

Antipoesia e a realidade estilhaçada

Antipoesía y la realidad astilada

Dora Savoldi da Rocha Azevedo

RESUMO

O presente trabalho propõe a análise de “Solo de piano”, antipoema de Nicanor Parra, a fim de discutir mais amplamente algumas questões que palpitam na antipoesia. Por meio de uma construção metonímica, a que se pode aludir nos diversos âmbitos que o configuram, “Solo de piano” materializa a profunda dissonância entre homem e mundo; a cisão e a distância entre os indivíduos nas sociedades modernas; e o esfacelamento de uma concepção de totalidade quanto ao mundo e à vida, cuja abrangência integral se torna impossível. Aqui se analisa, portanto, o esforço antipoético no sentido da refuta ao falseamento da realidade observável, o que acaba por se encaminhar à negação do campo lírico tal qual tradicionalmente estabelecido, à rejeição do sublime. Além disso, fundamentando-se na linguagem popular e estabelecendo uma alteridade com a qual dialoga o sujeito poético, a composição analisada permite vislumbrar a preocupação da antipoesia em se aproximar do povo, expandindo, portanto, o público ao qual se dirige. Pretende-se, enfim, discutir de que modo “Solo de piano” e, de maneira geral, o próprio movimento antipoético configuram uma resposta à fragmentação da experiência humana no mundo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporaneidade; modernidade; pós-vanguardismo; antipoesia; Nicanor Parra.

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis de “Solo de piano”, antipoema de Nicanor Parra, con el fin de debatir más ampliamente algunas cuestiones que vibran en la antipoesía. A través una construcción en metonimias, que se encuentran en los diversos alcances del poema, “Solo de piano” materializa la gran disonancia entre el hombre y el mundo; la fisión y el alejamiento entre los individuos en las sociedades modernas; y la disolución de una concepción de totalidad del mundo y de la vida, cuya dominación plena es imposible. Se analiza, por lo tanto, el esfuerzo antipoético en dirección al rechazo del falseamiento de la realidad, llevando a la negación del sublime y del campo lírico tal como tradicionalmente fijado. Además, con base en el lenguaje popular y la creación de una alteridad con quien habla el sujeto poético, el poema permite visualizar el envite de la antipoesía hacia el pueblo, así expandiendo su público. La intención, al fin, es debatir como “Solo de Piano” —y la antipoesía en general— constituyen una contestación a la fragmentación de la experiencia humana en la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: Contemporaneidad; modernidad; postvanguardismo; antipoesía; Nicanor Parra.

Situada em um contexto histórico posterior ao afã vanguardista, a antipoesia não mais tinha por intuito a ruptura a fim de gerar o choque e, a partir deste, gerar uma reflexão que restituiria à arte seu lugar na vida cotidiana, sua *práxis*. Visto que esse projeto em grande medida havia falhado em sua intenção de chegar ao povo, a antipoesia recupera as linguagens do cotidiano, bem como imagens já assentadas no imaginário popular, de modo a ampliar o público ao qual se poderia dirigir. É também visando essa comunicação de fato que muitas vezes o antipoeta se dirige ao leitor explicitamente, trazendo à tona o caráter público da (anti)poesia, que diz respeito a uma coletividade. Trata-se, portanto, de uma outra forma de perceber a revolução na poesia, em que o poeta não mais teria de interferir apenas

intelectualmente sobre a realidade política que se apresentava, mas onde a performance e a inclusão do outro constituem efetivamente o ato revolucionário.

Em sua segunda obra publicada, *Poemas y antipoemas* (editado em 1954), Nicanor Parra traça o percurso do poema ao antipoema através da divisão do livro em três partes. A primeira, mais afeita à forma clássica de poesia; a segunda, já uma mistura em que despontam as características da prática antipoética; e a parte final é de fato uma introdução à antipoesia. A fim de explorar a constituição dos antipoemas parrianos, bem como o mundo que permitiu seu surgimento, analisaremos “Solo de piano”, antipoema da terceira parte do livro, que permite discutir a antipoesia enquanto forma literária e as questões que nela palpitam.

