

**INDIFERENÇA: DA VIDA COMO
TRANSCENDÊNCIA À VIDA COMO FISSURA**

**INDIFFERENCE: FROM LIFE AS TRANSCENDENCE TO
LIFE AS A CRACK**

João Gabriel Mostazo Lopes¹

Resumo: O artigo procura demonstrar como a antipoesia de Nicanor Parra (Chile, 1914-2018) articula uma relação negativa com o paradigma da poesia lírica. Sugerimos que essa relação é caracterizada como “indiferença”. Para isso, nos detemos sobre a questão do humor na poesia de Parra, tendo como referência as teorias sobre comédia da filósofa eslovena Alenka Zupančič (2008). O caso específico da relação entre humor e religião, na antipoesia, é examinado através do prisma da ideia de profanação. O arco da reflexão se estabelece a partir da hipótese de que o paradigma da antipoesia seria o de uma “incompletude ontológica imanente”, oposto à totalização transcendente da poesia lírica, traço aquele compartilhado com uma estrutura cômica do discurso.

Palavras-chave: antipoesia; Nicanor Parra; comédia.

Abstract: The article aims at demonstrating how Nicanor Parra's (Chile, 1914-2018) antipoetry proposes a negative relation in face of the lyrical paradigm in poetry. We characterize this relation as “indifference”. In order to do so, we examine Parra's humour and irony, having as a reference the Slovenian philosopher Alenka Zupančič's reflexions on comedy. The specific case of the relation between humour and religion, in antipoetry, is reflected upon through the prism of the idea of profanation. Our arc of reflection is established by the hypothesis that Parra's antipoetry paradigm would be that of an “ontological immanent incompleteness”, as oppose to the transcendental totalisation of lyrical poetry, a trace shared with a comic structure of the discourse.

Keywords: Antipoetry; Nicanor Parra; Comedy.

¹ Doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP): <j.mostazolopes@gmail.com>.

INDIFERENÇA: DA VIDA COMO TRANSCENDÊNCIA À VIDA COMO FISSURA

O antipoeta Nicanor Parra (Chile, 1914-2018) provavelmente concordaria com esta frase do psicanalista argentino Alfredo Eldelsztein (2012, [s.p.]), dita numa conferência no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP):

La forma más radical de establecer que el Todo no se puede es la forma científica. Las formas poéticas o religiosas siempre dejan el margen de poder intentarlo. Con física ya se sabe que es imposible. En matemática ya se sabe que es imposible.²

Esse “não-poder-ser-*Todo*” que Eldelsztein identifica nas ciências físicas e matemáticas, em oposição a uma pretensão ao *Todo* na poesia e na religião, diz respeito a algo que atravessa também a antipoesia – ao ser *antipoesia* e, sobretudo, ao aproximar-se de certos paradigmas científicos fundamentais do século XX, como o princípio de descontinuidade da mecânica quântica,³ ela de certa maneira também renunciará ao *Todo* e será, se quisermos, mais científica, na sua relação com a realidade, do que propriamente poética – se entendermos por poética, segundo essa linha de raciocínio, a pretensão à transcendência do indivíduo pela palavra em direção a algo como um *Todo* do sujeito. Seja como for, é evidente que esta é uma definição insuficiente de poesia, mas serve já para montar algumas das bases do problema; interessa aqui, contudo, apenas sublinhar que uma perspectiva do não-*Todo* caracteriza a abordagem antipoética do sujeito e da linguagem, e não à toa o recurso ao humor e à ironia serão as suas ferramentas principais, posto que a comédia, ou o efeito cômico, naquilo

² “A forma mais radical de estabelecer que o *Todo* é impossível é a forma científica. As formas poéticas ou religiosas sempre deixam uma margem para poder pensar que é possível tentá-lo. Com física já se sabe que [o *Todo*] é impossível. Em matemática já se sabe que [o *Todo*] é impossível.” Todas as traduções de citações deste artigo são minhas.

³ Sobre a passagem da antipoesia dos anos 1960 para os *Artefactos* dos 1970, Parra disse, em entrevista a Leonidas Morales (2006a, p. 91): “Sería un método que podríamos llamar de discontinuo: el método de la física moderna, el método cuántico, que no concibe la realidad como continua sino discontinua. La antipoesia fallaría porque se suponía todavía que era posible reconstituir en su totalidad esa imagen, y ahora el autor se conformaría nada más que con una configuración de puntos” [Sería um método que poderíamos chamar de descontínuo: o método da física moderna, o método quântico, que não concebe a realidade como contínua, mas como descontínua. A antipoesia falharia porque ainda supunha que era possível reconstituir essa imagem em sua totalidade, e agora o autor se conformaria, tão somente, com uma configuração de pontos].

que a filósofa eslovena Alenka Zupančič (2008) identifica como sendo um dos seus traços definitivos, também se caracteriza por uma recusa ao Todo transcendente, a uma adesão à incompletude fundamental da experiência humana na realidade:

The “something in life more (or less) than life” can be seen either as a sublime phenomenal manifestation of the Other scene, or as a real creation or product of life’s own inherent contradiction (“nonwholeness”). The first alternative is obviously transcendental, with all its theological implications. [...] The perspective of inherent contradiction [...] is by no means simple. It is not simply about immanence, but involves an immanent transcendence (ZUPANČIČ, 2008, pp. 53-54).⁴

É precisamente essa “imanência transcendente” que procuraremos capturar nos seus diversos momentos, ao longo da obra de Nicanor Parra, a começar pelo sujeito; com efeito, talvez não seja absurdo considerar, de saída, que o problema do Todo em poesia acaba por se transformar no problema do Absoluto do sujeito poético. Quem diz o poema? Que “eu” é o “eu” de um poema? Em que medida o poema se consome nesse eu que o diz? O que no poema escapa àquele que o enuncia? Essas, entre outras muitas, são perguntas que praticamente qualquer um que se lance a estudar a obra de algum poeta irá se colocar.

A antipoesia de Nicanor Parra comporta uma evidente dimensão negativa. O prefixo *anti*, mais do que qualquer coisa, sugere que a antipoesia se projetaria *contra* algo – esse algo, no universo parriano, é a poesia de cunho intelectualista, pedante, lírica no sentido dos seus modos de subjetivação. O que caracterizaria a posição lírica seria a aspiração à transcendência do sujeito através do poema, num movimento que Adorno caracterizou, com respeito ao contexto de surgimento da lírica moderna, como uma rebelião do sujeito contra a coisificação do mundo; como procuraremos demonstrar, é precisamente essa transcendência que a posição antipoética procura negar. Entretanto, e interessantemente, essa negação antipoética se dá na forma de uma declaração afirmativa, e não vem para destruir a poesia,

4 “Algo na vida mais (ou menos) que a vida’ pode ser entendido tanto como uma manifestação fenomenal sublime da Outra cena [isso é, de uma Outra dimensão, para além da vida], quanto como uma criação real produzida pela contradição inerente à própria vida (seu ‘não-ser-todo’, sua ‘não-totalidade’). A primeira alternativa é obviamente transcendente, com suas implicações teológicas. [...] A perspectiva da contradição inerente [...] não é, de modo algum, simples. Não diz respeito simplesmente a uma imanência, mas envolve uma transcendência imanente”.

mas para tornar-se *indiferente* a ela. Tomemos o poema “La poesía terminó conmigo”, de *Versos de salón* (1962):

La poesía terminó conmigo

Yo no digo que ponga fin a nada
No me hago ilusiones al respecto
Yo quería seguir poetizando
Pero se terminó la inspiración.
La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal.

Qué gano con decir
Yo me he portado bien
La poesía se ha portado mal
Cuando saben que yo soy el culpable.
¡Está bien que me pase por imbécil!

La poesía se ha portado bien
Yo me he portado horriblemente mal
La poesía terminó conmigo.
(PARRA, 1969, p. 107).

“Eu não digo que ponha fim a nada... A poesia terminou comigo.”
Como ler essa aparente contradição?

