

VÁRIA

Vida, absurdo e engajamento em César Vallejo e Nicanor Parra

João Gabriel Mostazo Lopes

Recebido em: 16 de maio de 2018

Aceito em: 26 de agosto de 2018

Bacharel em Estudos Literários
pela Unicamp, doutorando no
Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada da
FFLCH/USP.

Contato: [j.mostazolopes@
gmail.com](mailto:j.mostazolopes@gmail.com)

Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Antipoesia; Vanguarda;
César Vallejo; Nicanor Parra.

Resumo: Este artigo investiga a relação entre a obra antipoética do chileno Nicanor Parra (1914-2018) e a obra do poeta peruano César Vallejo (1892-1938), a partir de temas formais das poesias de ambos, como o verso como unidade elementar do poema, bem como do tratamento que dão um e outro autor à questão da vida popular e do engajamento político. Procura-se, a partir da obra de Vallejo, mais do que identificar uma influência poética, estabelecer o contexto social e político no qual a obra de Parra começou a se desenvolver, e construir, assim, os fundamentos para compreender a ponte entre a poesia pós-vanguardista de Vallejo e a antipoesia de Parra.

KEYWORDS: Antipoetry;
Avant-garde; César Vallejo;
Nicanor Parra.

Abstract: This article aims to investigate the relation between the antipoetic works of Chilean poet Nicanor Parra (1914-2018) and Peruvian poet César Vallejo (1892-1938), examining formal aspects of both poets, such as the verse as an elementary unit of the poem, as well as how questions like popular life and political commitment appear in both authors. We try not only to identify Vallejo's work as one of the major influences for Nicanor Parra, but also to establish the political and social context in which Parra's work begins to develop, thus setting the foundations to comprehend the passage from Vallejo's post avant-garde poetry and Parra's antipoetry.

I. POESIA MESSIÂNICA E ANTIPOESIA APOCALÍPTICA

Talvez o único grande autor com quem a poesia de Nicanor Parra (1914-2018) guarda relações de natureza tão ambígua quanto com Pablo Neruda (seu conterrâneo e maior, digamos, “rival”, embora fossem amigos), seja o peruano César Vallejo. A princípio, a obra de Vallejo – na verdade, a obra de juventude de Vallejo, especialmente *Trilce*, de 1922 – nada tem a ver com a antipoesia de Parra: nela, a linguagem se estilhaça em fragmentos muitas vezes desconexos, utilizando inclusive termos técnicos e enciclopédicos, que são inseridos propositalmente, interrompendo a compreensão semântica do leitor, que precisará recorrer muitas vezes a um dicionário técnico para saber o que algumas palavras querem dizer; a sonoridade pura, silábica, mimética, por vezes toma a frente do poema para conduzi-lo, como se diz, “pelos ouvidos”, à maneira que faziam também os dadaístas. O Vallejo dos anos 1920 pode a princípio parecer um perfeito vanguardista, ponto máximo, possivelmente, da vanguarda em língua espanhola; a obra vallejana de fato lança mão de diversos expedientes também utilizados nos experimentos futuristas, surrealistas e ultraístas da época – ademais, Vallejo manteve relações com os círculos vanguardistas de Lima, entre 1918 e 1923, e sabe-se que ele recebia revistas, antologias e notícias dos experimentos mais recentes da poesia europeia; por outro lado, como bem observa José Miguel Oviedo na sua introdução a uma antologia poética do autor:

Lo paradójico es que los hallazgos que lo esperaban tras esa búsqueda tienen un fuerte aire de familia con los de la vanguardia: nihilismo, iconoclastia, sexualidad, subconsciente, absurdo, hermetismo... Si hay una convergencia en estos aspectos, hay también una divergencia en la falta de un sentido cosmopolita y de pura experimentación esteticista (tan evidentes en futuristas, dadaístas, ultraístas y aun en Huidobro) (Oviedo, 2001, p.28).

Se os experimentos vanguardistas podem ser reduzidos a um “cosmopolitismo de pura experimentação esteticista” não é o caso discutir aqui; fato é que Oviedo bem observa que a relação de Vallejo – o trecho se refere a *Trilce* – com as vanguardas é ambígua, e a localização dessa ambiguidade na ausência de uma visão propriamente cosmopolita do poeta parece acertada; de fato, a experimentação linguística vallejiana não abandona em *Trilce* o provincianismo metafísico que lhe é característico.