De saída, o poema nos chama atenção pela semelhança da linguagem empregada à fala cotidiana, é como se alguém conversasse conosco destacando condições e questões do mundo que percebe ao seu redor. É verdade que em muitos momentos Parra recupera as métricas poéticas consagradas, em uma provável tentativa de aproximar o poema das formas já conhecidas pelo povo. Assim, busca referências não apenas na poesia, como também na música popular, a fim de tornar seus textos mais acessíveis a um público mais amplo. Embora não seja esse o caso do poema aqui em questão, pode-se destacar sua fácil compreensão pelo emprego de uma linguagem sem rodeios ou aproximações de um terreno lírico tal qual tradicionalmente estabelecido.

Trata-se, portanto, de uma linguagem crua que propicia a conversa do sujeito (anti)poético com seu leitor, o que está ainda mais explícito no estabelecimento de um diálogo por meio de “Dejad”, no 16º verso. Afinal, também esta é uma das características centrais da poesia de Nicanor Parra: ao passo que busca a comunicação efetiva com quem o lê e o abarcamento do outro no campo poético, em diversos momentos fala com o leitor, ora interpelando-o simplesmente, ora assumindo para com esse uma postura mais agressiva – ou, ao menos, evidenciando a separação entre sujeito (anti)poético e leitor.

Este é o caso de “Solo de piano”, em que não há uma união de ambos – o que escreve e o que lê – em busca de uma sublimação estética, objetivo que poderia estar presente em obras caracteristicamente líricas. Além disso, a separação entre um Eu² e o resto (a quem se dirige) aponta para a solidão e desamparo desse sujeito que escreve, e sua desagregação na sociedade em que vive – aspecto central do poema, que será discutido detidamente mais adiante. No que concerne ao estabelecimento da relação prosaica e dialógica entre sujeito (anti)poético e leitor na obra de Nicanor, vale atentar para o fato de que o antipoeta era também um leitor de poesia. Sua produção possui traços de performance, pois foi feita para

² Embora o uso dessa expressão para designar o sujeito (anti)poético não seja totalmente coerente com a obra parriana, será empregada neste trabalho com o fim de evitar a repetição exaustiva de uma mesma expressão referida.

ser recitada e nesse sentido é interessante que converse com quem o escuta.

De maneira geral, o poema se constitui pela concatenação de afirmações em sequência sobre coisas heterogêneas, isto é, as imagens utilizadas não apresentam entre si um sentido óbvio. Ao fim, instaura-se uma mudança de paradigma na medida que o eu lírico³ se mostra em sua vontade de fazer algo. Se levamos em conta que o discurso poético parriano se utiliza de tudo que escapa à esfera estritamente poética – estão presentes a matemática, a física, a linguagem de escritos em banheiros e do vendedor de feira, a ciência, a religião – pode-se pensar na primeira parte do poema como um discurso científico, visto que se trata de uma série de pressupostos assertivos aos quais o leitor não pode fazer nenhuma objeção. Ao mesmo tempo, isso nos aproxima de um discurso religioso, em que o mesmo procedimento pode ocorrer: uma série de afirmações dogmáticas que devemos aceitar passivamente. Isso posto, temos aqui a primeira evidência de um traço bastante comum em se tratando de Nicanor Parra: a possibilidade de inversão total de uma dada condição sem que sua verdade primeira se anule. Afinal, trata-se a própria antipoesia de uma inversão da poesia sem que deixe de sê-la. Ambas podem coexistir simultaneamente, “[y]a que también existe cielo en el infierno”.