Uma hipótese é a de que ela tenha como função esclarecer que o rompimento entre o sujeito e o poético se deu por iniciativa da própria poesia, e não do sujeito: foi *a poesia* que terminou *comigo*; *eu* não pus fim a nada (“Yo quería seguir poetizando”). Pelo esgotamento da poesia e a emergência de condições antipoéticas, como fatos, o sujeito não pode ser responsabilizado.

A segunda estrofe, porém, conturba essa leitura. Aqui o sujeito reconhece que é “culpável” – embora isso, é preciso dizer, não signifique reconhecer nenhuma culpa de fato; quando muito, admite-se para si uma *possível culpabilidade*. Não adianta, aqui, querer ter “se comportado” melhor do que a poesia. Nada se ganha com isso. Aceita-se, numa operação sutilíssima de falsa modéstia, o protagonismo pela derrocada da poesia, mesmo que isso signifique, aos olhos do público, se passar por idiota (*imbécil*, no original). O público ainda, involuntariamente, acaba assumindo o papel – e a responsabilidade – de chamá-lo de idiota, para que ele aceite o termo recusando-o, e o recuse aceitando-o. Essa é, ademais, uma operação antipoética bastante comum: dar como pressuposta atitude hostil do leitor. Assim em: “¡Hasta cuándo demonios/ *Quieren que siga*

haciendo el ridículo!” (“Hombre al agua” – PARRA, 1969, p. 96), e “¿Qué estará sucediendo en el infierno/ *Que se me ponen rojas las orejas?*” (“Se me pegó la lengua al paladar” – p. 123), para citar dois exemplos de *Versos de salón*.⁵

Entre o título e o último verso do poema, rigorosamente iguais, acontece então uma mudança radical de significado. Só ao final do poema nos é permitido ler a expressão “a poesia terminou comigo” como gostaríamos de tê-la lido desde o início, isto é: “eu pus fim à poesia”. Quando chegamos aqui, no entanto, já sabemos que isso não significa exatamente uma autoafirmação, mas, na verdade, um esgotamento da disposição para resistir a se autoafirmar, por culpa possivelmente da insistência emulada do público-leitor. O que temos é, então, um sujeito que diz ter acabado com a poesia sem, de fato, dá-la por acabada; ou ainda que não se permite convencer totalmente, embora nos pareça estranhamente resignado. Essa conservação final da poesia, negativamente, é uma síntese da poética de Parra – e talvez nesse sentido sim estejamos autorizados a falar em uma *antipoética* cujo significado não seja o de uma revolta ingênua contra uma noção algo arbitrária de poesia.

Os desdobramentos dessa questão nos sugerem introduzir, neste ponto, uma discussão de natureza mais especulativa – algo a que já estamos nos avizinando, de todo modo. Diremos, para estabelecer uma premissa, que a passagem da lírica para a antipoesia – passagem já antecipada pelas vanguardas, embora a antipoesia não compartilhe com estas a pulsão destrutiva da linguagem – é uma transição entre duas concepções de “vida”. Ao menos essa é a hipótese subjacente que trouxemos até aqui. E, se isso é verdade, essa passagem encontra um correlato interessante no interior da discussão que Alenka Zupančič (2008), em seu brilhante ensaio sobre a comédia (*The Odd One in*), empreende contra Henri Bergson, a respeito do que é o *cômico*, discussão na qual a noção de *vida* desempenha um papel central. Zupančič (2008, p. 118) escreve:

The question is: Is life reducible to itself? According to Bergson, is is. There is such a thing as a pure “immaterial” life. Yet the (conceptual) price of this assertion is that in its unblemished self-identity life becomes an ever-evasive, ungraspable leftover of everything that could actually be said to *be*. Life is what remains after we single out [...] everything there is. In other words: life is what is not. It exists only as an irreducible leftover of what is.

5 Frequentemente, ainda, esse tipo de retórica está acompanhado de uma imagética infernal e blasfema, como acontece ser na fala popular chilena, e também na brasileira.

My stance is different: life is not (fully) reducible to itself, which is why it does not constitute transcendence to all there is but, rather, a crack *in* all there is.⁶

Isto é: para Bergson, segundo Zupančič, haveria algo como uma “vida imaterial” anterior ao pensamento e à linguagem, e cuja expressão seria a tarefa (impossível) da linguagem levar a cabo. Se traduzíssemos a discussão para os nossos termos, poderíamos dizer analogamente que, para a lírica, haveria um sujeito, ou melhor, uma interioridade subjetiva abstrata, anterior à mecanicidade do mundo, e a tarefa da poesia seria dar a este sujeito expressão – expressão sempre imperfeita, já que haveria uma disjunção irreduzível entre essa interioridade do espírito e a materialidade da língua. A poesia seria assim o resultado da incapacidade de “fechar esta conta” – e esta seria ao mesmo tempo a sua limitação e a sua força. Com efeito, o nosso senso comum compartilha algo dessa ideia: não é plausível supor que de fato poema nenhum, por mais poderoso que possa ser, é capaz de dar conta com perfeição da complexidade abstrata do sujeito que o expressa?

Nessa linha, segundo Zupančič (2008, p. 119), Bergson conceberia a linguagem como um “meio usado para expressar nossos sentimentos internos”:

[...] language is a means used by our inner thoughts and feelings to express themselves. And since it is imperfect, deficient as a means, since it does not have an organic life, but is full of mechanical operations, language can strike us as encrusted upon our spirit, betraying its signifying intentionality, unable to keep up with it. In short: living spirituality or living thought precedes all language, yet because it needs language to express itself, its passing from the inside out (through language) can produce all sorts of comic effects.

This conception completely ignores how much the “spirit” can be alive and at work precisely in puns, slips of the tongue, and plays on words (ZUPANČIČ, 2008, p. 119).⁷

6 “A questão é: a vida é redutível a si mesma? De acordo com Bergson, sim. Existe algo como uma pura vida ‘imaterial’. Entretanto, o preço (conceitual) dessa afirmação é que, na sua autoidentificação imediata, a vida se torna um sempre evasivo, inapreensível, resíduo de tudo sobre o que se poderia dizer, efetivamente, que é. A vida é o que resta depois que destacamos [...] tudo o que há. Em outras palavras: a vida é o que não é. Ela existe apenas como um resíduo do que é.// Minha proposta é diferente: a vida não é (totalmente) redutível a si mesma; é por isso que ela não constitui uma transcendência a tudo o que há, mas, ao invés disso, uma fratura *em* tudo o que há.”

7 “[...] a linguagem é um meio que os nossos pensamentos interiores usam para expressar a si mesmos. E, como é imperfeita, deficiente enquanto meio, como não possui uma vida orgânica, a linguagem pode nos surpreender como sendo algo incrustado no nossos espírito, traíndo sua intenção de significação, incapaz de estar à altura desta. Em resumo: a espiritualidade viva ou o pensamento vivo precedem a linguagem, mas, porque precisam

Essa “traição da intencionalidade significante” da vida, pela linguagem, insere-se no ensaio de Zupančič (2008, p. 118) em uma discussão sobre o problema da “mecanicidade” da vida, e a sua dimensão cômica – é essa mecanicidade inerente à vida ou algo que a invade do exterior? (“To what extent is mechanical exteriority itself constitutive of the very liveliness of the ‘inner’ spirit?” [Em que medida a exterioridade mecânica é ela mesma constitutiva da própria vivacidade do “espírito” interno]) –. A filósofa vê essa ideia da linguagem como algo que *trai* o espírito no momento da sua expressão, uma “transcendência” contra a qual cabe se opor: nesse esquema, o sujeito e a sua vida abstrata e imaterial – a sua individualidade, os seus sentimentos, a sua existência – pertencem a uma dimensão que está *além* da materialidade do mundo. Para os fins da nossa discussão sobre poesia, é possível dizer que a linha adorniana da “Palestra sobre lírica e sociedade”, de certo modo, compartilha dessa linha de pensamento – o que seria a individualidade que o poema lírico procura manter viva contra a coisificação do mundo senão uma dimensão transcendente e abstrata, postulada *a priori*, na ameaça do sujeito pela Coisa como condição para o poema lírico? –. As duas discussões encontram o seu ponto comum na questão da interioridade do sujeito frente à exterioridade do mundo coisificado, com Zupančič (2008, p. 118) assumindo uma posição que, nos nossos termos, com relação à nossa discussão, seria a posição antipoética, contrária à posição lírica:

It is in this sense that the mechanical is intrinsic to life, and cannot be satisfyingly conceptualized in terms of exteriority as opposed and foreign to a vivid spontaneous interiority.⁸

Com efeito, à luz da noção de vida na antipoesia, que recusa a transcendência de uma dimensão subjetiva ou espiritual *além* do mundo, o aparecimento do sujeito no poema se revela, antes, como uma imanência da fratura constitutiva desse próprio mundo. Nesse ponto, Zupančič fornece uma formulação bastante adequada para o que em Parra é a função cômica da linguagem – isto é, a linguagem cotidiana que, através

da linguagem para se expressar, a sua passagem de dentro para fora (através da linguagem) produz todo tipo de efeito cômico.

Essa concepção simplesmente ignora o quanto o ‘espírito’ pode estar vivo e funcional precisamente em piadas, atos falhos e jogos de palavras”.

8 “É nesse sentido que o mecânico é intrínseco à vida, e não pode ser conceituado satisfatoriamente nos termos de uma exterioridade oposta e estranha a uma interioridade espontânea e vívida”.

das suas fraturas, falhas, fissuras e erros, mais do que simplesmente se opor àquilo que o sujeito realmente queria dizer, revela ser a expressão mais adequada do sujeito –. Ou seja, trata-se da expressão precisa da vida, concebida enquanto o próprio conteúdo-vazio dessa mesma fissura na matéria linguística. Desse modo, a *piada*, segundo tal visão:

[...] concerns the productive dimension of language, not simply words failing to express a certain thought correctly. It concerns the possibility of language itself (with its very mistakes and deficiencies) being productive of thought. [...] We don't laugh because spirit or thought fail to be expressed, or didn't get through correctly, we laugh because a thought or spirit *did* emerge, materialize "out of nothing" (ZUPANČIČ, 2008, p. 119).⁹

Uma vida marcada pelo automatismo da matéria, sem qualquer transcendência, leva a uma linguagem também atravessada pelo automatismo constitutivo da vida. Uma linguagem que se “escreve a si mesma” – muito à maneira como os sujeitos de Parra falam sem saber de antemão o que realmente querem dizer, sem preparar previamente seu discurso, pois não existe, nesse universo antipoético da comédia da vida banal, uma vida anterior à linguagem com a qual o resultado da expressão – o poema – possa ser comparado nos termos de uma maior ou menor inadequação da matéria linguística ao espírito abstrato. Com a abolição dessa dualidade entre a transcendência *a priori* da vida e a sua realização imperfeita no poema, abolem-se também as diferenças entre a interioridade do sujeito – o *locus* daquela transcendência vital – e a exterioridade do mundo. Abole-se, assim, a possibilidade da lírica – e abre-se a possibilidade do antipoema, no qual o pensamento ou, nos termos de Zupančič, o “espírito”, está sempre *on the making* – e no qual não é o espírito que dispara-se a si mesmo em uma linguagem imperfeita mas, ao contrário, a linguagem, na sua imperfeição irredutível, que “puxa” o espírito consigo, fundando-o a cada erro, a cada topada consigo mesma, a cada próxima piada, trocadilho, ato falho, paradoxo, contradição e impasse. Poderíamos ousar dizer, para efeitos de concisão, que a antipoesia, antes de ser poesia, é comédia; nela, a linguagem *precede* o espírito – e a vida é

9 “[...] diz respeito à dimensão produtiva da linguagem, não apenas com palavras falhando em expressar corretamente certo pensamento interno. Diz respeito à possibilidade de que a linguagem ela mesma (com seus erros e deficiências) seja produtora de pensamento. [...] Nós não rimos porque o espírito ou o pensamento falham em se expressar, ou não são transmitidos corretamente; nós rimos porque um pensamento ou espírito *de fato* emergiu, se materializou ‘do nada’”.

algo como um puro-intervalo – algo sem conteúdo próprio, que emerge no descompasso interno da linguagem consigo mesma: “when we begin a sentence, we often don’t know exactly how it will end. In this case it is speech itself, with all its automatism [...] that pulls the spirit along” (ZUPANČIČ, 2008, p. 119).¹⁰

A diferença a que estamos aludindo aqui diz respeito a *uma* leitura possível da lírica, é importante que se diga. Na verdade, como já indicamos, o antipoema não é exatamente algo que *suced*e a lírica, numa sequência de formas literárias que superam umas às outras; o antipoema, como o pensamos aqui, também possui uma natureza lírica, pois é a linguagem a partir da qual o sujeito se constitui em relação com o mundo. O que ocorre no antipoema é que uma outra concepção dessa relação aparece, uma concepção que torna obsoletos não os poemas líricos que o antecederiam, mas sim o aparato transcendental através do qual esses poemas eram lidos – ou ao menos propõe um outro, tão convincente, dinâmico e interessante quanto. O que o antipoema, nesse sentido, representa é tão somente a possibilidade de que a poesia, quando pensada, escrita e lida sob esse ângulo, bloqueie certa noção do que é a vida e de quem é o sujeito, e lance luz sobre outra, cujos traços procuramos aqui sublinhar. Se a pista de Zupančič nos leva a algum lugar, podemos dizer que a antipoesia nada mais faz do que introduzir na poesia lírica a comédia – não no sentido de introduzir nela o *humor*, mas a *comédia* propriamente dita, a matriz formal do esquema cômico de relações entre, no limite, a vida e a sua emergência através do seu próprio automatismo. No fim das contas, nesse sentido, Parra está muito mais próximo de um comediante como Groucho Marx que de qualquer poeta lírico. Se a lírica tem como princípio a autenticidade da experiência do indivíduo, a comédia e a antipoesia partem do princípio oposto de que não há experiência possível de autenticidade que não esteja atravessada desde já pelo automatismo e pela repetição; que a autenticidade do indivíduo não pode nunca ser autêntica pois não pode ser postulada antes que a própria experiência do sujeito se realize, na sua errância acidental pela linguagem; que não é o indivíduo que move a linguagem, mas a linguagem que, no seu movimento, arrasta consigo o sujeito.

10 [...] quando começamos uma sentença, frequentemente não sabemos exatamente como ela irá terminar. Nesse caso, é o próprio discurso, com seus automatismos [...] que arrasta o espírito consigo”.

PIADA E PROFANAÇÃO

Talvez não haja então melhor lugar para rastrear esse movimento que chamamos de *indiferente* do que no humor de Parra, e naquilo que ele tem de particular, como procuraremos demonstrar a seguir, com relação a um paradigma de profanação. Com efeito, a relação da antipoesia com a religião é um domínio privilegiado de humor, ironia, piadas e provocações a partir das quais a constituição de um sujeito e de um modo de vida para além do paradigma lírico pode, quem sabe, ser vislumbrada.