Talvez justamente por isso possamos dizer que muito do que viria a ser a antipoesia de Parra bebe, de alguma maneira, em Vallejo. A verdade é que, à luz da obra de Parra, Vallejo aparece por vezes como um perfeito antipoeta. O poema XIV do mesmo *Trilce* (1922) exemplifica:

XIV

Cuál mi explicación.

Esto me lacera la tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al dentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Eso no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.

(Trilce, 1922)

Há nele, já três décadas antes de Parra publicar os seus primeiros antipoemas, tudo o que virá a ser traço inconfundível da antipoesia parriana: o verso como unidade elementar do poema, carregando uma estrutura sintática convencional (sujeito, predicado, objeto) e encerrando a sentença ao final; o parlamento de objetos, levado a cabo pela função denotativa do sujeito (aqui sintaticamente explícita: “essa maneira de caminhar, esses corajosos brutos, essa goma que pega...”),¹ que aponta para os objetos e, sem tocá-los, cede a eles o lugar de sujeitos pontuais do poema; ou o tom antipoético na amarração final da sequência de disparates com um díptico não menos disparatado, mas vindo de outro lugar – da vida comum, da dimensão dos acontecimentos ordinários. O fato é que, não obstante os experimentos vanguardistas da poesia vallejiana, é possível dizer também que em mais de um sentido o poema de Vallejo deste momento é praticamente uma descrição em ato do que de fato viria a se consolidar na antipoesia de Parra.

1 Há aqui uma série de exemplos que funcionam de modo similar em Parra, como o “quién hizo **esa** mescolanza?”, de “Rompecabezas” (*Poemas y antipoemas*), ou “Tomara que nunca se determine / Lo que son **esas** rocas misteriosas”, de “Moais” (*Versos de Salón*).

Vale ler o poema como ele se insinua a nós: verso a verso. Esta aliás é uma maneira bastante proveitosa de ler não apenas diversos poemas de Vallejo, mas também vários dos antipoemas parrianos. A amarração final pela vida ordinária nos dois últimos versos, por exemplo, sucede de maneira quase didática o momento de maior absurdo, que é quando o absurdo dá lugar à palavra “Absurdo”, ao signo puro da ideia. Lendo-o assim, radicalmente recortado, cada verso uma ontologia no seu isolamento, o poema, por um verso, deixa de ser poema, como um coração que para de bater por um instante, e vira uma ideia abstrata. A ideia, por sua vez, logo se converte em julgamento: “Demência”. Vêm aí os dois versinhos finais, para arrematar a máquina de tornar indistinto o absurdo e a vida comum que é toda antipoesia.

Mas acima de tudo já há aí a relação de repressão e retorno do conteúdo poético que se instala na forma. Talvez essa seja uma definição mais precisa de antipoesia do que as que demos até agora: uma definição puramente formal, que diz o seguinte: o antipoema se caracteriza por: a) absorver e reprimir igualmente tanto o sujeito lírico tradicional (e os objetos lexicais que o acompanhavam) quanto a forma desagregadora das vanguardas (por isso a antipoesia é uma poesia propriamente pós-vanguardista² – se o lirismo já caducara com as vanguardas, a antipoesia é uma assimilação das vanguardas depois da sua obsolescência); e b) por efetuar na forma o

2 E vale lembrar que antipoesia pode ser perfeitamente pensado como um termo genérico, exatamente da mesma maneira como “vanguarda” ou “lírica” – algo mais difuso que um movimento: um denominador comum no que diz respeito à relação entre forma e conteúdo para um conjunto relevante de poetas de um certo período (Cf. Hamburger, 2007).

retorno desses conteúdos reprimidos: assim, a poesia lírica que é reprimida no sujeito retorna no metro clássico; a sintaxe destrutiva e a retórica de combate da vanguarda retornam no absurdo cotidiano e na autoironia. A forma do antipoema é a impressão em negativo deixada tanto pela poesia lírica tradicional quanto pela experiência trágica e definitiva das vanguardas. O surpreendente, isso sim, é Vallejo percebê-lo em 1922, no auge da euforia vanguardista (ano que, no Brasil, é significativo exatamente por representar o primeiro espasmo nacional dessa febre).

Como tudo isso se dá? Dos traços que enumerei acima como típicos da antipoesia, um merece ser desdobrado: trata-se da crise daquilo que o filósofo italiano Giorgio Agamben chamou de “oposição entre som e sentido”, retomando uma ideia de Roman Jakobson acerca da poesia de Valéry:

[...] the possibility of enjambment constitutes the only criterion for distinguishing poetry from prose. For what is enjambment, if not the opposition of a metrical limit to a syntactical limit? [...] “Poetry” will then be the name given to the discourse in which this opposition [entre som e sentido] is, at least virtually, possible; “prose” will be the name for the discourse in which this opposition cannot take place (Agamben, 1999, p.109).