Também a partir dessa colocação, é possível pensar um nivelamento dos dois discursos mencionados em um mesmo patamar. Se o científico pode converter-se no religioso e vice-versa, não há uma posição de destaque a ser ocupada por qualquer um deles. Esse princípio – o da não preponderância de qualquer atributo, ente, ideia, figura, pessoa sobre outros – é fundamental na antipoesia, porque, ao fugir do lírico absoluto e voltar-se para a realidade, tudo que há em nosso entorno é, em potencial, matéria (anti)poética. É interessante pensar nessa postura considerando a produção de Parra em um mundo absolutamente bipolarizado pela Guerra Fria. O nivelamento de que falamos adquire, então, cunho político ao passo que converge com a posição adotada pelo próprio antipoeta: apolítico ou esquerdista não militante.⁴

Assim, na antipoesia todas as figuras são igualmente poéticas. No poema em questão, há figuras tidas como mais elevadas – ou, ao menos, mais próximas à lírica consagrada – em sequência com objetos banais, que remetem a um cotidiano distante do sublime. A exemplificar a imagem poética, tem-se os dois primeiros versos que remetem à fugacidade e efemeridade da vida: “Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia,/Un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso[...]”⁵. No sentido oposto, os próximos versos

³ Essa expressão não está sendo, aqui, empregada em seu sentido literal, já que o sujeito (anti)poético de Parra é tudo menos um eu lírico. Todavia, outra vez seu uso se dá no sentido de evitar a repetição cansativa da expressão “sujeito (anti)poético”.

⁴ Conferir SCHOPF, Frederico. *Del vanguardismo a la antipoesia*. Roma: Bulzoni Editore, 1986. p. 97.

figuram árvores invocadas da forma menos poética possível, isto é, pelos produtos que podem gerar – mesas e cadeiras: “Ya que los árboles no son sino muebles que se agitan:/No son sino sillas y mesas en movimiento perpetuo [...]”.

Estes versos, através dessa quebra em relação ao lirismo – que, não se tratasse de antipoesia, poderia perpetuar-se até o fim do poema –, instauram no texto uma nova perspectiva conforme saem da esfera metafísica do homem enquanto ação à distância e da espuma passageira. Um dos grandes fundamentos da antipoesia é a refuta ao falseamento da realidade, no que esse movimento literário retoma um dos princípios basilares também das vanguardas, ainda que a abordagem seja outra. Portanto, a exposição das árvores enquanto nada além de móveis, mesas e cadeiras é também uma tentativa de não omitir o fato de que mesmo a natureza não foge à lógica do mercado, que é a lógica da modernidade. O Eu desse poema percebe e denuncia a visão antropocêntrica sobre o mundo, tão característica dos tempos modernos que já não cabe poetizar a natureza, uma árvore, se ela possui na realidade uma utilidade prática que é somente a de servir enquanto móvel.

Schopf (1986, p. 166), ao tratar da natureza na antipoesia, nos revela também outro caminho de significação – ou seriam caminhos complementares? – para pensar os versos três e quatro: “En el horizonte de los antipoemas – que es el horizonte del ciudadano – la naturaleza está vista, en general, como un vasto depósito de materias primas que pueden ser transformadas y consumidas.” Nesse sentido, a natureza que outrora fora uma figura elevada, mesmo na produção parriana, assume outro aspecto. Na linha do que vinha sendo dito, o indivíduo percebe a condição do ser humano de distanciamento da natureza, em oposição à prevalecente relação de pertencimento entre ambos de outrora, para que essa possa ser vista de forma objetiva e pragmática, como algo de utilidade prática. Há, inclusive, uma noção de controle da natureza, como está explícito no emprego da figura do jardim não só em “Solo de piano”, como em todo *Poemas y antipoemas*. Ao invés de aparecer em sua forma bruta, selvagem, o espaço natural é reduzido a “ornamento municipal”.⁶

A lógica de reificação que já é, então, apontada no início do antipoema será chave para compreender a menção que se faz à mulher. De certa maneira, a referência feita no 14º verso, se pensada em relação ao verso que a antecede, configura alguma irreverência à cristandade e seus valores, de modo que, para ressuscitar após ter cometido excessos – traço distintivo e característico dos pecados –, basta resolver um quebra-cabeças. Entretanto, a questão da mulher fica em aberto: por que a escolha justamente de um ente feminino nessa comparação, já que nenhuma característica da mulher é especialmente ressaltada? Buscando também a

⁵ Todas as citações do poema feitas neste trabalho foram retiradas de *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1954. pp. 97-98.

