele período e, em vista dos fracassos das tentativas de revolução ou da subsequente catástrofe política e social das revoluções que haviam sido, num primeiro momento, bem sucedidas (como em Cuba), acabou por se tornar, nas épocas que se seguiram àquela, e quem sabe até hoje, a tendência organizadora do espectro político atuante. Refiro-me a uma transformação ou mutação sofrida pelo conceito de *poder*, a qual (esta é

¹ Ainda segundo Gilman, os próprios articuladores e herdeiros do maio de 68 na França viriam a admitir, posteriormente, que o primeiro laboratório revolucionário no mundo francófono havia sido a guerra da Argélia, anos antes.

a hipótese) Parra refletia, ainda que não houvesse de sua parte qualquer teorização a respeito. Se essa reorientação teórica no conceito de poder é ou não interessante e eficaz para uma luta de transformação social, não está aqui em questão. Importa ver como isso se deu, e como a obra de Parra reflete, em alguma medida, esse importante movimento, que coincide com os impasses e subsequentes reformulações dos potenciais revolucionários daqueles anos.

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



(Parra, *Artefactos*)

Há muitos boatos e intrigas em relação à posição política de Parra durante a ditadura. O autor teve, na esquerda, alguns detratores que

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

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

Antes que una creación literaria, los *Artefactos* parecen una sórdida exhibición de groserías. Sin duda, tendrán una brillante acogida en los medios “snob” del Barrio Alto. Pero desde el plano del hombre común, del lector sencillo que tenía a Parra como un buen poeta, se ven los artefactos como una triste exposición de los más bajos sentimientos. Desde el plano político, los artefactos son una colección de afiches postales expresamente editados para atacar a las fuerzas de Izquierda. [...] Los fascistas no podían tener mayor propagandista que Parra en estos momentos (Anônimo, apud. Binns 1999).

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

Desde el otro lado del espectro político, viene la reacción del almirante Jorge Swett, designado rector de la Universidad Católica de Chile después del golpe militar de 1973. Un día, cuando le preguntaron las razones del golpe, “él sacaba de un cajón los *Artefactos*, los ponía sobre una mesa y decía: ‘Para que nunca más vuelva a ocurrir esto’. Después mandó quemarlos” (Piña, apud. Binns 1999).

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

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

Ao fim de tudo, Parra parece de fato ter sido, conforme a sua própria descrição, um “anarquista moderado”. Contudo, apesar da polêmica gerada pelos *Artefactos*, os dois momentos da obra que marcam mais significativamente a tendência anacrônica (anarco-irônica) de Parra são os recursos ao cristianismo e, imediatamente em seguida, à ecologia: tratam-se, entretanto, de um cristianismo cômico e de uma ecologia apocalíptica. Ambas figuras do anacronismo², cristianismo e ecologia surgem na obra de Parra a partir do final da década de 1970, o primeiro precisamente no final daqueles “largos sessenta” propostos por Gilman, com as publicações de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) e de *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979), e a segunda em 1982, com os “Ecopoemas”³.

² O desconcerto de uma poesia cristã no meio de uma ditadura e de uma poesia ecológica cujo horizonte último é o fim do mundo marcam o que estou chamando de anacronismo, cujo tempo é, por definição, o do descompasso. Em outro trabalho, procuro desdobrar em mais detalhes a temporalidade apocalíptica da obra de Parra desse período (“Poesia para depois do fim do mundo: Nicanor Parra, a ditadura militar e a antipoesia do apocalipse”, *Literatura e sociedade* 29, 122-140).

³ Talvez possamos arriscar dizer, seguindo essa pista de periodização, que os anos 70 se alagam até meados dos anos 80? E que os anos 80 começam nos anos 90

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

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

O discurso de pregação, por sua vez, presente nos dois volumes dos sermões do Cristo de Elqui, mostra a habitual “segunda volta do parafuso” parriana, a partir da figura de um pregador que, não obstante defina-se a si mesmo como um perfeito crente, reúne, em realidade, praticamente todos os elementos de um herege:

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

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

e se estendem até 2008, quando, quem sabe, termina, finalmente, o século xx?
E que vivemos, hoje, no fim de um século que teima eu não acabar – no início
de um século que não começa nunca.