Ao longo dos anos 1960, a obra de Parra promoveu uma crescente desintegração do sujeito lírico, levando aquilo mesmo que mantinha a coesão interna dos antipoemas ao limite. Articulado através de um princípio de economia da linguagem, o gesto da profanação se torna decisivamente irônico e sintético. Em 1972, Parra publicou a coleção de poemas visuais *Artefactos*. Talvez o *artefacto* mais economicamente profano seja “Voy y vuelvo”. Nele, vemos o desenho de uma cruz, com três pregos nos mesmos locais onde Cristo teria sido pregado, acompanhada da inscrição “voy y vuelvo”. A cruz está, por assim dizer, “vazia”, como se o crucificado tivesse saído, deixando para trás os pregos e o bilhete. A estrutura é de chiste, pura e simplesmente. Dois discursos, vindos de áreas muito distintas da experiência, colidem: o discurso cristão sobre a ressurreição, e o discurso popular do aviso na porta do armazém, da loja fechada para o almoço: ambos são o mesmo “vou e volto”. A piada é sobrepor esses dois discursos até o ponto em que eles não se distinguem mais. Mas o que salta aos olhos é que, do ponto de vista da ortodoxia cristã, *o discurso é absolutamente correto*. Jesus foi... e voltou. É nisso e apenas nisso que consiste a ressurreição, o evento fundamental do cristianismo, cuja afirmação enquanto verdade está na base de todos os textos sagrados do Novo Testamento, a começar, e sobretudo, pelas epístolas de Paulo: Jesus foi, *e voltou*. A ortodoxia é afirmada, porém, de modo tão explícito, que se torna insuportável para a própria ortodoxia – não é de surpreender que este *artefacto* tenha gerado revolta em diversos setores da Igreja, à época. Trata-se de devolver a ressurreição àquilo que Giorgio Agamben (2007, p. 57) chamou de “o simples uso humano” (nada mais simples, prosaico e cotidiano do que o aviso na porta do armazém, cuja única função é a do uso, e que nada tem de sagrado, em si). Afirmado de maneira explícita, o discurso sagrado é anulado – os cristãos não estão preparados para levar às últimas consequências a ressurreição, o que significaria – mas não é *essa* a mensagem cristã? – reconhecer que ela se torna *pura vida*, e

que Cristo se dilui no Espírito Santo, do qual fazem parte o próprio Cristo e o dono do armazém, igual e indistintamente.

Outro exemplo que opera da mesma maneira é o *artefacto* “Los 3 ladrones”, poema visual que mais uma vez traz a figura da cruz. Cada um dos quatro “braços” da cruz é formado por um verso do poema, no qual lemos: “Los 3 ladrones/ El buen ladrón / El mal ladron.../ Y el del médio” (PARRA, 2008, p. 671). Ora, Cristo não foi, de fato, crucificado *como ladrão*? É o que o *Novo Testamento* nos diz: “E também conduziram outros dois, que eram malfeitores, para com ele serem mortos” (Lucas, 23: 32). E ainda: “Mas o dia do Senhor virá como ladrão na noite” (Pedro, 2: 10). Embora a inocência de Cristo na cruz seja afirmada – isto é, da perspectiva cristã ele não é, de fato, culpado de nenhum crime como os outros –, *aos olhos* do Império Romano ele deve ser crucificado entre os bandidos. E esse olhar do Império é fundamental para que se monte o *pathos* em torno da figura injustiçada de Cristo. A culpa de Cristo, como ladrão, embora seja aquilo que a sua inocência invalida e que o evento da ressurreição anula, é parte, como negativa, da ortodoxia cristã.

Parra não é o primeiro, em absoluto, a estabelecer o nexa entre o cristianismo e a comédia. Alenka Zupančič (2008), seguindo uma pista de Hegel, traça uma linha direta e decisiva entre a forma da comédia e a (autêntica) experiência cristã. Talvez encaminhar essa reflexão sobre a profanação recobrando alguns pontos dessa conexão entre comédia e cristianismo esclareça em que medida, afinal, o humor parriano não apenas não *destrói* a esfera do sagrado como, ao aderir a ela incondicionalmente, ao profaná-la, realiza o que, na perspectiva hegeliana de Zupančič (p. 39), é o gesto mais radical do cristianismo – a saber, a passagem do “absoluto abstrato para o absoluto concreto”:

The Essence descends from heaven to Earth, and is incarnated in the concrete. It is incarnated, not represented. [...] This is the famous point of the Hegelian reading of the speculative dimension of Christianity: revelation and incarnation also imply that with Christ’s death on the Cross (that is, the death of the self or the subject that incarnates the Essence) it is the transcendent God himself who dies, the Beyond as such.¹¹

¹¹ “A Essência desce do céu à Terra, e é encarnada no concreto. É encarnada, não representada. [...] Esse é o famoso ponto da leitura hegeliana da dimensão especulativa do Cristianismo: revelação e encarnação implicam, também, que, com a morte de Cristo na cruz (isso é, a morte do ‘eu’ ou do sujeito que encarna a Essência), é o próprio Deus transcendente que morre, o próprio Além”.

A morte de Deus ele-mesmo, na cruz – a morte da essência de Deus na morte do corpo de Cristo – não é cômica apenas porque é particularmente engraçada (note-se a ironia de que a mais influente de todas as religiões do ocidente traz no seu bojo a morte de Deus, como já foi observado por diversos comentadores da cena da crucificação – a graça de um credo destinado a venerar um deus suicida), mas sim porque, na encarnação, é replicada a estrutura especulativa da comédia, tal qual retomada por Zupančič. Ou melhor, a “encarnação” não é apenas o momento crucial da teologia cristã, mas também é o momento decisivo do efeito cômico – comédia e cristianismo compartilham, assim, o mesmo tipo de “materialismo do absoluto concreto”. Se quisermos:

Comedy is materialistic because it gives voice and body to the impasses and contradictions of this materiality itself. *This* is the true incarnation involved in comedy (ZUPANČIČ, 2008, p. 47).¹²

É claro que esta visão depende – e este é o ponto crucial – de que a encarnação de Deus em Cristo seja levada a sério, ao pé da letra: o núcleo cômico do cristianismo só vem à tona se forem deixadas de lado todas as contemporizações típicas de uma espécie de teologia moderna desencantada (que diz, por exemplo, como inclusive muitos padres dizem: “a encarnação de Deus em Cristo não deve ser entendida literalmente, mas sim como uma metáfora, uma complexa simbologia cujo objetivo é mostrar como alguém com muita fé, como Jesus, é capaz de mover multidões e tocar mentes e corações” etc. – ou seja, no fundo, uma grande blasfêmia...).¹³ O núcleo cômico do cristianismo é, sob essa perspectiva, o fato de que Cristo não *representa* Deus na Terra, mas é a própria encarnação de Deus enquanto homem. Esse é, afinal, o argumento de Zupančič, resumidamente.

12 “A Comédia é materialista porque ela dá voz e corpo aos impasses e contradições da própria materialidade. *Essa* é a verdadeira encarnação envolvida na comédia.”

13 Esse tipo de contemporização é diferente, por exemplo, da simples abolição pela Igreja do dogma, como no caso do Papa Francisco, que “aboliu” o inferno, dizendo em mais de uma ocasião que não há um lugar com fogo onde queimam eternamente as almas pecadoras, mas que aqueles que não vão para o céu simplesmente “desaparecem”. No caso presente, não há contemporização, mas apenas uma alteração burocrática do dogma – e não há, portanto, blasfêmia propriamente dita. Blasfêmia seria dizer, por exemplo, que o inferno existe, mas não literalmente; diferente de dizer que literalmente *não existe*. Como se vê, a blasfêmia não tem graça alguma. Além disso, que uma instituição como a Igreja Católica possa instituir a penitência eterna da alma para, alguns séculos mais tarde, sugerir que pretende revogá-la, isso é que é, convenhamos, realmente cômico.

Profanação, humor, encarnação – são todas figuras do mesmo movimento especulativo de retorno do sagrado para o mundano. Um dos ápices desse gesto na obra de Parra é o estranho amálgama cômico/sagrado/profano que é o Cristo de Elqui, personagem dos antipoemas da segunda metade dos anos 1970; outro é o poema “Los dos compadres”, da *Obra gruesa* (1969), em que dois amigos têm discussões teológicas durante uma breve noitada regada a álcool e visões alucinatórias do Papa e de Jesus Cristo:

Los dos compadres

Buen día compadre Juancho
Buen día compadre Lucho
Adónde va mi compadre
Con este día tan fiero.
Cómo que fiero compadre:
A la capital de Roma.
¿A la capital de Roma?
¡A la capital de Roma!
¡Las cosas de mi compadre!
¡Y qué monos va a pintar
A Roma, compadre Juancho!
Eso lo sé yo no más:
A hablar con el Santo Padre
¡Y qué Santo Padre es ése!
Cómo que qué Santo Padre:
El Santo Padre de Roma
¿El Santo Padre de Roma?
¡El Santo Padre de Roma!
No me haga reír compadre.
Ríase no más compadre.