⁶ Frederico. *Del vanguardismo a la antipoesia*. Roma: Bulzoni Editore, 1986. p. 165 (tradução minha).

resposta para nossa questão, Schopf mais uma vez nos serve: “La mujer – en tanto sujeto pasivo – es comprendida por el protagonista como objeto de consumo y conquista sexual. En el proceso general de coisificación y impersonalización de las relaciones humanas, el erotismo aparece, así, reducido a pura relación sexual [...]” (SCHOPF, 1986, p. 166). Essa análise nos aproxima do sentido geral do poema, se é que é possível falar nesses termos, ao tratar da antipoesia parriana.

Até aqui, de modo geral, esmiuçamos partes do poema debruçando-nos sobre alguns versos e construções que nos permitiram avaliar alguns aspectos recorrentes e característicos da prática antipoética de Nicanor – o que não é de todo inadequado se pensarmos no poeta como um *bricoleur*, associação já feita por muitos de seus leitores. Contudo, é também necessário tomar em conta o poema como um todo, porque, como aludido no início, as enumerações do que o sujeito percebe como fatos dados no mundo nos levam a algum lugar. É justamente o processo de coisificação da natureza, das pessoas e das relações – enfim, do mundo – que nos permite chegar à causa da sensação de desamparo que envolve o sujeito (anti)poético, pois, no fim das contas, temos por trás deste poema um indivíduo em profunda dissonância com a sociedade em que vive.

Se previamente relacionamos as assertivas afirmações que constituem grande parte do poema com discursos possivelmente científicos ou religiosos, agora nos vale pensar que esse mesmo tom assertivo indica certa conformidade por parte do eu lírico, que observa a realidade e a aceita. Nesse conformismo há evidentemente um tom melancólico que perpassa todo o poema, cuja causa já se esboça no primeiro verso: a distância. Nas palavras do poeta – no primeiro verso –, é a distância que caracteriza a experiência humana nos tempos modernos, se considerarmos que a ação é o viver de fato.

Logo em seguida se apresenta a relação mercantil que em tudo está presente, como já discutido. Mas talvez valha acrescentar uma nova interpretação, que não exclui ou se contrapõe ao sentido antes referido, às árvores enquanto mesas e cadeiras. Os móveis são apenas parte das árvores, as partes que conseguimos reconhecer. Se as árvores não são mais que partes de si mesmas, há um indício de que o ser humano é incapaz de apreender a totalidade. O segmento que nos é útil é o único ao qual temos acesso, mas constitui uma noção fragmentada do todo, o que nos leva a crer que a realidade humana é em si fragmentária: “El hombre puede, ciertamente, experimentar la sintaxis del mundo, pero le es inaccesible la visión de su totalidad – que incluye su existencia y se extiende ad infinitum.” (SCHOPF, 1986, p. 106).

Ao mesmo tempo, num movimento inverso, às vezes tem-se somente a aparência do todo. Assim, os versos cinco e seis caracterizam ser e deus através de uma perspectiva macro: “Ya que nosotros mismo no somos más que seres/(Como el dios mismo no es otra cosa que dios)”. Isso não significa, evidentemente, que se compreenda de fato tudo que está abarcado na complexidade de um ser ou de deus. Ainda sobre essa parte, é impossível deixar de notar

que nesse momento há certo rebaixamento de deus ao nível do ser, remetendo ao já aludido nivelamento de tudo e todos em um mesmo chão. Deus, portanto, não se escreve com letra maiúscula, porque não se distingue em relevância dos outros seres, e se encontra mesmo entre parênteses – um adendo como outro qualquer.