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

Da mesma maneira, a mania profética do Cristo de Elqui, que insiste em disparar recomendações e previsões sobre os mais diversos assuntos da vida social, não exclui o exercício da especulação sobre grandes eventos políticos, embora o faça, na esteira da ironia anárquica que os *Artefactos* já prenunciavam, também sem deixar sobrar pedra sobre pedra:

LIII

Y éstas son las profecías del Cristo de Elqui
 pronto muy pronto vencerá la izquierda
 prepararse muchachos
 y los señores explotadores
 que se vayan amarrando los pantalones con rieles
 ahora le toca al pueblo
 claro que los conchenchos
 tratarán de impedirlo por todos los medios
 asesinato - dólares - ITT
 imposible señoras y señores
 acuérdense de estas palabras proféticas
 un socialista subirá al poder
 en mala hora me dirán ustedes

eso yo no lo sé
 lo que sé bien es que suicidará
 cuando se vea solo y traicionado (Parra, *Nuevos sermones*).

O poema se mostra mais irônico ainda se for levado em conta o fato de ter sido produzido nos piores anos da ditadura chilena, em meio aos quais dificilmente alguém afirmaria que “*pronto, muy pronto*” a esquerda venceria. Por sua parte, o prenúncio do suicídio do hipotético líder socialista, ao final do poema, que subitamente dissolve o sucesso anunciado, dificilmente estaria em consonância com as aspirações políticas da mesma esquerda cuja vitória o eu-lírico profetiza. Contudo, como assinala Jorge Ladino Gaitán Bayona (2015), tendo em mente que o tempo histórico do Cristo de Elqui, enquanto personagem, não é a década de 1970, mas os anos 1930-40, a profecia pode ser lida também em relação à ascensão de Salvador Allende, e o suicídio do líder traído como uma referência ao episódio do bombardeio do Palácio de la Moneda:

La aparente locura tiene el rostro doloroso de la lucidez: la toma de la Casa de la Moneda y la muerte de Salvador Allende no es un asunto del ayer, sino una herida abierta que seguirá doliendo más allá del fin de la dictadura militar de Augusto Pinochet (1990). Lejos de alinearse en una tendencia política o de señalar si era favorable o no la llegada al poder de Salvador Allende – “eso yo no lo sé” –, el antipoeta condensa en pocas líneas hechos históricos que entrañan vergüenza: dólares que están detrás del golpe militar (la injerencia de los Estados Unidos); un presidente traicionado por su hombre de confianza, el general Augusto Pinochet, a quien había nombrado comandante en jefe del ejército veintidós días antes del trágico 11 de septiembre de 1973 (Gaitán Bayona 163-4).

O fato é que, tanto como reavaliação das recentes derrotas políticas do campo popular quanto como ferramenta de crítica mordaz ao regime autoritário dos anos 1970, ecologia e cristianismo representam, em Parra, duas posições contrárias à noção de poder enquanto hegemonia no campo político, enquanto “tomada” de poder por esta ou aquela força, de esquerda ou de direita. Ambos são representativos de uma perspectiva com relação à política e ao poder que não mais aceita essas posições como universalizáveis, e passa a encará-las como figuras antagônicas de

um mesmo processo, visto alternadamente em chave ecológica e cristã, na obra parriana a partir dos anos 1970. “Ecologia” e “cristianismo” são, assim, tanto o nome do problema como o caminho da sua solução. Com relação ao cristianismo, um nexos possível entre o discurso religioso e a antipoesia é o do humor – isso é, o do cristianismo compreendido na sua chave cômica imanente, sob o signo da mencionada contradição entre profanação e blasfêmia; com relação à ecologia, a solução parriana envolve, como procurei demonstrar em outras partes, a proposição de uma “antiecologia na aparência”, animada por uma nova perspectiva lógico-temporal que traz para o centro da ação do sujeito no mundo a absoluta desesperança como condição para a liberdade, evocando repetidamente a ideia do apocalipse, do fim do mundo.

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

Não obstante, tanto na ecologia quanto no cristianismo antipoéticos há sempre algo que, precisamente *através* dessas práticas, é ativado e elevado ao nível de uma noção total e universal: esses dois “algos” são, respectivamente, a vida, para a antipoesia ecológica – e, emanando dela, a harmonia entre o ser humano e o seu meio, entrevista a partir do seu oposto, o da morte absoluta, apocalíptica –, e o Espírito Santo, para a antipoesia cristã, entrevisto também pelo seu oposto, através da profanação do discurso da pregação. Assim, o que está em jogo na relação da antipoesia com o seu contexto histórico, nos anos 1970, ainda que seja um subproduto possivelmente acidental, é o reflexo de uma transformação na ideia de poder, desencadeada também em parte por