¿Palabra de hombre que va
A hablar con el Santo Padre?
¡Palabra de chillanejo!
¿Y quién es el Santo Padre?
Él es el Tambor Mayor
De toda la cristiandad.
¿De toda la cristiandad?
¡De toda la cristiandad!
No me haga reír compadre.
Ríase no más compadre.

El Papa no cree en Dios.
¡Cómo que no cree en Dios!
El Papa no cree en nada.
Yo sé que no cree en nada.
¡Las cosas de mi compadre!

Perdone compadre Juancho
¿Le puedo preguntar algo?
Pregunte no más compadre.
¿Y si después se me enoja?
¡Ahora sí que está bueno!
¡Cuidado con enojarse!
En serio, compadre Juancho
¡Qué gana con ir a Roma!
¿Qué gano con ir a Roma?
Sabe de que me gustó:
Desde que nací que ando
Detrás de la vida eterna.
¿En serio, compadre Lucho?
En serio compadre Juancho.
Detrás de la vida eterna.
No me haga reír compadre.

¿No ve como se enojó?
Sabe una cosa compadre
Hablando se ven las cosas:
Lo invito a tomar un trago.

¿Verdad que nuestro planeta
Es el mejor de los mundos?
Así me parece a mí.
¿Verdad que Cristo murió
Para purgar los pecados
De toda la humanidad?

Así me parece a mí.

¿Verdad que murió en la cruz?
¡Claro que murió en la cruz!

¿Fumémonos un cigarro?
¡Fumémonos un cigarro!

Veamos otra pregunta:
La virginidad se pierde
Entre los quince y los veinte:
¿Será posible que existan
Doncellas de cuarenta años?
Perfectamente posible.
¿En serio compadre Juancho?
En serio compadre Lucho.

¡A ver, quién es ese hombre
Que habla desde el balcón!
El Santo Padre de Roma.

¿El Santo Padre de Roma?
¡El Santo Padre de Roma!
Fumémonos un cigarro.

Ahí viene Jesucristo.
¡Cómo, no murió en la cruz?
No sé si murió en la cruz.

¿Y cómo resucitó?
No sé si resucitó:
El hecho es que viene ahí.
¿Viene con la cruz auestas?
Parece que viene solo.
Entonces quiere decir
Que estamos al otro lado.
Así me parece a mí.
¿Por toda la eternidad?
Por toda la eternidad:
¿No ve que viene sin cruz?
¡Dale que viene sin cruz!

Entonces que viva Chile.
Conforme. ¡Que viva Chile!
Viva San Pedro y San Pablo
Viva la Iglesia Romana
Con todos sus feligreses.

Arriba los españoles
¡Abajo los españoles!
Coños de los mil demonios
Se creen dueños de todo:
Los gringos son buena gente.
¡Los gringos son unos chanchos!
¡Trabajan de sol a sol!
¿Qué tiene que ver el sol?
¡El sol es lo principal!
¡La luna es lo principal!
¡El sol es lo principal!
¡La luna es lo principal!
¡La puta que lo parió!
¡Cuidado compadre Juancho!
¡Lo mismo compadre Lucho!

Los turcos son buena gente:
¡Viva la virgen del Carmen!
Bueno, que viva la virgen
Que viva Anita Lizana
Que viva mi general
Carlos Ibáñez del Campo:

¡Total yo no pierdo nada!
¡Al seco por la comadre!
(PARRA, 1969, pp. 215-218).

Aqui, caberá talvez a lembrança de uma das melhores comédias sobre o cristianismo, o filme de Monty Python, *The Life of Brian* (1979). No filme, Brian, um jovem judeu da Galileia e com crises de identidade, que nasceu em uma manjedoura no estábulo ao lado do de Cristo, acaba envolvendo-se – um tanto por vontade própria, um tanto por acidente – com uma pequena organização política de judeus revolucionários que têm por objetivo a derrubada do Império Romano. A certa altura, perseguido pelos centuriões por conta das suas atividades terroristas junto aos judeus rebeldes, Brian cai de uma varanda sobre um homem que realizava uma pregação para um pequeno grupo de ouvintes. Do pequeno púlpito ele olha para os lados e vê que há vários outros supostos profetas na praça, cada um pregando para uma pequena multidão distraída. Procurando passar despercebido, Brian começa então a improvisar uma pregação para um punhado de cidadãos que param para escutá-lo. Articulando um punhado de banalidades e moralismos difusos (“não julgues, pois serás julgado” e coisas do tipo), ele se engaja em uma discussão com alguns cidadãos, dessas típicas dos Python, em que diante da mensagem o ouvinte questiona não o seu sentido, mas um detalhe aparentemente insignificante, em uma sequência curta, mas bastante cômica.¹⁴ Quando o batalhão de soldados passa, sem notar a sua presença, Brian interrompe no meio uma de suas improvisações e desce do púlpito, aliviado. O povo, porém, demanda o final da frase, mas Brian, que aparentemente nem se lembra mais do que

14 No caso desta cena, trata-se de uma metáfora que Brian procura articular sobre flores e pássaros, ao que seu público insiste em saber de que tipo de pássaro ele está falando exatamente, mantendo que isso faz toda a diferença. A sequência lembra outra, não menos engraçada, do primeiro filme da trupe, *The Holy Grail* (MONTY, 1975), em que o rei Arthur para diante de um castelo e, gritando para o soldado no topo da muralha, exige falar com o lorde que ali vive. Ao soldado, no entanto, só parece interessar o fato de que o rei Arthur não está montado num cavalo, mas que o seu servo, que o segue por toda parte, vai atrás dele batendo dois cocos na intenção de emular o som de uma cavalgada. A partir daí Arthur se vê em meio a uma discussão insuportável (para ele – para nós a situação é engraçadíssima) sobre como um coco, que é uma fruta tropical, foi parar na Inglaterra, e que tipo de ave seria capaz de levá-la para lá. Esse tipo de estratégia do humor dos Python, em que o ouvinte interpela o enunciador perguntando detalhes específicos sobre o assunto e desviando o foco do seu sentido original, também está em jogo no poema de Parra que estamos lendo, com relação a questões centrais da ortodoxia cristã, como a morte de Jesus na cruz, ou a virgindade da Santa Maria.

estava falando, já não está mais disfarçado de profeta e, caminhando pela cidade, procura desvencilhar-se da população que se aglomera à sua volta, exigindo que ele conclua o raciocínio, que ele revele o segredo, ao que ele responde impacientemente “eu não ia dizer nada”, “deixem-me em paz” e “eu não sei”. No entanto já é tarde para Brian, e uma multidão cada vez maior e mais sedenta por um novo profeta o seguirá pelo deserto, crente de ele ser o Messias. A confirmação final da santidade vem quando Brian, correndo da multidão pelo deserto, refugia-se em um buraco onde vive um homem idoso. Ao pular dentro do buraco, Brian acidentalmente pisa no pé do velho, que solta um berro e passa a praguejar, dizendo que Brian acabou de obrigá-lo a quebrar um pacto de silêncio que já durava 18 anos. É evidente que, quando a multidão chega e o velho acusa Brian de tê-lo feito falar depois de tanto tempo, há um mal-entendido e o caso é recebido pelo povo como a prova de um milagre, confirmando a divindade de Brian, que de fato terminará o filme crucificado, num notório número musical em que todos entoam a canção “Always Look on the Bright Side of Life” de 1979, de autoria de Eric Idle.