A ideia é bastante simples, mas Agamben tira dela consequências notáveis para se pensar o que é um poema na sua dimensão mais elementar. A poesia se definiria, portanto, a partir do *enjambement*, da possibilidade de um verso terminar sem que a frase ou a unidade sintática termine com

ele, mas seja retomada no verso ou na estrofe seguinte. O que interessa a Agamben, no entanto, não é esse fato trivial e bastante óbvio, de que a poesia se diferencia da prosa porque é escrita em versos... O ponto do ensaio é perguntar: o que ocorre quando um poema termina?

But what happens at the point at which the poem ends? Clearly, here there can be no opposition between a metrical limit and a semantic limit. This much follows simply from the trivial fact that there can be no enjambment at the final verse of a poem. [...] For if poetry is defined precisely by the possibility of enjambment, it follows that the last verse of a poem is not a verse (Agamben, 1999, p.112).

Agamben se questiona em seguida, sem responder de imediato, se isso quer dizer então que no último verso o poema sempre se transforma em prosa, e se põe a examinar alguns divertidos exemplos de últimos versos de grandes poemas, em que, segundo Agamben, visivelmente o poeta não sabe como terminá-los – o que, para o filósofo, é sinal de que de fato há uma “crise de identidade” da poesia no fim de todo poema, quando ela precisa terminar, ou seja, precisa fazer coincidir som e sentido, semântica e semiótica.

Isso interessa justamente pelo fato de que Agamben considera que o fim do poema é o traço característico mais importante do discurso poético, é aquilo que define o poema enquanto tal, pois é o seu momento de crise maior. Se voltarmos agora para o poema de Vallejo, veremos que ele é formado apenas por versos em que som e sentido aparentemente

coincidem: não há *enjambement*; cada verso termina com um ponto final. É como se, neste poema, só houvesse versos finais.

É exatamente o mesmo que acontece com os “Versos sueltos” de Parra. Eis o poema, que integra o livro *Versos de salón*, de 1962:

Versos Suelos

*Un ojo blanco no me dice nada
Hasta cuándo posar de inteligente
Para qué completar un pensamiento
¡Hay que lanzar al aire las ideas!
El desorden también tiene su encanto
Un murciélago lucha con el sol:
La poesía no molesta a nadie
Y la fucsia parece bailarina.*

*La tempestad si no es sublime aburre
Estoy harto del dios y del demonio
¿Cuánto vale ese par de pantalones?
El galán se libera de su novia
Nada más antipático que el cielo
Al orgullo lo pintan de pantuflas:
Nunca discute el alma que se estima.
Y la fucsia parece bailarina.*

*El que se embarca en un violín naufraga
La doncella se casa con un viejo
Pobre gente no sabe lo que dice*

*Con el amor no se le ruega a nadie:
En vez de leche le salía sangre
Sólo por diversión cantan las aves.
Y la fucsia parece bailarina.*

*Una noche me quise suicidar
El ruiseñor se ríe de sí mismo
La perfección es un tonel sin fondo
Todo lo transparente nos seduce:
Estornudar es el placer mayor
Y la fucsia parece bailarina.*

*Ya no queda muchacha que violar
En la sinceridad está el peligro
Yo me gano la vida a puntapiés
Entre pecho y espalda hay un abismo
Hay que dejar morir al moribundo:
Mi catedral es la sala de baño
Y la fucsia parece bailarina.*

*Se reparte jamón a domicilio
¿Puede verse la hora en una flor?
Véndese crucifijo de ocasión
La ancianidad también tiene su premio
Los funerales sólo dejan deudas:
Júpiter eyacula sobre Leda
Y la fucsia parece bailarina.*

Todavía vivimos en un bosque

*¿No sentís el murmullo de las hojas?
Porque no me diréis que estoy soñando
Lo que yo digo debe ser así
Me parece que tengo la razón
Yo también soy un dios a mi manera
Un creador que no produce nada:
Yo me dedico a bostezar a full
Y la fúcsia parece bailarina.
(Versos de Salón, 1962)*

O uso dos dois pontos, sempre a dois versos do final de cada estrofe (com exceção da terceira), é propriamente irônico, e desprovido da sua função sintática de indicar que aquilo que se segue retoma, conclui ou amplia o que veio antes. Aqui, os dois pontos não marcam uma sequência lógica, como manda a gramática normativa, mas simplesmente dão continuidade à série de versos soltos, de pensamentos incompletos. É um gesto propriamente antipoético: o uso do recurso lógico a serviço do absurdo.