conta do retumbante fracasso das tentativas revolucionárias da primeira metade do século em tomar este mesmo poder para, dali, organizar a sua dissolução – profissão de fé que animou a estratégia e a promessa, nunca cumprida, do comunismo de partido único em todo o mundo, ao longo do século xx. Na ecologia e no cristianismo parrianos, em consonância com a subsequente “queda das grandes narrativas” (na expressão já gasta) que viria marcar politicamente as décadas seguintes, não há mais espaço para que uma dimensão de poder totalizante se produza; essa dissolução se mostra em ambas as frentes, seja na figura de um Deus cuja autoridade enquanto Verbo será a torto e a direito profanada, seja na figura da Natureza, cujo desequilíbrio e destruição iminente impelem o sujeito a reagir adotando uma posição decisivamente apocalíptica.

A LIBERDADE COMO CONDIÇÃO PARA O EXERCÍCIO DO PODER

Desde o início, a antipoesia, em alguma medida, é uma poesia sobre o poder – sobre a relação entre o sujeito e o poder. Isso está evidente na reivindicação por uma poesia popular, em oposição à poesia em princípio difundida por uma série de dispositivos sociais, culturais e institucionais, que teriam na figura do poeta “do Olimpo” o seu “bobo da corte”. O que a antipoesia emula é justamente a posição do poeta frente a uma rede de dispositivos de poder, através dessa instituição algo abstrata que é, no fim das contas, a própria poesia.

Significativamente, é naqueles largos anos sessenta que uma nova perspectiva sobre o poder começava a ser elaborada, acompanhando o processo político e social que passaria pelos eventos de 1968. Essa nova perspectiva estabelece uma importante distinção entre o poder e a coerção, e tem na obra de Michel Foucault seu representante inaugural (cf. Dolar, 2018). Quando Foucault diz que “o poder não existe” (Foucault 232), isso representa uma tomada de posição contra a ideia tradicional de soberania, que localizava o poder, isso é, lhe designava um *locus*, usualmente no corpo do soberano, mas também na instituição da qual ele emanaria, fosse ela o governo, a igreja ou o Estado. “Existir”, aqui, deve ser lido como “ter lugar”; isso é, existir, em sentido estrito, é possuir um par de coordenadas no interior de uma situação. Para Foucault (evocado a propósito por Gilman), o poder não seria assim localizável,

mas, antes, seria uma rede inominável de relações, uma multiplicidade pulverizada ao longo de todo o espaço social, sem ponto central de emanção que pudesse ser “tomado” – daí a diferença radical entre a descrição foucaultiana e a tradição marxista da interpretação da disputa política através da noção de luta de classes: no universo de Foucault não há sentido pensar em um “antagonismo fundamental”, como a luta de classes, mas apenas em uma multiplicidade de antagonismos, cada qual articulando relações de poder em diversas instâncias. Mais do que apenas chamar atenção para o que se convencionou chamar de “micropoderes”, portanto, o que a intervenção de Foucault propõe é uma transformação na própria natureza do poder (como demonstra Dolar). Esse deslocamento de perspectiva com relação ao poder tem como premissa, como se vê, o abandono de um paradigma de totalidade e unidade, em favor de um paradigma de não-totalidade e multiplicidade. Mladen Dolar reconstitui essa mudança de paradigma como uma recusa à ideia de universalidade, marcada, segundo ele, pelo fato de que em Foucault todo universal seria visto como o terror do universal: “o poder não tem exterioridade, e é, portanto, não-totalizável. [...] Como não-totalizável, é também não-conceitualizável – ao menos não no sentido tradicional” (Dolar “Cutting off” 39, tradução minha).

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

que vale a pena insistir sobre esse ponto, em que um aspecto central da antipoesia pode ser iluminado por essa perspectiva foucaultiana da pulverização do poder.

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

Le pouvoir ne s'exerce que sur des «sujets libres», et en tant qu'ils sont «libres». [...] Là où les déterminations sont saturées, il n'y a pas de relation de pouvoir : l'esclavage n'est pas un rapport de pouvoir lorsque l'homme est aux fers (il s'agit alors d'un rapport physique de contrainte), mais justement lorsqu'il peut se déplacer et à la limite s'échapper. Il n'y a donc pas un face-à-face de pouvoir et de liberté, avec entre eux un rapport d'exclusion (partout où le pouvoir s'exerce, la liberté disparaît); mais un jeu beaucoup plus complexe: dans ce jeu la liberté va bien apparaître comme condition d'existence du pouvoir (Foucault 237).