É evidente que, à primeira vista, *The Life of Brian* tem uma dimensão paródica, uma espécie de versão escrachada da história oficial, dos Evangelhos. No entanto, a inteligência do filme é precisamente o fato de que não importa se Brian é ou não é capaz de operar milagres, pois a sua divindade se consuma junto à multidão através de uma série de mal-entendidos. Podemos imaginar a vida de Brian como se fosse a história não escrita do cristianismo, como se o filme nos apresentasse algo como “foi assim que realmente se passou”. Mas esse “ser assim que realmente se passou”, e este é o ponto, não desautoriza a versão oficial – pelo contrário, é precisamente porque foi assim que tudo se passou que podemos compreender que a versão oficial teve uma razão muito clara de ser. Já no fim do filme, a organização de judeus rebeldes – que podemos supor ser uma célula ainda não desenvolvida do que viria a ser a Igreja – revela para nós e para Brian, diante da cruz, que está muito agradecida pelos serviços por ele prestados à causa, e promete honrar a sua memória. Ora, o que importa de fato é a memória, é como a história será contada; o que importa da vida de Cristo não é como ela “realmente foi”, pois isso não tem relevância alguma – importa o que está nos Evangelhos; e o que está escrito, a Palavra, é que tem a força de verdade, inclusive sobre os fatos, a ponto de a Palavra tornar-se efetivamente o fato. Essa é a ortodoxia.

Sob esse aspecto, o que “Los dos compadres” e a vida de Brian têm em comum é o fato de demonstrarem que o Cristo que “realmente foi” também foi, quem sabe, um “Brian”. Isso é: não se trata de dizer que qualquer um pode ser um Cristo, mas sim que Cristo é, desde já, um qualquer. Quando se fala no núcleo cômico do cristianismo, na piada da crucificação, talvez haja algo dessa natureza em jogo. Afinal, quem foi Cristo senão *alguém que foi confundido consigo mesmo*?¹⁵ O que é um verdadeiro profeta senão alguém a quem o povo julga – erroneamente, mas pouco importa – ser o profeta? E o que é um milagre senão um interessantíssimo mal-entendido? Há uma espécie de ontologia da verdade na comédia do cristianismo, uma teoria da Palavra Sagrada como aquilo que está sempre desde já deslocado com relação a si mesmo. A verdade do Evangelho não seria menos verdadeira por conta do seu núcleo cômico, da comédia de erros que seria a vida do Cristo “real” – pelo contrário, é na sua comicidade e nos seus acontecimentos erráticos que está a Verdade, a única verdade que importa, que é o Evangelho ele mesmo, cujo compromisso com a verdade é total, ao passo que com a “veracidade dos fatos” é basicamente zero.

Agora, voltando ao poema de Parra, quem é esse bêbado que sobe a rua cambaleando e que é confundido pelos dois outros bêbados com Jesus Cristo, senão – segundo a linha teológica Monty Python – Cristo ele mesmo, o verdadeiro Cristo – isto é, nada mais que um “Brian”? Quem é esse senhor que fala de cima do balcão, senão o próprio Papa? No limite, saber se essa figura que sobe a rua é ou não é “realmente” Cristo é completamente irrelevante: para o cristão, Cristo está onde estiverem os fiéis; onde houver um fiel para vê-lo – onde houver fé, a fé genuína, ainda que embriagada, na presença de Cristo –, Ele ali estará. A força profana de Parra e do filme de Monty Python é o fato de que isso pode ser inferido a partir da própria ortodoxia, mas, levado às últimas consequências, torna-

15 Outro excelente filme sobre a vida de Cristo, o musical *Jesus Christ superstar* (1973), termina com uma nota sutil, mas semelhante: já depois da crucificação, passada toda a provação de Cristo, um coro gospel de anjos canta: “Jesus Christ, Jesus Christ, who are you, what have you sacrificed?/ Jesus Christ, Superstar, do you think you are what they say you are?” [Jesus Cristo, Jesus Cristo, quem é você, o que você sacrificou?/ Jesus Cristo, Jesus Cristo, você acha que é o que dizem que você é?]. No limite, todas essas profanações que a princípio questionam a legitimidade de Cristo como Filho de Deus emanam diretamente do interior da própria ortodoxia, do momento crucial da Paixão de Cristo, em que Jesus formula a dúvida derradeira na cruz (“Pai, Pai, por que me abandonaste?” – Mateus, 27: 46).

se insustentável por essa mesma ortodoxia. Com efeito, o filme e o poema são, mais uma vez, “cristãos demais para os cristãos”.

A VERDADEIRA SERIEDADE É CÔMICA

Aludimos no início que a antipoesia articula um paradigma que poderíamos caracterizar como uma *incompletude ontológica* e que a ironia profana do senso comum tem com isso grande proximidade, formando o par que constitui o mundo antipoético – um mundo que é, por excelência, tragicômico – ou antes: “comitrágico”, já que é a piada que está sempre em primeiro plano. Há, no mais, na experiência do senso comum, algo de natureza incompleta: o senso comum, em Parra, é sustentado em si mesmo, sem nenhuma reserva; mas é precisamente esse gesto de sustentá-lo até o final que termina por minar as bases sobre as quais o mundo, compreendido a partir desse senso comum, se sustenta. A insistência, a adesão incondicional ao senso comum, é o gesto de crítica maior a qualquer suposta totalidade orgânica ou harmônica de um mundo que possa ser assim imediatamente *compreendido* – o que se dilui no senso comum parriano, no limite do seu paradoxo, é precisamente qualquer mundo que possa ser comumente sabido; no final estamos diante do mais perfeito senso comum, e não entendemos nada, o que é um efeito, diga-se, mais próximo da piada do que da poesia. Aí há mais uma faceta deste que é o grande paradoxo da antipoesia: ali no momento em que a linguagem é compartilhada por todos, ela se dissolve numa série de erros, fragmentos, enganos, fracassos e defeitos, incapaz de dar conta da totalidade do mundo da qual é, não obstante, a promessa. Em *Hojas de Parra* (PARRA, 1985, p. 74) há um poema que realiza essa operação de maneira exemplarmente engraçada:

Proyecto de tren instantáneo entre Santiago y Puerto Montt

La locomotora del tren instantáneo
está en el lugar de destino (Pto. Montt)
y el último carro
en el punto de partida (Stgo.)

la ventaja que presenta este tipo de tren
consiste en que el viajero llega
instantáneamente a Puerto Montt en el
momento mismo de abordar el último carro
en Santiago

lo único que debe hacer a continuación
es trasladarse con sus maletas
por el interior del tren
hasta llegar al primer carro

una vez realizada esta operación
el viajero puede proceder a abandonar
el tren instantáneo
que ha permanecido inmóvil
durante todo el trayecto

Observación: este tipo de tren (directo)
sirve sólo para viajes de ida
(PARRA, 1985, p. 74).

Aqui, duas coisas incompatíveis encontram-se atadas à força pelo absurdo da obviedade com que o poema-piada se resolve, como que atraindo e repelindo uma à outra repetidamente: a possibilidade de viajar instantaneamente de trem de uma cidade a outra, e o desafio de fazê-lo sem que o trem se mova. Quase como a resposta a uma charada cômica (“o que é o que é: viaja instantaneamente sem sair do lugar?”), o projeto do trem instantâneo entre Santiago e Puerto Montt impõe-se para atender à exigência do viajante hipotético (chegar instantaneamente a Puerto Montt) a preço de abolir a própria viagem. Dito de outro modo: a viagem instantânea só se realiza plena e irrefutavelmente quando é abolida – quando o *espaço* que deveria ser percorrido entre as duas cidades é reduzido a zero (pois o trem ocupa todo esse espaço, sendo incapaz de sair do lugar, mesmo porque isso se tornou desnecessário), e o *tempo* de viagem é, por sua vez, alongado ao infinito (já que, uma vez que não há espaço para o trem se locomover, não há tempo suficiente no mundo para que essa viagem se complete); e como, no infinito, o tudo e o nada se encontram e se “indistinguem” (essa é a premissa), o tempo infinito é o mesmo que a ausência de tempo, que a instantaneidade. Do mesmo modo, no limite das coisas, o infinitamente próximo e o infinitamente distante são um e o mesmo. Sobra – comicamente, como *surplus* – para o pobre passageiro percorrer o elemento que restou dessa transformação de tempo infinito em tempo-zero, de um lado, e de espaço-zero em espaço infinito, de outro, ou seja, o espaço da viagem, que se não se tornou infinito, ao menos ficou humanamente impraticável.