Mas lido à luz das ideias de Agamben, é possível sugerir que “Versos sueltos” é uma longa crise de identidade do poema, a crise do fim do poema (que em Agamben permite, talvez algo dissimuladamente, confundir-se com o fim da Poesia), a crise enfim do último verso, prolongada, repetida, sempre a culminar neste “falso final” que é o refrão “*Y la fúcsia parece bailarina*”. A antipoesia aparece, aqui, como uma espécie de câmara de tortura da poesia, tocando-lhe o seu calcanhar de Aquiles, forçando a aproximação proibitiva com a prosa, na coincidência entre som e sentido, entre o que Agamben chama de “limite sintático” e “limite semântico”

(Agamben, 1999). O fato de que, nos antipoemas, o verso (e não a estrofe, ou a sílaba, ou a palavra, por exemplo) é a unidade elementar, não é gratuito: faz parte de um programa de acirramento das tensões entre poesia e prosa, da busca por uma poesia paradoxalmente prosaica, como de fato é a busca que marca a experiência literária parriana – paradoxalmente, pois isso se dá a partir de um retorno ao verso como o irredutível essencial do poema, na contramão das várias experiências vanguardistas que a precederam, e que, não obstante, já a prenunciavam.

Seguindo até o final o raciocínio de Agamben (1999, p.114), chega-se à ideia de que a coincidência entre som e sentido traria consigo uma dimensão mística (“*The mystical marriage of sound and sense could, then, take place.*”) A sugestão segue a afirmação de que som e sentido não devem ser entendidos como duas “substâncias” separadas, mas como duas “correntes” ou “intensidades” que concorrem e atravessam, separadas por um hiato irredutível, a substância única do poema: a linguagem. Eis a citação completa:

Everything is complicated by the fact that in the poem there are not, strictly speaking, two series or lines in parallel flight. Rather, there is but one line that is simultaneously traversed by the semantic current and the semiotic current. And between the flowing of these two currents lies the sharp interval obstinately maintained by the poetic mechanism. (Sound and sense are not two substances, but two intensities, two tonoi of the same linguistic substance.) And the poem is like the katechon in Paul's Second Epistle to the Thessalonians (2:7-8): something that slows and delays the advent of the Messiah, that is, of him who,

fulfilling the time of poetry and uniting its two eons, would destroy the poetic machine by hurling it into silence (Agamben, 1999, p.114).

A promessa messiânica trazida pelo poema seria, então, adiada pelo próprio poema – pelo mecanismo de retardamento da coincidência entre as duas intensidades, som e sentido, contido no *enjambement*, que aparece aqui em analogia ao *katechon* paulino. A referência ao *katechon* não parece ser gratuita; o termo grego, cuja tradução literal seria “aquilo que retarda”, ou “o retentor” (na tradução de Lourenço, 2018), faz alusão àquilo que retém a vinda do Anticristo e, por conseguinte, impede o retorno do Messias e adia o Juízo Final; ao mesmo tempo, talvez seja possível sugerir que é porque esse elemento retarda o desencadeamento apocalíptico entre o Messias e o Anticristo que a promessa de retorno do Messias se dá, em primeiro lugar – é porque algo retarda a vinda do Messias que a sua vinda é uma promessa permanente.³ Agamben estabelece então uma conexão explícita, no fragmento acima, entre o enigma do *katechon* e o enigma do poema. O *enjambement* se revela, assim, como algo igualmente misterioso: é a condição de existência do poema, enquanto elemento que o diferencia da prosa, apenas na medida em que adia a consumação daquilo que aniquilaria, por fim, o próprio poema. O poema, assim como o *katechon*, seria aquilo que ao mesmo tempo abre a promessa messiânica e retarda o seu cumprimento.

3 Até hoje não há consenso entre teólogos e exegetas sobre por que Paulo propõe, afinal, a ideia de *katechon*, nem sobre como interpretar o sentido exato do termo original (Cf. Lourenço, 2018, p.386, p.389).