A liberdade é, portanto, condição para o exercício e subjugação do e ao poder e não, como se poderia imaginar, aquilo que o poder revogaria. Ou: para que o poder possa restringir a liberdade do sujeito, é necessário que o sujeito, para estar sob influência do poder, seja, de saída, livre – e permaneça, durante o tempo que durar essa influência, livre.⁴ Essa também é a condição do sujeito na antipoesia. O paradoxo dessa condição ainda é extremamente consequente para a compreensão da subjetividade do assim chamado “capitalismo tardio” no Ocidente: tanto mais o sujeito é livre, tanto mais ele está submetido à rede de poder que o engolfa. Com

⁴ Antes de qualquer outro, quem viu essa dimensão do poder com mais agudeza foi Kafka, a quem o jovem Parra teve como uma de suas grandes influências.

efeito muitas figuras de Parra, quer o façam conscientemente, em busca do rigor de uma austeridade devota (como no caso do Cristo de Elqui), quer não estejam atentos aos próprios atos falhos, parecem oprimir-se a si mesmas, enredam-se nos próprios discursos, autoacusam-se das maiores infâmias e, sem deixar de ser livres – sem perder a própria autonomia enquanto sujeitos –, debatem-se contra ideias e instituições que, não obstante, parecem não ter como primeira prioridade a sua destruição. À maneira das personagens kafkianas, as figuras de Parra batem na porta da lei, na porta do castelo – na porta da poesia, na porta da morte – e não são admitidas. Mas não deixam, por isso, de estar fora da sua órbita de influência. A presença sintomática dos “detratores” que ameaçam a todo momento desautorizar o discurso do Cristo de Elqui, e contra os quais ele precisa repetidamente se defender (“Pobre Cristo de Elqui dicen mis detractores”; “Cuando mis detractores me descalifican”, Parra *Nuevos sermones*) é uma das muitas manifestações desse movimento autoacusatório na antipoesia, já que o leitor pode muito bem concluir que o único detrator do Cristo de Elqui é o próprio Cristo de Elqui, cuja pressa em defender-se de uma acusação que, no fim das contas, é ele mesmo quem formula, só nos faz ter a impressão de que ele talvez seja menos inocente do que nos quer fazer supor.

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

A DECLARAÇÃO DO ACONTECIMENTO

A posição ambivalente e instável que o sujeito ocupa está, desde já, marcada pelo signo de um acontecimento. Há sempre nas figuras de Parra um acontecimento passado que as determinou e as colocou na situação em que se encontram. Para o Cristo de Elqui, este acontecimento é a

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

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

ADVERTENCIA AL LECTOR

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque le pese,

el lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,

después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad

¿respondió acaso de su herejía?

Y si llegó a responder, ¿cómo lo hizo!

¿En qué forma descabellada!

¿Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:

la palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte,

menos aún la palabra dolor,

la palabra torcuato.

Sillas y mesas sí que figuran a granel,

¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!

lo que me llena de orgullo

porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.
 Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein
 pueden darse con una piedra en el pecho
 porque es una obra difícil de conseguir:
 pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,
 sus miembros se dispersaron sin dejar huella
 y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri della luna.
 Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
 «¡Las risas de este libro son falsas!», argumentarán mis
 detractores,
 «sus lágrimas, ¡artificiales!»
 «En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza»
 «Se patalea como un niño de pecho»
 «El autor se da a entender a estornudos».
 Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
 como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.
 «¿A qué molestar al público entonces?», se preguntarán los
 amigos lectores:
 «Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
 ¡qué podrá esperarse de ellos!».
 Cuidado, yo no desprestigio nada
 o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
 me vanaglorio de mis limitaciones
 pongo por las nubes mis creaciones.
 Los pájaros de Aristófanes
 enterraban en sus propias cabezas
 los cadáveres de sus padres.
 (Cada pájaro era un verdadero cementerio volante)
 A mi modo de ver
 ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
 ¡y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!
 (Parra, *Poemas y antipoemas* 71-73).

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

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

LA MONTAÑA RUSA

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

Suban, si les parece
 Claro que yo no respondo si bajan
 Echando sangre por boca y narices.
 (Parra, *Obras completas* 86).