Nos versos sete e oito, então, o Eu retoma algo que já anunciara desde o primeiro verso, a distância. Porém, aqui a distância é potencializada, pois a presença do outro – que aparece pela primeira vez – estende a distância a outros domínios. A alteridade se dá no poema apenas como uma figuração que propicia a fala de um sujeito, é somente uma justificativa, e, ao passo que as pessoas que “conversam” não se encontram realmente, a distância deixa de ser apenas física: “Ya que no hablamos para ser escuchados/Sino para que los demás hablen”. O sujeito (anti)poético, enquanto homem moderno, está deslocado no mundo, posto em uma condição de isolamento devido à alienação das pessoas do mundo e em relação às outras pessoas. Além disso, em última análise é possível pensar que essa condição de alheamento é causada pelas próprias pessoas, que se preocupam apenas em falar, voltando-se exclusivamente para si mesmas. Nesse sentido, o indivíduo critica contundentemente – ainda que de forma mais ou menos encoberta – o individualismo, traço tão latente das sociedades modernas.

O pior se revela na medida que essa situação é naturalizada. Ao aludir ao “consolo de um caos” em meio a um jardim que boceja, o sujeito (anti)poético nos aponta que, embora descabida, essa realidade está absolutamente institucionalizada. O caos, portanto, seria um consolo justamente no que permite o abalo das instituições, capaz de fazer com que as pessoas acordassem (cessando os bocejos) e revidassem o mundo absurdo da vida cotidiana. Vale a ressalva de que a antipoesia se colocava na contramão de toda e qualquer instituição – da igreja à lírica consagrada. A imagem do quebra-cabeças, que se segue, nos retoma a noção de fragmento, afinal o jogo é em si composto por pequenas partes que, se juntas, permitem vislumbrar uma composição una. No entanto, mais uma vez, a apreensão do todo nos aparece como uma impossibilidade; seria um consolo se fosse viável.

A essa altura, é interessante pensar que desde seu início até o fim da primeira estrofe, o poema é composto por retalhos. Se até então havíamos pensado em termos de uma enumeração é porque as listas nos permitem relacionar coisas que dizem respeito a um mesmo motivo, mas não necessariamente estabelecem relações diretas entre si. Da mesma maneira funciona um quebra-cabeça: por vezes uma peça em nada se assimila a outra; ainda assim, constituem parte de uma mesma imagem. A forma do poema, portanto, mimetiza seu conteúdo: constrói-se uma colcha de retalhos que fala sobre a realidade esfacelada com a qual o Eu se depara sem a necessidade de falsamente dar conta de sua totalidade. Essa construção remete essencialmente a uma figura de linguagem que, de acordo com Schopf, seria definitivamente a figura eleita por Parra: a metonímia. As partes indicam um todo, mas este não se revela.

Enfim chegamos ao desfecho da primeira estrofe. Esta é finalizada com um pedido a ser concedido, “Ya que también existe um cielo en el infierno,/Dejad que yo también haga algunas cosas [...]”. Ou seja, não de ter privilégios (ou concessões, ao menos) mesmo no inferno, já que a antipoesia nega com veemência o maniqueísmo. Na antipoética, está fortemente presente a noção de que as coisas não são algo em absoluto, o que também é coerente com a posição política do poeta anteriormente aludida. Ainda sobre os versos transcritos, chama a atenção o emprego do “também”, que, em alguma medida, aponta para algo que os outros, os interlocutores, fizeram. Levando em consideração que até então o poema aludiu a condições que revelam a deterioração das relações e das pessoas, e seu alheamento em uma experiência de mundo fragmentado, é possível que denotar que o sujeito (anti)poético culpa, em parte, aqueles a quem se dirige por essas condições. Eles as criaram e/ou perpetuaram.