Sob esse ponto de vista, o que há de propriamente apocalíptico na antipoesia é, então, a tentativa de acabar com o poema fazendo coincidir som e sentido, eliminando o *enjambement*. É um gesto de dupla voltagem, que por um lado faz cumprir a promessa poética e por outro anula até certo ponto o poema, que existia apenas em função daquela promessa ser permanentemente adiada. Poderíamos dizer que, se há na natureza do poema um sentido messiânico, há, na própria ideia de antipoesia, um sentido apocalíptico. Entretanto, como se vê, este cumprimento apocalíptico da promessa não aniquila completamente o poema mas, ao contrário, o transforma em algo repetitivo, reincidente, com um aspecto quase automático – em uma espécie de inferno banal, como se todos os dias, para os sujeitos da antipoesia, fossem o dia do Juízo Final.

Para além, esse paralelo esclarece em alguma medida o sentido da frequente pregação religiosa na antipoesia, bem como do sentido ecológico-apocalíptico que a sua obra tomará a partir do final dos anos 1970. Não à toa, é central na obra de Parra a figura do “pregador louco” – a mais importante delas é o Cristo de Elqui (dos livros *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1977, e *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1979), mas desde os anos 1950 fagulhas de pregação, anunciações do apocalipse e teologias disparatadas vinham compondo o coro da voz múltipla do sujeito antipoético parriano. Para não mencionar ainda o fato de que Parra, em fins dos anos 1980, diz ver a si mesmo de fato como “pregador”, depois de ter escrito três coletâneas de sermões, e umas dezenas de poemas apocalípticos a partir dos anos 1970, boa parte deles recolhida em *Hojas de Parra* (1985).

Entretanto, cabe notar, a teologia de Parra é uma, no centro da qual está a emergência do sujeito através da experiência de discurso da ironia, o que é uma diferença importante com relação ao discurso religioso tradicional.

O verso como unidade elementar do poema é, assim, um dos elementos centrais na passagem da poesia de vanguarda para a antipoesia, e compõe o núcleo da dimensão apocalíptica que os antipoemas terão. O recurso está presente também em *Poemas humanos*, publicado postumamente em 1939, que traz um Vallejo já definitivamente pós-vanguardista, e interessantemente mais antipoético:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Alguien pasa contando con sus dedos
Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?
(Poemas humanos, 1923-1938)*

A estrutura rítmica é bastante evidente, com um mosaico sonoro de duetos que se repetem sempre na mesma sequência: a visão de um caso cotidiano, que atrai o olhar do poeta para o absurdo, a dor, e o horror da banalidade comum, seguida de uma pergunta sobre a relevância, diante da imposição da vida comum, de um grande tema do pensamento artístico, filosófico, metafísico etc. Interessa notar que esses versos interrogatórios, que à exceção do último limitam-se a questionar como que topograficamente a cultura universal e a sensibilidade poética – digo “à exceção” pois o grito que se produz ao final é já a vida que transborda, que não se pode conter e que salta como que do penúltimo para o último verso, fazendo quebrar

a rigidez com que a estrutura vinha sendo levada adiante – são todos decassílabos; o poema é, com poucas mas sonoras quebras, quase todo em decassílabos, o que, se estamos com os ouvidos já acostumados à cadência parriana, soma-se ao tema da vida cotidiana como elemento de grande proximidade, neste exemplo, entre os dois poetas.

Essas quebras estão nos versos 3, 5, 9, 13 e 15 – todos pertencentes ao, digamos assim, primeiro grupo de versos, o do conjunto de cenas cotidianas. Propositais ou incidentais que sejam, são quebras insistentes, momentos em que o poema se alonga demasiadamente, em que a vida demanda seu próprio ritmo e obriga ao fôlego um esforço inesperado; são trancos, que ademais, como nos versos 3, 9 e 13, trazem em curtos períodos uma grande quantidade de informação e mesmo de ação, com vírgulas que separam verbos e desenrolam cenas inteiras numa só passada de olhos: “*Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, máatalo*”; “*Un albañil cae de un teto, muere y ya no almuerza* (v. 3 e 13); da mesma maneira, a intromissão da palavra “*tose*”, no verso 9, é o bastante para, por si só, quebrar a contagem de dez sílabas e provocar o mesmo efeito de cena contínua, de movimento e ação. Com o mesmo efeito, mas a partir de um recurso inverso, os períodos de um só fôlego dos versos 15 e, sobretudo, 5 (“*Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano*”, que assusta o leitor com uma cena violentíssima de repente, de uma vez) também contribuem para que o ritmo do poema avance nessa dupla toada: a forma rígida do decassílabo que a vida interrompe.