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

A desresponsabilização do autor diante das “moléstias” que possam ocasionar seus escritos é um elemento constitutivo também do público que ele pretende formar: será um público, desde o início, advertido de que esta poesia pode, perfeitamente, não conduzir a nenhuma parte. Mais: há, entre o antipoeta e o eu leitor-cúmplice, um inimigo em comum: os “doutores da lei”; é como se o poema dissesse ao leitor algo como: “os doutores da lei não querem que você leia este livro e eles têm boas razões para isso, pois nem eu me responsabilizo pelo que pode acontecer”. Não obstante, o poema promete, ainda que de modo subentendido, um ganho para o leitor no atravessamento dessa experiência que não conduz a nenhuma parte, caso este leitor não se incomode com a falta

de “poesia” do volume. Não está claro que ganho pode ser esse nem pode estar, já que é da natureza de uma empreitada como a antipoética que não se saiba onde se chega, nem o que se ganha com tudo isso. Eu diria, no limite e com uma dose de obviedade, que o nada que se ganha e ao qual se chega é precisamente o ganho e o destino da antipoesia; a questão é ver que o “nada”, para a antipoesia, está intimamente relacionado com a liberdade do sujeito – liberdade, no fim de tudo, para constituir-se à despeito da lei. Em “La montaña rusa”, por sua parte, o saldo para o leitor é expressamente negativo. Mas mesmo aí há, sob os panos, a promessa de que isso pode ser, no mínimo, interessante, visto que sangrar pela boca e pelo nariz é a condição necessária para sair do paraíso da lei, guardado a “meio século” pelo tonto solene.

“Advertencia...”, além de ser um texto que visa constituir um certo tipo de leitor, destinado, portanto, a uma comunidade em formação, guarda, como a tradição da pregação cristã, a convicção de que o acontecimento (a antipoesia) anula a lei anterior (a Poesia), lei essa que é, não obstante, o local onde esse acontecimento se deu. Estou parafraseando aqui a argumentação de Alain Badiou (2009) quando à natureza das epístolas de Paulo. Estou dizendo, consequentemente, que a antipoesia começa já pertencendo à tradição da pregação paulina. Fiel ao acontecimento da ressurreição de Cristo, Paulo defende, contra Pedro, que o acontecimento anula a lei na qual ele emergiu em primeiro lugar. No caso da querela dos primeiros cristãos, a lei era a lei judaica, à qual Pedro ainda se mantinha fiel, defendendo a manutenção da obrigatoriedade da ritualística hebraica no interior da nova comunidade cristã.

No nosso caso, importa ver que a antipoesia não visa a *destruição* da lei, isto é, não institui a negação da poesia enquanto uma espécie de “pecado”, mas permanece indiferente a ela. Assim como para Paulo, em conflito com a lei judaica, tanto fazia se o cristão fosse ou não circuncidado, para o antipoeta, pouco importa que o leitor siga “poetizando” – visto que o próprio sujeito do antipoema também queria, ele mesmo, “seguir poetizando” (“La poesía terminó conmigo”, *Versos de salón*)⁵.

Evidentemente, há diferenças entre as cartas de Paulo e esses poemas aos quais me refiro; a comparação eventualmente encontra, como

⁵ A eficiência de um ataque violento e direto à Lei, ademais, é desde já descartada em um outro poema de *Poemas y antipoemas*, “Las tablas”, cujo tema central é a relação de impotência entre o sujeito e as “tábuas da lei”.

qualquer comparação, seu limite. Para começar, nem as cartas de Paulo nem os antipoemas são, de fato, sermões. Além disso, é de fundamental importância o fato de que a antipoesia, à diferença da literatura militante-cristã de Paulo, seja profundamente irônica. Creio ser preciso, contudo, distinguir entre uma ironia que implica em um modo de vida, em uma posição subjetiva (e que, portanto, *implica* o sujeito), como a da antipoesia, e um cinismo, pura e simplesmente, que desobriga o sujeito frente ao acontecimento.

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

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

O ESTILO HUMILDE

Naturalmente, os textos parrianos mais intimamente vinculados à tradição da pregação cristã são os sermões do Cristo de Elqui. Para o seu autor-personagem, não apenas o conteúdo subversivo do acontecimento antipoético deve ser pregado, mas a própria linguagem também deve dar uma volta na montanha russa e sair com nariz e boca sangrando.