Diga-se de passagem, a sugestão de percorrer o espaço entre duas cidades dentro de um trem – como se fosse um deslocamento aceitável de se pedir por gentileza ao passageiro para que o realizasse – possui a mesma

estrutura: nesse caso, o que se atrai e repele mutuamente é o pedido cotidiano pelo deslocamento do passageiro, comum em viagens de trem, e a distância absurda que precisa ser percorrida por ele.

Importa notar aqui que essa indistinção entre infinitamente perto e infinitamente longe, entre o infinitamente demorado e o instantâneo, representa uma inconsistência interna à ideia de unidade – o que nos traz de volta, pela via da estrutura própria da comédia, à questão da incompletude ontológica, da impossibilidade de que o mundo se constitua enquanto Um coerente. Do mesmo modo que é aceitável que o trem, uma vez ocupando *todo* o espaço entre as duas cidades, não precisa mais percorrer espaço *nenhum* e que a viagem, por conta da imobilidade do trem, deverá demorar *infinitamente* e, portanto, será *instantânea*, devemos inferir disso que só há unidade de tempo ou de espaço ali naquele limite em que tempo e espaço não são capazes de se constituir como *Um* espaço ou *Um* tempo –, mas se partem internamente sempre e já em *dois*.

Se levarmos esse raciocínio às últimas consequências, descobriremos talvez que a mesma estrutura governa a dialética¹⁶ entre a seriedade e a comédia (“a verdadeira seriedade é cômica”, frase notória de Parra, quer dizer: a seriedade infinita, ao extremo, não se distingue da ausência de seriedade), e entre o absurdo e a lógica: não há nada mais lógico que o absurdo, como sabem todos os bons comediantes – e como sabia, para retomá-lo, Groucho Marx. Em uma cena de *A Night at the Opera* (1935), Chico e Groucho estão prestes a assinar um contrato, mas, como não conseguem chegar a um acordo quanto às cláusulas, optam por rasgá-las fora uma a uma, até só sobrar para cada um deles um pequeno retalho de papel. Isso é, só há acordo entre as duas partes do contrato quanto a não haver contrato – e é esse nada, esse não contrato que deve ser assinado. No momento, então, em que finalmente ocorrerá a assinatura, o seguinte diálogo se dá:

Groucho: Just put your name down there and the deal is legal.

Chico: I forgot to tell you, I can't write.

Groucho: That's all right, there's no ink in the pen anyhow! But listen, it's a contract, isn't it? We've got a contract!

Chico: Oh sure!

(A NIGHT, 1935, [s.p.]).¹⁷

16 Ou, talvez fosse mais acertado dizer, a antidialética (“abaixo Hegel, abaixo Marx, de volta aos sofistas gregos”, disse certa vez Parra).

17 “Groucho: Apenas assine aqui e o acordo estará legal./ Chico: Eu esqueci de dizer, eu não sei escrever./ Groucho: Tudo bem. Não tem tinta na caneta mesmo. Mas veja: é um contrato, não é? Nós temos um contrato!/ Chico: Ah, claro.”

Basicamente, ao final da cena, Groucho e Chico, que em nenhum momento do diálogo discordaram efetivamente de nada – pois progressivamente, como dois cavalheiros, concordaram que discordavam e que, portanto, o melhor era rasgar esta e esta cláusula para evitar o conflito –, terminam sem contrato, concordando em não assiná-lo, isto é, concordando verbalmente e de comum acordo com o fato de que não assinarão o contrato, mas selando, assim, o contrato que acabaram de rasgar.

O projeto de trem instantâneo de Parra compartilha essa mesma natureza do não contrato entre as partes – no caso do poema, o não-contrato entre o (ou a falta de) bom senso do suposto cobrador do trem (que pede apenas que o passageiro se desloque através dos vagões por todo o trajeto) e a demanda não atendida desse mesmo suposto passageiro, que queria chegar instantaneamente a Puerto Montt. A diferença que Alenka Zupančič (2008, pp. 135-139) propõe entre a estrutura de temporalidade da piada e a da “sequência cômica”, ou *gag*, ajuda a esclarecer a familiaridade entre o poema de Parra e o diálogo dos irmãos Marx. Zupančič atribui à piada e à *gag* dois tratamentos distintos do princípio de prazer, ou “satisfação”, posto em jogo por uma e por outra: na piada, a satisfação vem sempre ao final, através de uma *punchline* que ressignifica os elementos anteriores da própria piada. Um exemplo de piada incontestável desse ponto de vista, na obra de Parra (1983, [s.p.]), são as *Coplas de navidad*:

Yo no me caso con viuda
increíble pero cierto
por no ponerle la mano
donde se la puso el muerto.

O último verso funciona como *punchline*, explicitando as razões pelas quais o sujeito não se casa com viúvas – o que nos faz rir, neste caso, é a ousadia do baixíssimo gosto da piada, que não obstante fornece a explicação mais precisa e razoável de porque não se casar com uma viúva, do ponto de vista da superstição popular, ou seja, o de não seguir os passos de um morto para não ter o mesmo destino que ele. Seja como for, é evidente que a satisfação da qual Zupančič fala vem apenas ao final e reorganiza em retrospectiva os elementos dos três versos anteriores, sobretudo a ideia de casamento, que a princípio poderia nos sugerir algo como uma união, um encontro entre duas pessoas, mesmo que não necessariamente sexual ou carnal, mas institucional, e que ao final é completamente ressignificada como um bruto e grosseiro “pôr a mão”, simplesmente. Também a rima,

que só se consuma no último verso, é essencial para que a *punchline* estabeleça não apenas essa redefinição de sentido no conteúdo da piada, mas também a sua homofonia com as cantigas infantis, ou com as quadras populares, de onde grande parte do seu efeito cômico provém, uma vez que esse sentido, redefinido pela intromissão do mau gosto total dos últimos dois versos, está em completa desconjuntura com o que se esperaria de uma quadrinha popular ou de uma canção de brincar infantil, tanto pelo tom inadequado quanto pela seriedade do assunto.

“Proyecto de tren instantáneo de Santiago e Puerto Montt” tem outra estrutura, completamente. Ali, já na primeira estrofe, temos revelado o que seria a *punchline*. Na verdade, podemos dizer que a primeira estrofe do poema é em si mesma já uma piada – poderia ser lida isoladamente, e teria o mesmo efeito cômico das *Coplas de navidad*. Seja como for, o poema não termina nessa primeira piada, mas, precisamente como na sequência cômica de Zupančič, o que se segue é um “manter viva e aberta” aquela satisfação ou prazer que *disparou* a *gag*. Praticamente como se passasse a explicar a piada, o poema se dedica então a enumerar as vantagens que o trem instantâneo teria, o seu funcionamento, as suas limitações. No entanto, toda essa explicação está desde já contaminada pela “discrepância” (conforme o termo de Zupančič) que se estabeleceu na primeira estrofe e que conduz o efeito cômico de tudo o que se segue:

The inaugural surplus introduces a fundamental discrepancy that drives comedy further and further, and it is this surplus/discrepancy itself that serves as the “glue” of the comic events (ZUPANČIČ, 2008, p. 140).¹⁸

Do mesmo modo, na *gag* dos irmãos Marx o ato de rasgar repetidamente o contrato a cada cláusula e a cada novo desacordo provoca a discrepância que gera a primeira satisfação, o primeiro riso, e que determina e conduz toda a sequência que dali se desdobra até o retalho de contrato que sobrou para ser assinado, e a conseqüente não assinatura deste não contrato por dois cavalheiros que, precisamente por conta daquela primeira discrepância, são capazes de selar o acordo que o contrato estabelecia em primeiro lugar.