Em Parra, essa oposição será superada, e a própria vida cotidiana assumirá, na fase da antipoesia que diz respeito aos poemas escritos nos anos 1960, a forma rígida do decassílabo (contem-se as sílabas de “Versos sueltos”), o que trará ao problema novo interesse. Interessante notar que, ainda em Vallejo, isso já se anuncia, isso é, que a forma metrificada assume definitivamente o controle do poema nas quatro últimas estrofes, o que faz com que se termine com uma nota de ambiguidade – ao mesmo tempo em que o grito ao qual já aludimos transborda, declarando a vitória desesperada da vida (vitória que, é importante dizer, o poema não comemora, como também não será propriamente comemorado em Parra), desaparecem aqueles traços de irreverência formal com os quais essa mesma vida como que burlava a poesia, de forma autônoma e a despeito dela.

1. A BARGANHA DA ANTIPOESIA

A vinculação à vida do “homem comum” sempre foi, em Vallejo, uma questão política, cujo engajamento ele encampava poeticamente, tal qual era exigido pela época em vista das revoluções, das guerras e da ascensão do fascismo que o poeta assistia em primeira mão, vivendo a maior parte da sua vida adulta na Europa. É importante ter isso em mente pois o mesmo gesto, em Parra, não perderá nunca o vínculo de origem com este engajamento vanguardista pelo “comum”, pelo “baixo”, pelo “pobre”, ainda que a antipoesia, sob os vários pontos de vistas que já discutimos, procure para esses problemas precisamente a resposta que as vanguardas não souberam, ou não puderam encontrar.

Há um poema formidável em *España, aparta de mí este cáliz*, única coleção que Vallejo preparou para publicação depois de ir à França nos anos 1920, onde escreveu ao longo da década de 1930 os *Poemas em prosa* e os já mencionados *Poemas humanos*. Chama-se “Masa”, e antecipa outro motivo parriano – o do cadáver ambulante:

XII

Masa

*Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “No mueras, te amo tanto!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Se le acercaron dos y repitiéronle:
“No nos deje ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando “Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Lo rodearon millones de individuos,
con un ruego en común: “¡Quédate hermano!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente
abrazó al primer hombre; echóse a andar...
(Espana, aparta de mí este cáliz, 1939)*

“Masa” parece ecoar os versos de um poema do mesmo período, recolhido em *Poemas humanos*, que dizem “*Confianza en muchos, pero ya no en uno*”; e antes, no mesmo poema: “*en el cadáver, nó en el hombre*” (o poema é “*Confianza en el antejojo, nó en el ojo*”).

O poema pode ser acompanhado de duas perspectivas: a primeira, e mais evidente, é a do cadáver, a quem o poema acontece, por assim dizer; é a ele que os pedidos são endereçados, é o destino do seu corpo que interessa a todos. Mas há uma segunda perspectiva, à margem, que também vale seguir, a saber, a daquele primeiro homem, que declara emocionadamente seu amor pelo morto – sem nem conhecê-lo, somos levados a supor – e que retorna, no último verso, para receber o abraço do ressuscitado (na verdade ele sempre esteve ali, às voltas com a multidão que irá se aglomerar em torno do combatente morto). Vale dizer, ainda e com mais rigor, que se o morto não chega a morrer propriamente – ele “segue morrendo” uma morte que não se consuma, mas que pese tudo parece irreversível, impossível de ser revertida –, tampouco ele chega a ressuscitar, exatamente – é sempre o “cadáver” quem sofre a ação, no poema, e é o cadáver que se emociona ao ver a todos, “triste, emocionado”, que se incorpora, que abraça o primeiro homem e que sai andando. O efeito de suspensão que o poema atinge é surpreendente, se pensado que a matéria mais imediata com a qual ele trabalha é a do acontecimento impossível da ressurreição de um soldado morto em combate durante a Guerra Civil Espanhola, sob o coro das vozes de toda uma humanidade que implora, extrapolando a anedota do poema, para que algo que já morreu permaneça vivo – e que,

otimismo emocionante e resignado que Vallejo maneja não só nesse mas em diversos outros poemas, consegue, afinal, o impossível.

Por mais que “cem, mil, quinhentos mil” venham ao morto rogar que ele volte, o cadáver “segue morrendo”; no limite é totalmente indiferente se são uma ou um milhão de vozes a implorar a volta do soldado. É apenas quando “*todos* os homens da terra” se juntam à sua volta que o cadáver se reincorpora e volta à vida. Entre “muitos” e “*todos*” a diferença é absoluta – e isso, esse humanismo combativo (esse comunismo, para dizer como se dizia), na atmosfera política a qual Vallejo está refletindo às portas da Segunda Guerra Mundial é, mais do que um sectarismo político, praticamente uma ética à qual muitos irão aderir, entre eles Neruda, Brecht e, num certo sentido, um poeta como Drummond – talvez o maior cantor do impasse e da ruína subsequente do sonho político de liberdade e justiça na virada do século. Uma breve incursão pelos temas drummondianos do período talvez elucidie a questão à qual estamos aludindo. Pense-se na transformação que ocorre entre *A rosa do povo* e *Claro enigma*, na passagem de um poema como “A flor e a náusea”, escrito no meio da Guerra, para “Dissolução”, que abre o livro publicado em 1951 da seguinte maneira:

Dissolução

Escurece, e não me seduz
Tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem no vácuo.
Habito alguma?