A certa altura, a linguagem de Elqui é referida como uma “língua vulgar”: “y perdonen si me he expresado en lengua vulgar / Es que esta es la lengua de la gente” (Parra, *Sermones* 23). Esse estilo baixo ainda encontra pertinência nos poemas de Elqui como recurso do pregador, isso é, como estilo daquele que pretende comunicar-se com o máximo de pessoas possível, que fala simples, e até errado, e que constrói o seu discurso sem ornamentos desnecessários de retórica, porque é assim, e não de outra forma, que fala o seu público.

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

Tampouco se trata de um poema de estilo sublime na acepção antiga: há demasiado realismo, demasiada vida concreta [...] tanto nas palavras como nos episódios. [...] Se há sublime aqui, deve ser um sublime diverso do sublime clássico, um sublime que contém e abrange o baixo e o *biotikon* [“vida biológica”] (Auerbach 18).

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

Seguindo as investigações de Santo Agostinho, Auerbach aponta ainda que essa “contradição de estilo” entre o humilde e o sublime estava presente já desde o início, para a tradição cristã, nas Sagradas Escrituras, fato que constituiu intensa polêmica teológica nos primeiros séculos de cristianismo, diante do desconforto que os textos sagrados causavam aos cristãos eruditos, por conta do seu estilo simplório, e sobretudo perante o

ridículo a que se expunham os Evangelhos aos olhos de “pagãos cultos”, para os quais o “grego defeituoso” e o “realismo baixo dos textos cristãos” eram motivo de piada e desprezo (19). Para rebater esse problema é que os teólogos teriam, desde Agostinho, sustentado que a importância da verdade cristã estaria justamente nesse contraste, fazendo com que os textos sagrados se mostrassem no seu mistério a todos, independente do grau de erudição, e sendo esta, afinal, a sua força. Estaria contida já nos textos sagrados “uma síntese entre o humilde e o sublime”, na qual “*humile* significa antes simplicidade de elocução do que realismo, e o *sublime*, ou *altum*, se refere antes à profundidade dos mistérios que ao sublime poético” (21). Os textos cristãos, dessa maneira, seguiriam na forma e no estilo o exemplo de Cristo, sendo, segundo esses mesmos textos, “pela imitação da sua [de Cristo] humildade que podemos nos aproximar da sua majestade” (23-4):

O que chocava, repugnava e assustava todas as pessoas instruídas era que escritos dessa ordem pretendessem tratar em seu vil jargão dos problemas mais profundos da vida e da morte, [...] que contivessem – a despeito da sua sintaxe incorreta, suas palavras grosseiras, sua atmosfera baixamente realista – trechos impressionantes pela profundidade de ideias, pela autenticidade de tom, pelo ardor extático (Auerbach 24).

Nessa concepção, o discurso ornamentado ou “poético”⁶ (sublime) aparece, por contraponto, como o falso discurso. No caso de Parra, é como se, resgatando uma tradição estilística da pregação medieval, o Cristo de Elqui viesse dizer, mais uma vez, que aquele que fala bonito mente⁷. Aquela distinção “entre o estilo da sabedoria divina e o estilo

⁶ “Poético”, aqui, tem sentido intencionalmente vulgar, como em geral o senso comum o entende – isto é, como sendo a qualidade daquilo que é belo ou difícil, ornamentado ou tortuoso.

⁷ Se, segundo Auerbach, esse estilo de pregação tem seu início em Agostinho e sua estilização literária conhece o apogeu em Dante, quem sabe, poderíamos arriscar dizer que o Cristo de Elqui representa, ao mesmo tempo que uma retomada, na modernidade, dessa tradição, também a sua inevitável decadência, o seu “não-lugar”, sua impertinência – sua vileza, no fim das contas, mais pura, já satírica, desprovida, em verdade, de qualquer conteúdo propriamente majestoso, milagroso ou sublime. Digamos: uma paixão de Cristo sem paixão. Um *pathos* só patético.

dos grandes poetas da Antiguidade” (14), que emerge na passagem do classicismo da erudição Antiga para o novo “sublime humilde” medieval (passagem que, “fundando a cultura medieval”, se dá no interior do “grande espírito de Agostinho, onde se cruzam e por vezes se chocam o mundo antigo e a fé cristã”, 27) – e que terá, séculos mais tarde, seu amadurecimento nos poetas medievais e em uma nova transição, desta vez em direção à modernidade, no estilo de Dante – em Parra (poderíamos dizer, parafraseando) transforma-se no cruzamento e no choque entre o estilo da sabedoria popular, do senso comum, que com Elqui assume as roupagens tradicionais do sermão de pregação, e o estilo dos grandes poetas modernos e de vanguarda, militantes das causas do povo, mas que não falam como fala o povo.