Essa ambivalência do resultado, que se constitui a partir de uma discrepância, de um riso diante do absurdo – ambivalência entre a *gag*

18 “O excesso inaugural introduz uma discrepância fundamental que empurra a comédia cada vez mais além, e é esse excesso/discrepância que serve como uma ‘cola’ do evento cômico.”

que se compreende à custa de não mais se compreender o mundo, pois a sua coerência (agora para retomar o poema de Parra), a coerência da sua relação com a linguagem, foi minada exatamente a partir da lógica banal e irrefutável do óbvio –, carrega um signo que também poderíamos caracterizar como tragicômico; de fato, a experiência do paradoxo do óbvio, tão cara em Parra, é a marca da liberdade total de um sujeito que se vê livre de todo mistério, mas que não pode seguir adiante a partir daí, limitando-se a contemplar sem contemplação (como se contempla uma piada) essa existência nua: no mundo dele, que é o nosso mundo, o mistério é não haver mistério.

Comédia e tragédia – agora não mais como estruturas, mas como gêneros literários, no seu sentido usual – no limite se confundem, o que é demonstrável a partir da própria comédia e da própria tragédia, sobretudo a comédia e a tragédia modernas. Kafka é certamente o exemplo máximo dessa ambivalência, mas já não há uma dimensão melancólica e trágica na figura cômica do Quixote? E não há no Rei Lear – esta que é uma das personagens mais perfeitamente trágicas do teatro mundial – um aspecto cômico, na sua velhice gagá? Cômico precisamente na sua incapacidade de saber-se trágico. Os bobos de Shakespeare sempre estão ali, no dobrar da esquina das tragédias, prontos para ressaltar exatamente essa dimensão. Não foi à toa que Parra, representante dessa tradição que não crê na fácil separação entre as coisas, traduziu o *Lear* de Shakespeare. A tragicomicidade da antipoesia, ou o seu efeito tragicômico – ou comitrágico –,¹⁹ tem por causa uma aparelhagem tal que visa inverter os sentidos

19 Cabe aqui uma nota um pouco mais extensa. Alenka Zupančič (2008) caracteriza a tragicomédia como um gênero à parte, marcado pela repetição da tragédia. A ideia é a de que a tragédia só pode se realizar uma vez; se for repetido, o trágico perde o seu efeito – o que não quer dizer, e este é o ponto importante, que ele se torne cômico. Zupančič argumenta que, ao contrário, a tragicomédia é ainda pior, em termos de horror e miséria, do que a tragédia, pois ao contrário desta não há mais na tragicomédia espaço para redenção daquele que sofre: “a verdadeira miséria não chega nem a ser trágica”. A tragicomédia seria, então, a repetição mecânica ou banalização do horror, simplesmente. Não é disso que se trata em Parra, evidentemente, ou não apenas disso; não obstante, algo se repete na antipoesia, e alguma zona de intersecção entre o cômico e o trágico certamente se produz nessa repetição. A princípio eu sugeri pensar a antipoesia, para seguir a pista de Zupančič, não como uma tragicomédia, mas nesse sentido como uma *comitrágédia*; se para Zupančič a tragicomédia é uma “comédia da tragédia” (enquanto a comédia, diga-se de passagem, é muito especulativamente a propósito descrita como “comédia da comédia”), a comitrágédia da antipoesia poderia ser caracterizada como uma tragédia da comédia. Digamos, algo que se inicia como comédia mas que possui um fundo trágico, sem ser propriamente nunca uma tragédia de fato, mas – e essa implicação teria

espontâneos que usualmente se atribuem aos vetores trágico e cômico, na experiência humana. Dizemos que o herói trágico é aquele cujo sacrifício redime a comunidade (a propósito do qual René Girard fala em um “bode expiatório”),²⁰ e que, por consequência, redime a si mesmo, sai da história para entrar no mito: para isso, é fundamental que ele seja culpado, do que quer que seja acusado... E dizemos do herói cômico aquele que salta por cima dos próprios ombros e age como se soubesse que tudo não passa de um jogo de aparências, no qual a tragédia é apenas um mal-entendido: essa é a sua inocência fundamental.

As figuras que aparecem nos poemas de Parra estão permanentemente tensionadas entre essas duas inversões: por um lado, o destino do herói trágico é verdadeiramente cômico; toda a montagem redentora que o sacrifício confere ao herói, na tragédia, cobra como preço a ignorância de que o próprio sacrifício que redime o herói – e garante a sua tragicidade – não passa de um artifício, de uma simulação (há uma espécie de irreducibilidade mimética, na ontologia antipoética); por outro, o verdadeiro destino da personagem cômica é trágico: não porque não comporta redenção alguma – isso na verdade é o que define a comédia, em oposição à tragédia –, mas porque essa autotranscendência, esse sair de si mesmo típico do gesto cômico – que é o gesto do estranhamento do teatro épico de Brecht, ou das comédias de Groucho Marx – é em si uma espécie de sacrifício, um comprometimento com um universo ontologicamente mimético, cuja consequência é, forçosamente, o encontro com a opacidade constitutiva da vida e da sua verdade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas sobre literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 65-89.

consequências – deixando de ser puramente cômico. A ideia de uma comitragédia, contudo, não se sustenta nesses termos; com efeito, se pensarmos no esquema de Zupančič, só são possíveis os três gêneros: comédia, tragédia e tragicomédia; ou: tragédia, comédia da tragédia e comédia da comédia. Uma “tragédia da comédia” seria impossível, seria desde já pura e simplesmente cômica, pois a repetição, necessária para se construir esse hipotético quarto termo, já é um aspecto constitutivo da comédia. Em outras palavras, se a tragédia repetida pode se tornar tragicomédia, a comédia repetida não pode nunca se tornar nada além daquilo que ela já era: comédia. Ou ainda: por ser a repetição pura e simples, por ser constituída por um mecanismo de repetição, a comédia não pode ser repetida. (Para ver essa discussão levada a cabo com muito mais desenvoltura, cf. Zupančič, 2008, p. 175).

20 Para uma análise da relação entre Tragédia e expiação, ver René Girard (2008, pp. 91-115).

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- A night at the opera. Dir. Sam Woods. EUA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1935. Ficção (93 min.).
- BÍBLIA SAGRADA* – Edição Pastoral. Trad. Euclides Martins Balancin e Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990.
- ELDELSZTEIN, Alfredo. Conferência no Instituto de Psicologia da USP, São Paulo. 19 set. 2012. (Comunicação oral)
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- Jesus Christ Superstar. Dir. Norman Jewison. EUA, Universal Pictures, 1973. Musical (106 min.).
- Monty Python and the Holy Grail. Dir. Terry Gilliam and Terry Jones. Irlanda, Python (Monty) Pictures, 1975. Ficção (92 min.).
- PARRA, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- PARRA, Nicanor. Coplas de navidad. [Leitura de poemas pelo poeta]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KB3N8lcAax8>>.
- PARRA, Nicanor. *Artefactos*. In: *Obras completas & algo +*. Barcelona: Gutenberg, 2006a.
- PARRA, Nicanor. *Versos de salón*. In: *Obras completas & algo +*. Barcelona: Gutenberg, 2006b.
- PARRA, Nicanor. *Hojas de Parra*, Santiago: Talleres Editorial Deriva, 2016.
- The Life of Brian. Dir. Terry Jones. EUA, HandMade Films, 1979. Ficção (94 min.).
- ZUPANČIČ, Alenka. *The Odd One in – On Comedy*. Cambridge (MA): MIT Press, 2008.

Recebido: 1/08/2018

Aceito: 16/01/2019

Publicado: 28/06/2019