E nem destaco minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.
(*Claro enigma*, 1951)

Isso que se dilui na noite já está muito distante daquilo que, ainda em *A rosa do povo*, nascia em meio ao asfalto como uma esperança tenaz em meio ao horror. O “espírito agressivo” que talvez pertencia também àquela flor de “A flor e a náusea”, em “Dissolução” “já não oprime” – sua ausência deixa para trás apenas os destroços de uma paz que não se realiza, que se adia à sombra do “fim unânime” que se concentra adiante, “hesitando”, antes que o desprezo pela imaginação, pelas palavras e pela própria fala tome o poema e encerre-o, fazendo com que tudo se cale, restando ao final apenas o “suave” corpo sem alma. Desoladamente, resignadamente, o poeta aceita a derrota que, poucos anos antes, se recusava a admitir, ainda insistindo na ternura feia do sonho que não se retirava – da batalha que ainda se travava, talvez já ilusoriamente:

[...]

Uma flor nasceu na rua!

Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada

ilude a polícia, rompe o asfalto.

Façam completo silêncio, paralisem os negócios,

garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.

Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.

É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
 (“A flor e a náusea”, A rosa do povo, 1946)

O “ser feia mas ser uma flor” dessa rosa (que é também a rosa que vence o nazismo, na virada da guerra entre 43 e 45, cujo evento crucial é a batalha de Stalingrado, também cantada no livro) merece atenção, e nos leva de volta a Vallejo. É em Vallejo que o “ser aquilo que se é” aparece com mais força como imagem da realização utópica da comunidade humana, mais uma vez em meio à Guerra Civil Espanhola.

Himno a los voluntarios de la República

[...]

Constructores

agrícolas, civiles y guerreros,

de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito

que vosotros haríais la luz, entornando

con la muerte vuestros ojos;

que, a la caída cruel de vuestras bocas,

vendrá en siete bandejas la abundancia, todo

en el mundo será de oro súbito

y el oro,

fabuloso mendigo de vuestra propia secreción de sangre,

y el oro mismo será entonces de oro!

[...]

(Espanña, aparta de mi este cáliz, 1939)

Alain Badiou (2014) chamou a atenção também para este “ser a si mesmo” do ouro, após a vitória tão aguardada, e nunca conquistada, da humanidade contra o fascismo na Espanha. Não à toa, no ensaio “Poetry and communism”, o filósofo elenca a guerra espanhola como o evento central da primeira metade do século XX para a esquerda – algo a que pode ser dito também com relação a Neruda, lembrando mais uma vez o engajamento intelectual global diante do conflito. O “ser realmente uma flor” de Drummond, o ouro que é feito de ouro de Vallejo, ambos são figuras desse engajamento que, entre a Guerra Civil e a Segunda Guerra, exigiu o posicionamento dos autores mais sensíveis ao “espírito do tempo”, dando a uma lírica já destruída pelas experiências das vanguardas o ar fresco da aspiração a uma nova ontologia da imanência absoluta do mundo depois da vitória: “Communist poetry sings of the world that has returned to what it really is – the world-truth, which can be born forever, when hardship and death change into paradoxical heroism.” (Badiou, 2014, p.99).

É Badiou que também identifica a principal transformação ocorrida na poesia neste período conturbado, diante da nova ontologia desse engajamento incondicional:

The communist poets found major subjective reasons in the Spanish war for renewing epic poetry in the direction of a popular epic – on that was both that of the suffering of peoples and that of the internationalist heroism, organized and combative. [...] This is what we call poetic communism: to sing the certainty that humanity is right to create a world in which the treasure of simple life will

be preserved peacefully, and that, because it has reason on its side, humanity will impose this reason, and its reason will overcome its enemies. [It is] this link between popular life, political reason and confidence in victory (Badiou, 2014, p.97, p.103).