Entretanto, a novidade de Elqui, com relação à tradição do “estilo humilde”, é substituir a majestade da revelação teológica (já sem lugar num mundo aparentemente secularizado, no qual a aparição da verdade religiosa só pode se dar sob a forma do ridículo, do disparatado) pela conclusão lógica:

XVI

A mí me parece evidente
 que religión y lógica a la larga
 vienen a ser prácticamente lo mismo
 se debiera sumar
 como quien reza un ave maría
 se debiera rezar
 como quien efectúa una operación matemática
 oraciones y ruegos claro que sí
 ceremonias diabólicas no
 humillémonos ante el grandioso
 para que no se ría Satanás.
 (Parra, *Sermones* 37)

Estão presentes no mesmo encadeamento lógico a oração e a operação matemática, em pé de igualdade e identidade, culminando na humilhação diante do “grandioso”, que tem por modelo, como na teologia medieval, a vida e a paixão de Cristo, na qual a humilhação se transforma em majestade através da ressurreição⁸.

⁸ Aquele que esteve diante do juiz, aquele que levou tapas, aquele que foi flagelado,

Adaptando sempre a leitura das Sagradas Escrituras para o contexto histórico e social do seu público, como qualquer bom pregador, o sermão XLII, por sua vez, aborda diretamente a questão da revelação, isto é, da relação entre verdade e Espírito Santo, retomando a importante problemática agostiniana da presença de Deus nas menores coisas (cf. Auerbach 20-8).

XLII

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

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

¿ciego de nacimiento tendría que ser!

hasta un ateo tiembla de emoción
ante una sembradora que se inclina
bajo el peso de las espigas maduras
ante un bello caballo de carrera
ante un volkswagen último modelo

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

ahí falla el común de los mortales

aquele que levou cuspidas, aquele que foi coroado de espinhos, aquele que foi coberto de golpes, aquele que foi pendurado num lenho, aquele que, pendurado no lenho, foi insultado, aquele que morreu na cruz, aquele que foi ferido com a lança aquele que foi sepultado: esse mesmo ressuscitou” (Agostinho, apud. Auerbach 22-3).

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

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

Arrodillémonos una vez más
en homenaje al Espíritu Santo
sin cuyo visto bueno nada nace ni crece
como tampoco muere en este mundo.
(Parra, *Nuevos sermones*)

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

Um copo de água fresca é coisa pequena e vil; mas Deus está a dizer algo muitíssimo pequeno e vil quando promete que quem oferecer um copo de água ao último de seus servidores não deixará de ter recompensa? E quando um orador culto menciona-o em seu sermão, deve ele pensar que trata de algo menor e que, portanto, não se deve servir do estilo temperado ou do estilo sublime, mas sim do estilo baixo? (Agostinho, apud. Auerbach 27).

Ao contrário de Agostinho, porém, para quem a utilização do estilo sublime não era apenas possível, dada a sua grande erudição, mas em certos momentos desejável (26-7), para o Cristo de Elqui, que nem dispõe dos mesmos recursos oratórios, nem da mesma erudição que um pregador “culto”, tudo o que importa é passar a mensagem, independente do estilo. Involuntariamente, contudo – de uma maneira bastante parriana –, Elqui acaba articulando um discurso altamente complexo, do ponto de vista do estilo, variando o metro dos versos para sempre

retornar, por uma via ou por outra, ao decassílabo – o metro que, de certa forma, orienta o poema do início ao fim, em concordância com a tese segundo a qual o decassílabo e as demais formas fixas de metrficação seriam a “língua da tribo”. Ao mesmo tempo em que o “quase-analfabeto” Cristo de Elqui desdenha, conscientemente, de qualquer ornamento retórico e concentra-se apenas em pregar com sinceridade a mensagem religiosa da qual é o portador, irrompe no interior do seu discurso um princípio de organização estilística e formal ancorado na mais erudita tradição poética, trazendo para o centro do poema, novamente, a tensão característica da antipoesia desde os anos 1960, entre forma clássica e conteúdo prosaico – mas conferindo a essa tensão de base, pela primeira vez, sua devida reinterpretção como parte da antiga tradição cristã do “contraste de estilos”.