Como já proposto previamente, “dejad” marca o estabelecimento de um público ao qual o antipoeta se volta. Contudo, tendo analisado o resto do poema, torna-se um tanto paradoxal que ele fale ao outro, inclusive pedindo-lhe permissão, se há alguns versos antes havia dito que não se fala para ser escutado, mas sim para que falem os outros. Assim, existe aí uma certa ironia, marco forte na obra de Nicanor Parra, menos latente em “Solo de piano” devido a seu tom melancólico. Mas talvez, precisamente pela fala inaudível, o poeta queira fazer barulho com os pés, como é dito na estrofe seguinte.

O penúltimo verso é também bastante significativo na medida que desloca o poeta da figura de intelectual, cuja ação e o barulho, a interferência prática deve ser feita apenas com palavras. Tendo atravessado a falência (parcial) do projeto das vanguardas, que visavam interferir politicamente na realidade exclusivamente por meio da literatura e da arte, Parra é capaz de distinguir na militância o papel da palavra do papel da ação. Mesmo em termos metafóricos, é possível pensar no inverso do intelectual, cujo grande valor está na cabeça, ao passo que o órgão escolhido para se fazer ruído é justamente o pé, seu oposto e, literalmente, o que há de mais baixo no corpo: “Yo quiero hacer un ruido con los pies”. O antipoeta, diferentemente daqueles que suportam os jardins bocejantes, se desconcerta frente à realidade desagregada em que vive, de modo que seu desejo é agir efetivamente sobre ela. Retomando o verso inicial, a ideia é de que a distância seja superada para que a ação se faça efetivamente na vida.

Em “Y quiero que mi alma encuentre su cuerpo.”, verso final, dramatiza-se a noção de distância já presente no primeiro. Se antes percebíamos o homem deslocado de si apenas no que concerne ao seu campo de ação, a alma que busca o corpo denuncia de forma latente o profundo afastamento do homem de si mesmo, a desagregação completa. Em uma realidade composta de estilhaços, as relações humanas são retalhadas, não apenas em nível interpessoal, como também em nível intrapessoal.

Por fim, há ainda um ponto sobre o qual não nos detivemos. O tom melancólico, já

aludido em alguns momentos, está presente de saída no título, o que se dá pela introdução da solidão como noção fundamental. A tradução de “solo” para o português é “só”, porque o solo é a música que se faz a um. A condição de isolamento do sujeito é acentuada pelo que se diz no poema que segue, isto é, que a sociedade não escuta. É fato que no poema o sujeito lírico se refere às pessoas que não ouvem quando outras falam, mas é possível estender essa característica também para a música – por que não? – se a fala é explicitamente direcionada a alguém, quando a música nem sempre. A música, cuja função primeira é a de agregação de uma coletividade, já não pode unir os homens, que não se escutam. No título está posta, portanto, a distância irreparável entre os homens, ao passo que o piano ecoa sem ter quem o ouça.

Apontamos, mais atrás, o fato de que a poesia de Parra é fundamentalmente metonímica ao passo que se constitui de figuras que são pedaços de uma totalidade cuja abrangência absoluta é impossível. Mas é possível ir além: o próprio poema que lemos e analisamos se configura como uma metonímia de nossa realidade nesse mesmo sentido; constitui uma fração de nossa vida social e do sentimento de desamparo nela preponderante. Portanto, hoje, mais de 70 anos após sua composição, esse solo de piano ressoa em nossos ouvidos, uma vez que ainda ecoa nos tantos vazios com que nos deparamos em nossa passagem pelo mundo.

Referências bibliográficas

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. 1974. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

PARRA, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1954.

SCHOPF, Frederico. "Antipoesía y vanguardismo". In: SCHOPF, Frederico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni Editore, 1986. p. 189-284.

SCHOPF, Frederico. "Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra". In: SCHOPF, Frederico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni Editore, 1986. p. 89-188.