Interessa especialmente aqui, para lembrarmos que ainda se trata de entender a passagem entre Vallejo e Parra – entre a pós-vanguarda engajada do peruano e a antipoesia – essa transformação da “poesia épica” em “épica popular”. Há aí um ponto de origem extremamente importante para compreender o contexto político e poético no qual a antipoesia de Parra nascerá – ela nascerá também desse esforço realizado pela poesia engajada de Vallejo, de Neruda – de García Lorca – em construir poeticamente a história da luta e da redenção do povo diante do horror das batalhas encampadas no período. Na antipoesia, por sua vez, isso já não é mais possível – seja porque as batalhas não estão mais sendo encampadas, seja porque aquelas que serão encampadas no contexto da segunda metade do século – a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã, a Revolução Sandinista – serão travadas à sombra de uma nova ordem mundial marcada pela polaridade nuclear, e exigirão um engajamento muito menos “inocente” do que aquele da Guerra Espanhola. De certa maneira o “anarquismo moderado” da antipoesia, conforme a expressão irônica de Parra, nasce no momento em que a esquerda mundial começa a morrer a sua longa morte, da qual o respiro de Maio de 68 não a salvará, e que será concluída entre 1989-1991. Nem se fale que, moído por esse processo, o nexos constitutivo da poesia comunista engajada dos vanguardistas entre “vida popular, razão

política e confiança na vitória”, tal qual Badiou identifica, irá para o espaço – literalmente – na corrida tecnocrática e militar da segunda metade do século 20. Nesse cenário desolador, para não abandonar a vida popular, a antipoesia se verá obrigada – consciente ou inconscientemente, pouco importa – a abandonar tanto a certeza na vitória (o que já não faz o menor sentido) quanto – e principalmente – a própria razão. É nessa barganha forçada que Parra forja a irracionalidade derrotada das suas figuras.⁴

Assim, o salto entre o engajamento máximo, dado por esse último suspiro dos poetas de vanguarda, e a postura “pós-engajada” de Parra é precisamente a queda do sentido épico da poesia popular. Aquilo que em Vallejo já apontava, de *Trilce* a *Poemas humanos* e *España...*, para a antipoesia – quanto ao verso como unidade elementar do poema, quanto ao absurdo do cotidiano e a sua primazia sobre a metafísica confortável da reflexividade desterrada – ainda se vincula, por causa do contexto em que está inserido Vallejo, a um sentido de construção da epopeia do combatente comunista e do homem comum – ainda que esta seja, como será em *España...*, a epopeia de um já cadáver.

Aparentemente desengajada, a antipoesia reflete e leva adiante precisamente essa transformação – com a Guerra Fria como pano de fundo – do “fim da batalha”, da institucionalização perversa e da tecnocratização do socialismo, ao qual Parra irá se referir, anos depois, como “irmão siamês

4 As referências na antipoesia de Parra ao sujeito que “perde a razão” abundam. Para ficar em duas, apenas: “*Lo mejor es hacer el indio / Yo digo una cosa por otra*” (“Rompecabezas”, *Poemas y antipoemas*); “*Preguntarle la hora al moribundo / Escupir en el hueco de la mano / Presentarse de frac en los incendios / Arremeter con el cortejo fúnebre*” (“El pequeño burgués”, *Versos de Salón*).

do capitalismo” (Morales, 2006, p.106). O salto de uma poesia engajada de vanguarda, comprometida com a epopeia da vida popular, para a antipoesia, cujo comprometimento se atualiza na medida em que abandona elementos fundamentais das vanguardas, está marcado também por esse pano de fundo político e cultural. É uma época que impõe novas formas de engajamento poético e novas formas de emergência do sujeito frente à instabilidade da conjuntura, ao desencanto com relação às formas de luta da primeira metade do século e à intuição, própria de uma poética forjada em meio às tensões da Guerra Fria, de que haveria algo de apocalíptico no horizonte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. *The end of the poem: studies in poetics*. Tradução Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- Badiou, Alain. *The age of the poets*. Nova York: Verso, 2014.
- Hamburger, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- Lourenço, Frederico. *Bíblia – vol. II: Novo Testamento: apóstolos, epístolas, apocalipse*. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Tajamar, 2006.
- Oviedo, José Miguel. “César Vallejo: Prólogo”. In: VALLEJO, César. *Antología poética*. Madri: Alianza Editorial, 2001, p.11-53.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo +*. Barcelona: Gutenberg, 2006.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.

Schopf, Federico. *El desorden de las imágenes: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010.

Vallejo, César. *Poemas humanos*. Buenos Aires: Losada, 2002.

Vallejo, César. *Trilce*. Lima: Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.