Essa tradicional problemática é reclamada ao final do poema com a evocção àqueles que foram os primeiros a teorizá-la: os “Pais da Igreja”. O que é, no poema, baixeza de estilo – seu léxico profano, com menções a prostitutas e volkswagens – se converte em alteza de conteúdo – belas imagens, de um *pathos* tocante da presença do Espírito Santo em todas as partes –, o que, por sua vez, retorna como alteza na forma – ritmos e metros perfeitamente encadeados – para ser amarrado, por fim, em uma nova baixeza, desta vez de conteúdo – a irreduzível heresia da pregação, o desrespeito aos fiéis, insultos ao público, a quase agressividade do tom.

O anacronismo de uma figura como o Cristo de Elqui, em pleno final dos “largos sessenta”, expressa uma tendência já presente desde os anos 1950 na antipoesia, que ironicamente se apropria e transforma os elementos de uma antiga tradição de pregação religiosa que remonta a um tempo em que os próprios discursos poético e teológico não se distinguem com facilidade. O Cristo de Elqui, pregador de praça pública, autodeclarado profeta, talvez seja, nesse sentido, a figura mais “medieval” de Parra, e certamente a mais anacrônica e desconcertante. Nele se manifesta uma das soluções encontradas por Parra para o problema da impropriedade da ideia de totalidade em um contexto de deterioração social e generalização da lógica do poder para todas as esferas da vida – uma solução que, como tudo em Parra, é um paradoxo: em um mundo de detratores e usurpadores, em que já não cabe mais lutar pelas “grandes narrativas” em nome das quais até então o panorama se organizava e em que o poder, tanto mais concentrado nas mãos de poucos, mais é

internalizado pelo próprio sujeito, apenas uma narrativa resiste, a mais antiga e ambígua: a revelação, com seu tempo apocalíptico, transformada pelas mãos de Parra na grande comédia do profeta impotente.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, ERICH. *Ensaio de literatura ocidental*, trad. Samuel Titan Jr., José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Editora 34, 2012.
- BADIOU, ALAIN. *São Paulo – a fundação do universalismo*. São Paulo, Boitempo, 2009.
- Bíblia – vol. II: Novo testamento – Apóstolos, Epístolas, Apocalipse*, trad. Frederico Lourenço. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.
- BINNS, NIALL. “La antipoesía y los grandes relatos”. *Página da Universidad de Chile*. Consultado em 31 de agosto de 2020. <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>
- CARRASCO, IVÁN (org.). *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago, 2007.
- DOLAR, MLADEN. “Cutting Off the King’s Head”. *Lacan contra Foucault*, Nadia Bou Ali, Rohit Goel, org, Bloomsbury Academic, 2018.
- _____. “Where does power come from?”. *New Formation*, Nº 35, 1998, pp. 79-92.
- FOUCAULT, MICHEL. *Dits et écrits, vol. 4-1980-1988*. Paris, Gallimard, 1994.
- GAITÁN BAYONA, J.L. “Una risa en el desierto: el arte de la resurrección y sermones y prédicas del Cristo de Elqui”. *La Palabra*, Nº 27, pp. 159-170.
- GILMAN, CLAUDIA. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escrito revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2000.
- MORALES, LEONIDAS. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago, Tajar, 2006.
- _____. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago, Andrés Bello, 1972.
- PARRA, NICANOR. *Artefactos. Obras Completas & algo +*. Barcelona, Gutenberg, 2006.

- _____. “Artefactos visuales”, catálogo de exposición. Concepción, Dirección de Extensión/Pinacoteca, Universidad de Concepción, 2002.
- _____. “Discurso del Bío Bío” (1996). *Página da Universidad de Chile*. Consultado em 31 de agosto de 2020. nicanorparra.uchile.cl/discursos/biobio.html
- _____. “Ecopoemas” (1983). *Página da Universidad de Chile*. Consultado em 31 de agosto de 2020. <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/indexpoemas.html>
- _____. *Nuevos sermones y predicas del Cristo de Elqui* (1979). *Página da Universidad de Chile*. Consultado em 31 de agosto de 2020. <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/nuevoelqui/index.html>
- _____. *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso, Ganymedes, 1977.
- _____. *Poemas y antipoemas*. Santiago, Nascimento, 1963.
- _____. “Poetas de la claridad”. *Obras Completas & algo +*. Barcelona, Gutenberg, 2006.
- _____. *Versos de salón. Obras Completas & algo +*. Barcelona, Gutenberg, 2006.

Recepción: 10-12-19

Aceptación: 15-06-20